

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

*

ИНСТИТУТ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ
ПРИ МГУ



**ПАМЯТНИКИ
ПИСЬМЕННОСТИ
ВОСТОКА**

XXXIX

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

АНАНДАВАРДХАНА

ДХВАНЬЯЛОКА

(«СВЕТ ДХВАНИ»)

ПЕРЕВОД С САНСКРИТА,
ВВЕДЕНИЕ И КОММЕНТАРИЙ
Ю.М. АЛИХАНОВОЙ

МОСКВА • 1974

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ
«ПАМЯТНИКИ ПИСЬМЕННОСТИ ВОСТОКА»

А. Н. Болдырев, Ю. Е. Борщевский (ответственный секретарь),
И. С. Брагинский (заместитель председателя), *Б. Г. Гафуров*
(председатель), *П. А. Грязневич, И. М. Дьяконов, Г. А. Зо-*
граф, Г. Ф. Ильин, У. И. Каримов, А. Н. Кононов (замести-

тель председателя), *Л. Н. Меньшиков, А. М. Мирзоев,*
М. С. Султанов, А. С. Тверитинова, Л. С. Хачикян,
С. С. Цельникер, Г. В. Церетели

Трактат Анандавардханы принадлежит к числу замеча-
тельных памятников индийской поэтики. Написанный в IX в.,
он посвящен объяснению сущности поэзии на основе анализа
особенностей семантики поэтического языка. Издание содер-
жит подробно комментированный перевод памятника, введе-
ние в его изучение и приложение, а также английское резюме.

А $\frac{0722-2028}{013(01)-74}$ 151-73

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1974.

Анандавардхана
ДХВАНЬЯЛОКА
(«СВЕТ ДХВАНИ»)

Утверждено к печати Институтом стран Азии и Африки при МГУ

Редактор *Н. Г. Михайлова*. Младший редактор *Н. Х. Винокурова*. Художественный
редактор *И. Р. Бескин*. Технический редактор *З. С. Теплякова*. Корректоры
Л. И. Письман и Р. Ш. Чемерис

Слано в набор 15/V 1973 г. Подписано к печати 27/VIII 1973 г. Формат 60 × 90^{1/16}
Бум. № 2. Печ. л. 19. Уч.-изд. л. 17,07. Тираж 6300 экз. Изд. № 3142. Зак. № 19.
Цена 1 р. 17 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва, Центр, Армянский пер., 2
3-я типография издательства «Наука». Москва К-45, Б. Кисельный пер., 4
Отпечатано во 2-й типографии изд-ва «Наука», Москва, Шубинский пер., 10

СЕРИЯ «ПАМЯТНИКИ ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ ВОСТОКА»

ТЕКСТЫ. БОЛЬШАЯ СЕРИЯ

- I. Ким Бусик, *Самкук саги*. Издание текста, перевод, вступительная статья и комментарии М. Н. Пака, М., 1959.
- II. Фирдоусӣ, *Шāх-нāме*. Критический текст.
- Т. I, под редакцией Е. Э. Бертельса, М., 1960 (изд. 2, стереотипное, М., 1963; изд. 3, стереотипное, М., 1966).
- Т. II, под редакцией Е. Э. Бертельса, составители текста А. Е. Бертельс, Л. Т. Гюзальян, О. И. Смирнова, М.-Н. О. Османов, А. Т. Тагирджанов, М., 1962 (изд. 2, стереотипное, М., 1963; изд. 3, стереотипное, М., 1966).
- Т. III, составитель текста О. И. Смирнова, под редакцией А. Нушина, М., 1965.
- Т. IV, составители текста Р. М. Алиев, А. Е. Бертельс и М.-Н. О. Османов, под редакцией А. Нушина, М., 1965.
- Т. V, составитель текста Р. М. Алиев, под редакцией А. Нушина, М., 1967.
- Т. VI, составитель текста М.-Н. О. Османов, под редакцией А. Нушина, М., 1967.
- Т. VII, составитель текста М.-Н. О. Османов, под редакцией А. Нушина, М., 1968.
- Т. VIII, составитель текста Р. М. Алиев, под редакцией А. Азера, М., 1970.
- Т. IX, составитель текста А. Е. Бертельс, под редакцией А. Нушина, М., 1971.
- III. Са'дӣ, *Гулистāн*. Критический текст, перевод, предисловие и примечания Р. М. Алиева, М., 1959.
- IV. *Путешествие Ун-Амуна в Библ*. Египетский негратический папирус № 120 Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Издание текста и исследование М. А. Коростовцева, М., 1960.
- V. Зайн ад-Дйн Вāсифӣ, *Бадāй' ал-вақāй'*. Критический текст, введение и указатели А. Н. Болдырева, т. I—II, М., 1961.
- VI. *Арабский аноним XI века*. Издание текста, перевод, введение в изучение памятника и комментарии П. А. Грязневича, М., 1960.

- VII. Амӣр Ҳусрау Дихлавӣ, *Маджнӯн и Лайлӣ*. Критический текст и предисловие Т. А. Магеррамова, М., 1964.
- VIII. *Юань-чао би-ши (Секретная история монголов)*. 15 цзюаней. Т. I. Текст. Издание текста и предисловие Б. И. Панкратова, М., 1962.
- IX. Муҳаммад ибн Хиндӯшāх Наҳчивāнӣ, *Дастӯр ал-кāтиб фӣ та'ийн ал-марāтиб (Руководство для писца при определении степеней)*. Критический текст, предисловие и указатели А. А. Али-заде. Т. I, ч. 1, М., 1964; т. I, ч. 2, М., 1971.
- X. Муҳаммад ибн Наджӣб Бакрāн, *Джахāн-нāме (Книга о мире)*. [Ч. 1.] Издание текста, введение и указатели Ю. Е. Борщевского, М., 1960.
- XI. Муҳаммад ал-Ҳамавӣ, *Ат-Та'рӣх ал-мансӯрӣ (Мансурова хроника)*. Издание текста, предисловие и указатели П. А. Грязневича, М., 1960 (изд. 2, стереотипное, М., 1963).
- XII. Усāма ибн Мунқиз, *Китāб ал-манāзил ва-д-дийār (Книга стоянок и жилищ)*. Издание текста, предисловие и указатели А. Б. Халидова, М., 1961.
- XIII. Муҳаммад-Кāзим, *Нāме-йи 'āламārā-йи нāдирӣ (Мироукрашающая надирова книга)*.
 Т. I. Издание текста и предисловие Н. Д. Миклухо-Маклая. Указатели Г. В. Шитова, М., 1960 (изд. 2, стереотипное, М., 1962).
 Т. II. Издание текста, предисловие и общая редакция Н. Д. Миклухо-Маклая. Указатели и аннотированное оглавление О. П. Щегловой, М., 1965.
 Т. III. Издание текста, предисловие и общая редакция Н. Д. Миклухо-Маклая. Указатели и аннотированное оглавление Н. В. Елисейевой, М., 1966.
- XIV. Хюсейн, *Беда'и 'ул-века'и' (Удивительные события)*. Издание текста, введение и общая редакция А. С. Тверитиновой. Аннотированное оглавление и указатели Ю. А. Петросяна. Ч. 1—2, М., 1961.
- XV. *Китайские рукописи из Дуньхуана. Памятники буддийской литературы сувэньсюэ*. Издание текстов и предисловие Л. Н. Меньшикова, М., 1963.
- XVI. Оцуки Сигэтакэ и Симура Кокё, *Канкай ибун (Удивительные сведения об окружающих морях)*. Тетрадь восьмая. Словарь. Издание текста и предисловие В. Н. Горегляда, М., 1961.
- XVII. Низāмӣ Ганджавӣ, *Лайлӣ и Маджнӯн*. Критический текст А. А. Алескер-заде и Ф. Бабаева, М., 1965.

ТЕКСТЫ. МАЛАЯ СЕРИЯ

- I. Фидā'ӣ, *Китāб би хидāйат ал-му'минйн ат-тāлибйн («История исмаилизма»)*. По таджикской рукописи издал, предисловием и примечаниями снабдил А. А. Семенов, М., 1959.
- II. 'Омар Ҳаййām, *Рубā'ийāt*. Подготовка текста, перевод и предис-

- словие Р. М. Алиева и М.-Н. О. Османова, под редакцией Е. Э. Бертельса. Ч. 1—2, М., 1959.
- III. 'Омар Хаййām, *Трактаты*. Перевод Б. А. Розенфельда. Вступительная статья и комментарии Б. А. Розенфельда и А. П. Юшкевича, М., 1961.
- IV. Хорезми, *Мухаббат-наме*. Издание текста, транскрипция, перевод и исследование Э. Н. Наджиба, М., 1961.
- V. *Вторая записка Абу Дулафа*. Издание текста, перевод, введение и комментарии П. Г. Булгакова и А. Б. Халидова, М., 1960.
- VI. *Пэкрён чхохэ*. Антология лирических стихотворений рён-гу с корейским переводом. Издание текста, перевод и предисловие Д. Д. Елисеева, М., 1960.
- VII. *Нишань самани битхэ (Предание о нишанской шаманке)*. Издание текста, перевод и предисловие М. П. Волковой, М., 1961.
- VIII. *Бьяньвэнь о Вэймоцзе. Бьяньвэнь «Десять благих знамений» (Неизвестные рукописи бьяньвэнь из Дуньхуанского фонда Института народов Азии)*. Издание текста, предисловие, перевод и комментарии Л. Н. Меньшикова, М., 1963.
- IX. Михри Хатун, *Диван*. Критический текст и вступительная статья Е. И. Маштаковой, М., 1967.
- X. Гомбоджаб, *Ганга-йин урусхал (История золотого рода владыки Чингиса.— Сочинение под названием «Течение Ганга»)*. Издание текста, введение и указатель Л. С. Пучковского, М., 1960.
- XI. *Оросиякоку суймудан (Сны о России)*. Издание текста, перевод, вступительная статья и комментарии В. М. Константинова. Под редакцией академика Н. И. Конрада, М., 1961.
- XII. Амйр Хусрау Дихлавй, *Шйрйн и Хусрау*. Критический текст и предисловие Г. Ю. Алиева, М., 1961 (изд. 2, стереотипное, М., 1966).
- XIII. Ахмед Хани, *Мам и Зин*. Критический текст, перевод, предисловие и указатели М. Б. Руденко, М., 1962.
- XIV. Мйрзэ 'Абдал'азйм Самй, *Та'рйх-и саләтйн-и мангйтйа (История мангытских государей)*. Издание текста, предисловие, перевод и примечания Л. М. Епифановой, М., 1962.
- XV. *Ссянъчхон кыйбонъ (Удивительное соединение двух браслетов)*. Издание текста, перевод и предисловие М. И. Никитиной и А. Ф. Троцевич, М., 1962.
- XVI. Камалашила, *Бхаванакрама (Трактат о созерцании)*. Факсимиле с предисловием Е. Е. Обермиллера, М., 1963.

ПЕРЕВОДЫ

- I. Мухаммад-Казим, *Поход Надир-шāха в Индию (Извлечение из Та'рйх-и 'āламārй-йи нāдирй)*. Перевод, предисловие и примечания П. И. Петрова, М., 1961.
- II. *Законы Ману*. Перевод С. Д. Эльмановича, проверенный и исправленный Г. Ф. Ильиным, М., 1960.

- III. *Дхаммапада*. Перевод с пали, введение и комментарии В. Н. Топорова, М., 1960 (Bibliotheca Buddhica, XXXI).
- IV. *Абд ар-Рахман ал-Джабартӣ, *Аджъ'иб ал-асър фй-т-тарйджим ва-л-ахбър (Удивительная история прошлого в жизнеописаниях и хронике событий).
Т. III, ч. 1. *Египет в период экспедиции Бонапарта (1798—1801)*. Перевод, предисловие и примечания И. М. Фильштинского, М., 1962.
Т. IV. *Египет под властью Мухаммада 'Али (1806—1821)*. Перевод, предисловие и примечания Х. И. Кильберг, М., 1963.
- V. *Брихадараньяка упанишада*. Перевод, предисловие и примечания А. Я. Сыркина, М., 1964.
- VI. Эвлия Челеби, *Книга путешествия (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века)*. Перевод и комментарии. Выпуск 1. Земли Молдавии и Украины, М., 1961.
- VII. Арья Шура, *Гирлянда джатак, или Сказания о подвигах Бодхисаттвы*. Перевод А. П. Баранникова и О. Ф. Волковой. Предисловие и примечания О. Ф. Волковой, М., 1962.

СЕРИЯ «ПАМЯТНИКИ ПИСЬМЕННОСТИ ВОСТОКА»

ВЫШЛИ В СВЕТ

- I. *Сказание о Бхадре (новые листы сакской рукописи «Е»)*. Факсимиле текста. Транскрипция, перевод, предисловие, вступительная статья, глоссарий и приложения В. С. Воробьева-Десятовского и М. И. Воробьевой-Десятовской, М., 1965.
- II. 1. *Эпиграфические памятники Северного Кавказа на арабском, персидском и турецком языках*. Часть 1. Надписи X—XVII вв. Тексты, переводы, комментарии, вступительная статья и приложения Л. И. Лаврова, М., 1966.
2. *Эпиграфические памятники Северного Кавказа на арабском, персидском и турецком языках*. Часть 2. Надписи XVIII—XX вв. Издание текстов, переводы, комментарий, статья и приложения Л. И. Лаврова, М., 1968.
- III. *Документы на половецком языке XVI в. (судебные акты Каменец-Подольской армянской общины)*. Транскрипция, перевод, грамматический комментарий, словарь и предисловие Т. И. Грунина. Под редакцией Э. В. Севортяна. Вступительная статья Я. Р. Дашкевича, М., 1967.
- IV. *Китайская классика в тангутском переводе (Лунь юй, Мэн цзы, Сяо цзин)*. Факсимиле текстов. Предисловие, словарь и указатели В. С. Колоколова и Е. И. Кычанова, М., 1966.
- V. *Сахйб, Дафтар-и дилкушй («Сочинение, радующее сердца»)*.

- Факсимиле текста. Предисловие, аннотированное оглавление, краткий текстологический комментарий и указатели Р. Хади-заде, М., 1965.
- VI. *Чхандогья упанишада*. Перевод с санскрита, предисловие и комментарий А. Я. Сыркина, М., 1965.
- VIII, I. *Документы по истории японской деревни*. Часть I. Конец XVII — первая половина XVIII в. Перевод, предисловие и приложения О. С. Николаевой, М., 1966.
- IX. Симеон Лехацци, *Путевые заметки*. Перевод с армянского, предисловие, примечания и указатели М. О. Дарбинян, М., 1965.
- X. Лубсан Данзан, *Алтан тобчи («Золотое сказание»)*. Перевод с монгольского, введение, комментарий и приложения Н. П. Шастинной, М., 1973.
- XI. *История халифов анонимного автора XI века*. Факсимиле рукописи. Предисловие и краткое изложение содержания П. А. Грязневича. Указатели М. Б. Пиотровского и П. А. Грязневича, М., 1967.
- XII. Мухаммад Захйр ад-Дйн Бабур, *Трактат об 'арӯзе*. Факсимиле рукописи. Издание текста, вступительная статья и указатели И. В. Стеблевой, М., 1972.
- XIII. *Идзумо-фудоки*. Перевод с японского, предисловие и комментарии К. А. Попова, М., 1966.
- XIV. *Клинописные тексты из Кюль-тепе в собраниях СССР (Письма и документы торгового объединения в Малой Азии XIX в. до н. э.)*. Автографические копии, транскрипция, перевод, вводная статья, комментарий и глоссарий Н. Б. Янковской, М., 1968.
- XV. *Повествование вардапета Аристаке́са Ластивертци*. Перевод с древнеармянского, вступительная статья, комментарий и приложения К. Н. Юзбашяна, М., 1968.
- XVI. *Упанишады*. Перевод с санскрита, предисловие и комментарий А. Я. Сыркина, М., 1967.
- XVII. Рашйд ад-Дйн, *Переписка*. Перевод, введение и комментарий А. И. Фалиной, М., 1971.
- XVIII. *Чхое чхун джон («Повесть о верном Чхое»)*. Факсимиле корейской рукописи, перевод, предисловие и комментарий Д. Д. Елисеева, М., 1971.
- XIX. *Чхунхянджон квонджитан («Краткая повесть о Чхунхян»)*. Факсимиле ксилографа, перевод, предисловие и комментарий А. Ф. Троцевич, М., 1968.
- XX. *Книга правителя области Шан («Шан цзюнь шу»)*. Перевод, предисловие и комментарий Л. С. Переломова, М., 1968.
- XXI. Шараф-хан ибн Шамсаддин Бидлиси, *Шараф-наме*. Перевод, предисловие, примечания и приложения Е. И. Васильевой. Т. 1, М., 1967.
- XXII. Абӯ-л-Фазл Байхақӣ, *История Мас'ӯда (1030—1041)*. Перевод с персидского, введение, комментарий и приложения А. К. Арендса. Изд. 2-е, дополненное, М., 1969.

- XXIII. Йўсуф ибн Закарийя' ал-Мағрибӣ, *Даф' ал-иср 'ан калām ахл Миср* («Удаление бремени с речи жителей Египта»). Факсимиле арабской рукописи. Предисловие и указатели А. С. Аввада, М., 1968.
- XXIV. Закарий Канакерци, *Хроника*. Перевод с армянского, предисловие, комментарий и указатели М. О. Дарбинян-Меликян, М., 1969.
- XXV. *Море писем*. Факсимиле тангутских ксилографов. Перевод с тангутского, вступительные статьи и указатель К. Б. Кепинг, В. С. Колоколова, Е. И. Кычанова и А. П. Терентьева-Катанского, М., 1968.
- XXVIII. *Древние фудоки (Хитати, Харима, Бунго, Хидзэн)*. Перевод, предисловие и комментарий К. А. Попова, М., 1969.
- XXIX. Кэнко-хоси, *Записки от скуки («Цурэдзурэгуса»)*. Перевод с японского, вступительная статья, комментарий и указатель В. Н. Горегляда, М., 1970.
- XXX. Мас 'ўд ибн Нәмдәр, *Сборник рассказов, писем и стихов*. Факсимиле текста. Предисловие и указатели В. М. Бейлиса, М., 1970.
- XXXI. *Самаркандские документы XV—XVI вв. (О владениях Ходжа Аҳрӣра в Средней Азии и Афганистане)*. Факсимиле, критический текст, перевод, введение, примечания и указатели О. Д. Чехович, М., 1973.
- XXXII, 1. Сыма Цянь, *Исторические записки («Ши цзи»)*. Том 1. Перевод с китайского и комментарий Р. В. Вяткина и В. С. Таскина под общей редакцией Р. В. Вяткина. Вступительная статья М. В. Крюкова, М., 1972.
- XXXIII, 1. *Тексты Кумрана*. Вып. 1. Перевод с древнееврейского и арамейского, введение и комментарий И. Д. Амусина, М., 1971.
- XXXIV. *Бяньвэнь о воздаянии за милости (рукопись из Дуньхуанского фонда Института востоковедения)*. Ч. 1. Факсимиле рукописи. Исследование, перевод с китайского, комментарий и таблицы Л. Н. Меньшикова. Ч. 2. Грамматический очерк и словарь И. Т. Зограф, М., 1972.
- XXXVII. Аракел Даврижеци, *Книга историй*. Перевод с армянского, предисловие и комментарий Л. А. Ханларян, М., 1973.
- XLIII. Ал-Ҳасан ибн Мӯсӣ ан-Наубахтӣ. *Шиитские секты*. Перевод с арабского, исследование и комментарий С. М. Прозорова, М., 1973.

ГОТОВЯТСЯ К ИЗДАНИЮ

- XXVI. *Мэн-да бэй-лу («Полное описание монголо-татар»)*. Факсимиле ксилографа. Перевод с китайского, введение, комментарий и приложения Н. Ц. Мункуева.
- XXVII. Фазлаллах ибн Рўзбихан Исфаханӣ, *Михмән-наме-йи Буҳӣрӣ («Записки бухарского гостя»)*. Факсимиле рукописи. Перевод с персидского, введение, комментарий и указатели Р. П. Джалиловой. Под редакцией А. К. Арендса.

- XL. *Вновь собранные драгоценные парные изречения*. Факсимиле ксилографа. Издание текста, перевод с тангутского, вступительная статья и комментарий Е. И. Кычанова.
- XLI. Кацурагава Хосю, *Хокуса монряку* («Краткие вести о скитаниях в северных водах»). Перевод с японского, комментарий и приложение В. М. Константинова.
- XLII. *Та'рйх-и Сйстāн* («История Сйстāна»). Перевод с персидского, введение и комментарий Л. П. Смирновой.
- XLIV. Цзи Юнь, *Заметки из хижины «Великое в Малом»*. Перевод с китайского, предисловие, комментарий и приложения О. Л. Фишман.
- XLV. Шах Махмуд ибн Мйрзā Фāзил Чурās, *Хроника*. Критический текст, перевод с персидского, комментарий и исследование О. Ф. Акимускина.

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. М. Алиханова. <i>Дхваньялока</i> Анандавардханы и его учение о поэзии	13
<i>Дхваньялока</i> («Свет дхвани»). Перевод	61
Часть первая	63
Часть вторая	81
Часть третья	114
Часть четвертая	190
Комментарий	209
Приложения	291
Список сокращений	293
Библиография	294
Авторы художественных произведений, цитируемых в <i>Дхваньялоке</i>	296
Summary	301

ДХВАНЬЯЛОКА АНАНДАВАРДХАНЫ И ЕГО УЧЕНИЕ О ПОЭЗИИ

В истории индийской средневековой поэтики сочинение Анандавардханы *Дхваньялока* («Свет дхвани», или «Свет, [освещающий] дхвани») занимает совершенно особое место. Созданное в Кашмире в конце (возможно, в 80-х годах) IX столетия, оно сразу же привлекло к себе внимание местных ученых, а вскоре стало известно и в других областях Индии¹. Первоначальная реакция на разработанное в *Дхваньялоке* учение о семантической структуре поэтической речи была скорее отрицательной — особенно в философско-лингвистических кругах. Крайне резкие замечания против новой теории содержатся в *Ньяяманджари* («Гроздь ньяи»), комментарии к *Ньяясутре*, составленном соотечественником и современником Анандавардханы Джаянтой². Другой близкий к Анандавардхане по времени кашмирский

¹ Во всяком случае, уже в конце IX — начале X в. его хорошо знали в центральных районах Северной Индии, о чем свидетельствуют ссылки на Анандавардхану в *Кавьямимансе*, трактате знаменитого драматурга из Канауджа Раджашекхари. См.: R ā j a ś e k h a r a, Kāvyaṁimāṁsā, ed. by C. D. Dalal and R. A. Sastry, 3d ed., Varoda, 1934, стр. 16.

² Примечательно то высокомерие, с которым этот философ говорит об авторе *Дхваньялоки* — поэте, решившем вдруг заняться проблемами речи и семантики: «...эта сила речевой способности исключает также и так называемое дхвани, которое подхватил [где-то] некто, возомнивший себя ученым... Впрочем, стоит ли вести такой разговор с поэтами, когда даже ученым нетрудно заблудиться на непроходимой дороге значения высказываний?». См.: J a y a n t a B h a ṭ ṭ a, The Nyāyamañjarī, vol. 1, Benares, 1936, стр. 45.

ученый — Мукула³, хотя и высказывается одобрительно по поводу приведенной в *Дхваньялоке* классификации тропов (и даже включает ее в свое рассмотрение вторичных употреблений слова), но делает это весьма осторожно и явно вразрез с общим мнением⁴. Немало противников нового учения было, по-видимому, и среди теоретиков поэзии конца IX в. Именно этим временем большинство исследователей датируют трактат Наяки (или Бхатта Наяки) *Хридаядарпана* («Зерцало сердца») ⁵, согласно поздней традиции написанный исключительно с целью разгрома *Дхваньялоки*. Произведение это, к сожалению, не сохранилось, но и по тем немногочисленным выдержкам из него, которые приводятся в литературе по поэтике X—XI вв., ясно, что полемика с Анандавардханой действительно занимала в нем большое место (хотя явно и не была, вопреки тому, что утверждает традиция, единственной его задачей). В X в., однако, отношение к *Дхваньялоке* начинает меняться. Об ощутимом росте ее влияния свидетельствует, с одной стороны, появление такого

³ Мукула (также Мукула Бхатта) был сыном Каллаты, согласно *Раджатарангини* Калханы (5.66), жившего, как и Анандавардхана, в правление Авантивармана (855—883). Ученик Мукулы Индураджа восхваляет своего учителя за глубокие познания в мимансе, грамматике, логике и поэтике (см. строфу, завершающую его комментарий к *Кавьяланкарасарасанграхе* Удбхаты). Судя по *Абхидхавриттиматрике*, единственному известному ныне сочинению Мукулы, исследовательские интересы этого ученого лежали преимущественно в области логико-эпистемологических и семантических проблем речи.

⁴ Ср.: Mukula bhāṭṭa, *Abhidhāvṛttimātrkā*, Mumbaī, 1916, стр. 21: «...Очевидно, таким образом, что дхвани, недавно описанное ценителями поэзии, оказывается включенным в систему косвенных обозначений [объекта], и поэтому здесь об этом сказано лишь в общих чертах. Также умом, острым как кончик травы куша, ученым должно проанализировать вышеизложенное (т. е. учение *Дхваньялоки*), но не следует отвергать его сразу».

⁵ Эта датировка основана на отождествлении автора *Хридаядарпаны* с ученым брахманом Наякой, упоминаемым в *Раджатарангини* Калханы (5.59) в числе знаменитых современников и приближенных кашмирского царя Шанкаравармана (883—902). Другая хронологическая версия принадлежит П. В. Кане, который полагает, что Бхатта Наяка жил в середине или даже второй половине X в. (см.: P. V. Kane, *History of Sanskrit poetics*, 3d ed., Delhi, 1961, стр. 225).

произведения, как *Вакроктидживита* («О непрямом способе выражения») Кунтаки (вторая половина X в.?), которое, несмотря на терминологические различия, во многом продолжает намеченную в *Дхваньялоке* линию рассмотрения поэзии⁶, а с другой — факторы, указывающие на то, что в Кашмире в это время создается прочная традиция ее изучения и толкования: в первой половине X в. к *Дхваньялоке* был составлен утерянный ныне комментарий *Чандрика* («Лунное сияние»), а на рубеже X—XI вв. великим кашмирским философом и мистиком Абхинавагуптой было написано новое толкование к трактату под названием *Лочана* («Глаз» — ср. заключительную строфу из первой части *Лочаны*, объясняющую смысл этого образа: «Даже с помощью „Лунного сияния“ не засветится „Свет“ (т. е. „Свет дхвани“), если нет глаза, [его созерцающего], и потому Абхинавагупта присовокупил к сему „Глаз“») ⁷. С XI в. центральные понятия *Дхваньялоки* (такие, как проявляемое значение, функция проявления, сообразность) прочно входят в научный обиход, и более того — все учение в целом приобретает статус классического и сплошь и рядом используется в руководствах по поэтике — либо как основополагающая система рассмотрения поэзии [ср. трактаты Маматы

⁶ К сочинению Кунтаки в известном смысле примыкает и комментарий на *Кавьяланкарасарасанграху* Удхаты ученика Мукулы, Индураджи (точнее, завершающая его часть — см.: *Udbhaṭa, Kāvya-lanḱārasāra-saṅgraha with the commentary Laghuvṛtti of Indurāja, Poona, 1925*, стр. 85—92). Только возросшим авторитетом учения *Дхваньялоки* можно объяснить то обстоятельство, что Индураджа старается оправдать отсутствие у высоко чтимого им Удхаты каких-либо указаний на дхвани и приводит в связи с этим целое рассуждение, доказывающее тождество отдельных видов дхвани описанным в КАСС стилистическим приемам.

⁷ Следует, кроме того, учитывать практику устных обсуждений и толкований текста. Известно, например, что Абхинавагупта изучал *Дхваньялоку* под руководством поэта и ученого Индураджи, на мнение которого он неоднократно ссылается в своем комментарии и который, судя по этим ссылкам, был прекрасным знатоком произведения Анандавардханы. Относительно того, являются ли этот учитель Абхинавагупты и упоминавшийся выше ученик Мукулы одним лицом, единого мнения не существует. Большинство ученых высказывается против такого отождествления. См.: P. V. Kane, *History*, стр. 206.

(вторая половина XI в.) *Кавьяпракаша* («Свет поэзии»), Видьядхары (XIII в.) *Экавали* («Нить жемчуга»), Вишванатхи (XIV в.) *Сахитьядарпана* («Зерцало поэзии») и др.], либо как специальный раздел теории литературы [ср. главы 7 и 8 в *Чандралоке* («Лунный свет») Джаядевы (XIII в.)]⁸.

С утверждением концепции *Дхваньялоки* в качестве одного из главных теоретических направлений в поэтике связано одно весьма существенное обстоятельство. Все многочисленные поздние изложения теории Анандавардханы — начиная со знаменитого нормативного курса Мамматы и кончая самыми поздними, относящимися к XVII—XVIII вв., — отличаются исключительным единообразием (неизменной остается не только собственно концептуальная сторона, но и общая схема изложения и часто — даже иллюстрирующие примеры). Значит, во всяком случае со второй половины XI в., кончается не только борьба с нею, но и всякая творческая ее разработка, и она превращается в застывший учебный канон. Однако если период с XI по XVIII в. не внес в учение никаких изменений, то за полтора века, прошедшие до канонизации, оно, как показывает сравнение поздних учебников с *Дхваньялокой*, изменилось довольно значительно. Расхождения между канонической версией и *Дхваньялокой* идут в целом по двум направлениям: во-первых, в связи с тенденцией к эклектизму, характерной для позднего этапа развития поэтики, при канонизации системы в нее были внесены

⁸ Последнее выступление против теории *Дхваньялоки*, предпринятое кашмирским ученым Махимой (по-видимому, первая половина XI в.) в его трактате *Вьяктвивека* («Рассмотрение функции проявления»), никак не поколебало ее, тогда уже ведущего, положения в поэтике. Надо, впрочем, сказать, что критика Махимы касается более внешней формы, нежели существа системы (ср. обилие замечаний против порядка изложения, построения правил, терминологии и т. д.). Создается даже впечатление, что *Вьяктвивека* была задумана прежде всего как произведение, демонстрирующее возможности и красоту строгого логического доказательства, и в какой-то степени также — как подражание *Хридаядарпане* [ср. фразу в стихах, открывающих трактат: «Мысль моя готова отправиться на свидание со славой, невзирая на „Зерцало“ (также: „не поглядевшись в зеркало“)].

элементы других, чуждых ей, систем (например, принципиально отвергаемая в *Дхваньялоке* категория стиля); во-вторых, — и это главное — система сама по себе предстает в каноническом ее варианте трансформированной за счет изменения некоторых лежащих в ее основе понятий. Специально останавливаться на этом приходится потому, что в современных исследованиях индийской поэтики теоретическая позиция Анандавардханы никак не отделяется от позиции его последователей, в результате чего создается иллюзия некоего единого, от начала неизменного учения (учения о дхвани, как его обычно называют), которое, как правило, описывается даже не по *Дхваньялоке*, а по поздним — более простым и доступным по форме — сочинениям (чаще всего Мамматы или Вишванатхи). Безусловно, свою отрицательную роль тут сыграла традиция. Но главная причина создавшегося положения заключается в другом. Дело в том, что все внутренние сдвиги в системе, зафиксированные канонической версией, восходят к комментарию Абхинавагупты (в большой степени, по-видимому, способствовавшего окончательному и абсолютному признанию *Дхваньялоки*). Точность же толкования Абхинавагупты никогда не подвергалась сомнению — прежде всего в силу привычного доверия к жанру комментария (формальное назначение которого — служить пособием для адекватного восприятия текста), доверия, в данном случае усугубляемого еще и рядом внешних обстоятельств — сравнительно небольшим сроком, отделяющим *Дхваньялоку* от *Лочаны* (около ста лет), существованием более ранней комментаторской литературы, тем, наконец, что Абхинавагупта, сам житель Кашмира, вполне мог (и даже должен был) располагать сведениями, почерпнутыми из еще живой устной традиции, непосредственно восходящей к ученикам или ближайшему окружению Анандавардханы. Однако такое отношение к *Лочане* едва ли оправдано. Хорошо известно, что в средневековой Индии комментарий часто использовался как форма научного сочинения. Если же учесть, что Абхинавагупта был мыслителем чрезвычайно крупного масштаба (и более того — создателем оригинальной эстетической теории) и что, кроме того, подавляющее число его

произведений написано именно в жанре комментария⁹, то трудно ожидать, чтобы *Лочана* оказалась толкованием обычного типа. И действительно, как показывает анализ, это не комментарий-пояснение, а — если так можно сказать — «комментарий-трактат», развивающий учение *Дхваньялоки* в духе эстетических воззрений самого Абхинавагупты. Отступления *Лочаны* от концепции Анандавардханы, разумеется, не лежат на поверхности. Особенность (и добавим — опасность) всех подобных толкований состоит в том, что их самостоятельность по отношению к исходному тексту внешне никак не выражена. Не говоря уже о постоянных заявлениях комментатора, что он является лишь простым разъяснителем, передатчиком истинного смысла и т. д., сама по себе формальная процедура комментирования, в соответствии с которой все авторские рассуждения даются лишь в рамках текстуальных пояснений, неизбежно создает здесь обманчивую видимость подчиненности и безусловной верности комментируемому тексту. Так, Абхинавагупта трансформирует систему *Дхваньялоки* в первую очередь через изменение (путем неоднократных определений) смысла одного из ключевых терминов — термина «раса», и совершаемое им преобразование оказывается тем более незаметным, что этот термин, будучи традиционным, в тексте самого трактата специально не определяется.

Итак, интерпретация Абхинавагупты должна оцениваться не как верное отражение концепции *Дхваньялоки*, а как определенный этап ее позднейшего развития, притом завершающий, поскольку именно в данной версии она была канонизирована средневековой поэтикой¹⁰. В этом — усло-

⁹ Об Абхинавагупте и его творческом наследии см.: K. Ch. Pandey, *Abhinavagupta. A historical and philosophical study*, 2nd ed., Varanasi, 1963.

¹⁰ То, что учение *Дхваньялоки* было канонизировано именно в интерпретации Абхинавагупты, объясняется и колоссальным авторитетом ученого, и популярностью его эстетической теории, и в немалой степени достоинствами самой *Лочаны*, по широте эрудиции, логическому изяществу и виртуозному владению комментаторской техникой безусловно принадлежащей к лучшим образцам средневековой индийской схоластики.

вие правильного понимания и самого учения Анандавардханы, и истории его воздействия на литературную теорию и гуманитарную культуру Индии в целом.

1

Об Анандавардхане известно очень немного. В поэме Калханы *Раджатарангини*, излагающей историю Кашмира, упоминается (5.34) поэт Анандавардхана, снискавший славу в правление царя Авантивармана (855—883). Некоторые косвенные данные позволяют отождествить его с создателем *Дхваньялоки*. Во-первых, хронологические границы, определяемые ссылками, содержащимися в *Дхваньялоке*, с одной стороны, и упоминаниями о ней в поздней литературе — с другой, указывают на то, что она должна была быть написана во второй половине IX в.; во-вторых, многочисленные цитаты из собственных сочинений, приводимые автором *Дхваньялоки*, не оставляют сомнений в значительности его поэтического дарования. Помимо *Дхваньялоки* сохранилось еще одно сочинение Анандавардханы — стихотворный цикл *Девишатака* («Сто [гимнов] Богине»), отличающийся крайней формальной изощренностью. Другие его произведения — как художественные, так и научные — известны по упоминаниям в *Дхваньялоке* и в комментарии Абхинавагупты. Это две большие поэмы — *Арджуначарита* («Приключения Арджуны» — на санскрите) и *Вишамабаналила* («Проделки Пятистрелого» — на махараштри) и два философских трактата — *Таттвалока* («Свет истины» — ведантийского толка) и комментарий на комментарий Дхарматтары к сочинению великого буддийского логика Дхармакирти *Праманавинишчая* («Рассмотрение средств правильного познания»). *Дхваньялока* была написана Анандавардханой, по-видимому, уже в зрелом возрасте — во всяком случае, после двух поэм (которые в ней неоднократно упоминаются и цитируются). Позднее *Дхваньялоки* были созданы *Таттвалока* и *Девишатака*. Что же касается комментария к Дхарматтаре, то он, вероятно, писался почти одновременно с *Дхваньялокой* (ср. замечание на стр. 189).

Дхваньялока представляет собой обширное сочинение, разделенное на четыре части, которые по соответствию с образом, использованным в названии, именуются «вспышками» (*uddyota*)¹¹. Структура текста внутри частей определяется сочетанием кратких, сформулированных в стихах тезисов (они называются «кариками»¹²) и прозаического комментария к ним. Хотя такая форма изложения — одна из самых распространенных в индийской научной литературе (и, в частности, в поэтике)¹³, уже Г. Бюлер, впервые описав-

¹¹ О практике подобного наименования разделов см.: L. Renou, *Les divisions dans les textes sanscrits*, — «Indo-Iranian Journal», 1957, vol. 1, стр. 1—32.

Относительно того, является ли *Дхваньялока* подлинным названием знаменитого произведения Анандавардханы, существуют известные сомнения, поскольку в концовках большинства рукописей и в комментарии Абхинавагупты оно именуется *Кавьялока* («Свет поэзии»). В некоторых рукописях, а также в толковании Абхинавагупты к *Натьяшастре* встречается еще название *Сахридаялока* («Свет [для] ценителей поэзии»). С точки зрения средневековой традиции наименования поэтических руководств наиболее вероятным из всех трех следовало бы считать название *Кавьялока* (ср. трактат Мамматы, а также распространенность таких названий как *Кавьякаууди*, *Кавьячандрика* («Лунный свет поэзии») или *Кавьядипика* («Светильник поэзии») и т. д.]).

¹² Генетически карика (*kārikā*) связана с сутрой. См.: L. Renou, *Sur le genre du sūtra dans la littérature sanskrite*, — JA, 1963, t. 251, стр. 174—175. Вначале, по-видимому, карика играла по отношению к сутре роль дополнения, дающего более развернутую и облегченную для запоминания формулировку содержащегося в ней правила. Позднее она функционально отождествляется с сутрой и начинает рассматриваться как правило, отличающееся от сутры лишь версифицированной формой. Ср. замечания Абхинавагупты в его комментарии к *Натьяшастре* (НШ, т. 1, стр. 264). См. также: K. M. V a g n a, *Seven words in Bharata, Bombay*, 1958, стр. 12 и сл.

¹³ Насколько позволяют судить дошедшие до нас тексты, первоначально в поэтике использовалась преимущественно (или исключительно?) форма версифицированного трактата (так написаны сочинения Бхамачи, Дандина, Удбхаты, Рудраты; здесь мало рассуждений, и они сосредоточены главным образом в начале, основная же часть — описание украшений — строится на смене стихотворного правила-определения стихотворным же примером). С X в. начинает преобладать смешанная форма, т. е. сочетание правил — сутр и карик — с прозаическим комментарием. Ср. трактаты Кунтаки, Мамматы, Вишванатхи и т. д. Самое раннее произведение этой формы — *Кавьяланкарасутра* Ваманы.

ший Дхваньялоку по рукописям, высказал предположение, что карики представляют собой самостоятельный трактат, написанный неизвестным автором, жившим ранее Анандавардханы. К мнению Г. Бюлера присоединились позже редакторы первого издания *Дхваньялоки* — пандит Дургапрасад и Кашинатх Пандуранг Параб — и Г. Якоби. Основанием для такого предположения послужило употребление Абхинавагуптой терминов *kārikākāra* «создатель (автор) карик» и *uṭṭikāra* «создатель (автор) комментария» (см. Лочана, стр. 170, 173, 309, 312 и другие). Работая над переводом *Дхваньялоки*, Якоби обратил внимание еще на два факта, также свидетельствующие, по его мнению, о неоднородности текста. Это, во-первых, отсутствие карики, закрепляющей в виде правила принятое в комментарии разделение угадываемого значения на три типа. Во-вторых, наличие в тексте комментария правил, которые именуется «дополнительными» (*parīkaḡa*) или «суммирующими» (*saṅgraha saṃkṣepa*) стихами и введение которых помимо и вне карик было бы излишним в случае, если бы трактат был написан одним автором.

Нерегулярность появления этих правил (одни рассуждения подкрепляются — или завершаются — ими, другие же — нет) позволяет, по мнению Якоби, сделать еще один немаловажный вывод, именно — что они не составляют органической части комментария, а представляют собой заимствования из какого-то более раннего источника (или источников). А это в свою очередь означает, что карики отделены от *Дхваньялоки* значительным промежутком времени, в течение которого они изучались и обсуждались в школах, обрастая подобными, отчасти поясняющими, отчасти дополняющими их и легкими для запоминания (ибо они передавались скорее всего изустно), стихотворными формулами. О том же свидетельствует и эпиграмма на сторонников дхвани, которую приводит в начале своего трактата Анандавардхана (стр. 65): согласно *Лочане*, автором эпиграммы является поэт Маноратха, скорее всего тождественный Маноратхе — придворному поэту царя Джаяпиды (779—813), упоминаемому в *Раджатарангини* (4.497). Исходя из всех этих сообра-

жений, Якоби предлагает датировать текст карик началом IX в.¹⁴

Аргументы Якоби и тех, кто ему следовал (среди них в первую очередь нужно назвать С. К. Де и П. В. Кане), не были достаточно основательными, и не удивительно, что мнение о разном авторстве текста карик и комментария неоднократно оспаривалось исследователями, в особенности индийскими¹⁵. Указывалось прежде всего на то, что Абхинавагупта в комментарии к *Натьяшастре*, ссылаясь на Анандавардхану, дважды цитирует карики (НШ, т. 1, стр. 344; т. 2, стр. 299—300); отсюда следует, что различие, которое он делает между создателем карик и создателем комментария, носит чисто формальный характер (иными словами, говоря о кариках, он называет автора произведения создателем карик, а говоря о комментарии — создателем комментария). Отмечалось далее, что все ученые начиная с Кунтаки называют Анандавардхану создателем дхвани и, очевидно, рассматривают текст трактата как единый. Следует добавить, что доводы Якоби, связанные с наличием в *Дхваньялоке* дополнительных и суммирующих правил, также ничего не доказывают. Подобные стихотворные вставки встречаются в комментирующей части и некоторых других ранних трактатов, написанных в смешанной форме — у Ваманы (без особых названий) и у Кунтаки (где они называются «промежуточными» — *antara* или «суммирующими»).

Многолетняя дискуссия об авторстве карик убедительно показала, что разрешить вопрос, опираясь на внешние по отношению к тексту факторы (комментарий Абхинавагупты, традицию), едва ли возможно. В самом деле, если сторонникам единства трактата удалось доказать, что на основании

¹⁴ См.: Н. Jacobi, *Anandavardhana's Dhvanyāloka*,— ZDMG, 1902, Bd 56, стр. 404—407.

¹⁵ См. прежде всего: К. Krishnamoorthy, *Authorship of the Dhvanyāloka and Anandavardhana's date and works*,— *INQ*, 1948, vol. 24, стр. 180—194, 300—311; см. также: R. Gnoli, *Udbhāṭa's commentary on the Kāvyaśāstrakāra of Bhāmaha*, Roma, 1962, стр. 17. Подробное изложение всей дискуссии сторонников и противников единства текста см. в книге: P. V. Kane, *History*, стр. 161—199.

комментария Абхинавагупты невозможно сделать вывод о самостоятельности карик и комментария, то их собственная ссылка на традицию не может быть признана убедительной. Свидетельства, определенно указывающие на Анандавардхану как автора и карик, и комментария, появляются лишь с конца X в., т. е. через сто лет после написания *Дхваньялоки*. Это не столь уж малый срок для того, чтобы принимать их за абсолютно достоверные. Как кажется, проблема может быть разрешена лишь путем подхода «изнутри», т. е. исходя из анализа взаимоотношения обоих текстов. Единственная попытка такого анализа была предпринята пока К. Годой Вармой¹⁶. При том, что исследование Годой Вармы отнюдь не носило исчерпывающего характера (подробно была рассмотрена только первая часть *Дхваньялоки*), ему сразу же удалось обнаружить в тексте ряд «странностей», которые могли быть объяснены лишь предположением о разном авторстве карик и комментария. Среди них — связность и смысловая законченность текста карик, делающая его непохожим на ряд самостоятельных правил, необходимо предполагающих поясняющий их комментарий; наличие в комментарии таких пояснений к карикам, где предполагается двоякая интерпретация отдельных слов или даже всего утверждения в целом (см. толкования на 1.4, 2.10, 2.28, 3.6, 3.19); несоответствие фраз, вводящих карики 1.6—8, их смыслу. Более тщательное обследование *Дхваньялоки* позволяет значительно расширить круг аргументов в пользу независимости карик от комментария. Замкнутость текста карик явствует не только из тесной взаимосвязи отдельных строф, создающей ощущение непрерывности изложения, но также из того, что наряду с действительными правилами в нем имеются карики, которые выполняют совершенно иную функцию — дают переход от одной части рассуждения к другой, или подводят итог обсуждению, или, наконец, восхваляют проявляемое значение, расу и т. д. (см. 2.13, 33; 3.31; 4.4, 6). Но самое главное, что убеждает в раздельно-

¹⁶ K. Goda Varma, Different authorship of the kārīkāgrantha and the vṛttigrantha of Dhvanyāloka, — NIA, 1943, vol. 5, стр. 265—272.

сти текстов, — это расхождения принципиального порядка, позволяющие говорить об известном изменении системы от карик к комментарию (преимущественно в сторону ее упрощения). Так, признаваемые кариками категории качеств и поэтических манер в комментарии по существу отвергаются (чем и вызваны замеченные Годом Вармой сдвиги в интерпретации карик 2.10, 3.6, 3.19), а предложенная в кариках четырехчленная классификация поэзии заменена в комментарии дихотомической. К этому следует добавить, что ряд понятий, которыми оперирует комментарий, никак не отражен в кариках (сюда относится, например, противопоставление авторской речи неавторской, лежащее в основании дополнительной классификации одного из видов дхвани — см. карикку 2.24 и пояснение к ней; понятие ослабленной метафоры — см. толкование к 1.15—17 и др.).

Следовательно, теперь уже с полным основанием можно утверждать, что карики не были написаны Анандавардханой и что *Дхваньялока*, таким образом, представляет собой комментарий, а не самостоятельное руководство, использующее форму «правило — толкование» в целях большей систематичности изложения. Тут, однако, возникает новая трудность. Если карики не принадлежат Анандавардхане (а это как будто не вызывает сомнений), то как могло случиться, что ни *Дхваньялока*, ни последующая традиция не сохранили имени их автора? Почему оба текста не различались фактически уже с начала X в. и почему «изобретение» дхвани всегда связывалось с именем Анандавардханы, хотя в действительности оно было «изобретено» не им? Как кажется, этому можно найти только одно правдоподобное объяснение. Текст карик должен был быть анонимным с самого начала. Иначе говоря — учение о дхвани, вероятнее всего, было создано не одним лицом, а группой ученых¹⁷. Концепция, родившаяся в ходе совместных обсуждений, была затем зафиксирована в специальном тексте, который, по-видимому,

¹⁷ Показательна в этой связи та неопределенная форма, в которой Мукула, а вслед за ним Индураджа говорят о творцах нового учения, — ср.: *Mukula bhāṣā*, *Abhidhāvṛttimātṛkā*, стр. 21: «Очевидно, таким образом, что дхвани, недавно описанное ценителями поэзии»; *Udbhāṣā*,

передавался изустно и был записан только автором *Дхваньялоки* (отчего и не сохранилось отдельных его рукописей). Что касается Анандавардханы, то он первым дал новому учению широкую разработку, во многом при этом пойдя дальше его создателей. И если вначале — как это явствует из замечаний Мукулы и Индураджи — Анандавардхану не воспринимали вне соответствующей школы, то для последующих поколений он заслонил собою школу, в результате чего анонимные карики «вросли» в *Дхваньялоку* и стали неотъемлемой ее частью.

2

Чтобы правильно оценить значение реформы, произведенной новым учением, необходимо, хотя бы коротко, коснуться истории поэтики предшествующего периода.

От древности сохранилось только два текста по поэтике, оба сравнительно поздние и к тому же отражающие традиции разных школ. Первый из них — 16-я глава *Натьяшастры*¹⁸, очевидно не являющаяся оригинальным созданием ее автора и составленная на основании одного или даже не-

Kāvyālaṅkārasāgasamgraha, стр. 85: «Но почему здесь ничего не сказано о свойстве поэзии... по имени дхвани, о котором было заявлено некоторыми (или несколькими — *kaiścit*) ценителями поэзии?» — при том, что в более поздних текстах речь всегда идет об одном «создателе дхвани» (*dhvanikāga*), под которым неизменно подразумевается Анандавардхана.

¹⁸ *Натьяшастра* («Наставление в театральном искусстве») — пространное и тематически весьма разнообразное руководство для актеров и постановщиков — приписывается традицией легендарному мудрецу Бхарате. Датировка трактата неопределенна: крайние даты, называвшиеся в связи с ним — IV в. до н. э. (Бхандаркар) и VI—VII вв. н. э. (Пишель). Сопоставительный анализ *Натьяшастры* и сохранившихся драматических текстов показывает, однако, что она не могла быть создана ранее II и позднее IV в. н. э. С вопросом о датировке памятника тесно связан и другой — считать ли дошедший до нас текст сводом, включающим наряду с древними частями также и позднейшие добавления, или же сочинением одного автора (за что говорит четкость композиции и отсутствие явных противоречий в изложении). По-видимому, при настоящем уровне изученности *Натьяшастры* целесообразнее считать ее произведением, созданным в одно определенное время (скажем, во II—III вв. н. э.) и одним автором (что, разумеется, не исключает возможности отдельных поздних интерполяций).

скольких специальных руководств; второй — трактат кашмирского ученого Бхамахи (IV—V вв.)¹⁹ *Кавьяланкара* («Поэтические украшения»), сочинение итогового характера, на котором основывается вся последующая средневековая поэтика. Сравнение двух этих текстов позволяет предположить, что поэтика как самостоятельная дисциплина сформировалась, по-видимому, в начале нашей эры и что предметом ее изучения с самого начала была стилистика поэтической речи²⁰.

Развитие стилистических теорий в древней Индии шло приблизительно следующим образом. Сравнительно рано, не позднее II в. н. э., оформилось учение о приемах художественной выразительности, получивших наименование «украшений». К IV—V вв. оно составляло уже наиболее объемный и важный раздел стилистической теории (показательно, что если в НШ описано только четыре украшения, то в КА их 39). Столь же рано, или даже еще раньше, возникло учение о недостатках. Первоначально, по-видимому, оно имело достаточно широкую сферу применения и отражало ограничения, касавшиеся не столько поэзии, сколько правильной речи вообще. Этот ранний этап в развитии учения зафиксирован, как кажется, в одном из двух списков попрешностей, приведенных в *Кавьяланкаре* (КА 4): здесь перечислены логические неправомерности (противоречия, тавтология, нарушение последовательности в изложении, бессмыслица), языковые и метрические ошибки, но нет собственно стилевых явлений. Затем, однако, категория недостатков становится чисто стилистической (ср. список НШ

¹⁹ Данная датировка, предложенная Уордером (см.: A. K. Warder, *The date of Bhāmaha*,— JOR, 1956—1957, vol. 26, стр. 93—106), представляется более вероятной, нежели общепринятая, согласно которой Бхамаха жил в VII в. (см.: P. V. Kane, *History*, стр. 132).

²⁰ К IV—V вв., судя по КА, в руководства по поэтике стал включаться общий раздел, где формулировались преимущества занятия поэзией, приводилась сводка знаний, необходимых для поэта, и давалось краткое описание жанров, причем только поэтических и прозаических, поскольку драматические по уже сложившейся традиции рассматривались в театральных учебниках. В рамках науки о театре, кроме того, разрабатывалось учение о сюжете и драматических персонажах.

16.88—94 и второй список КА 1.37—59) — в нее включаются вульгаризмы, архаизмы (ведизмы), неясные мифологические намеки, затрудненные перифразы и т. д. Наконец, в IV—V вв. сформировалось учение о достоинствах (или качествах), составившее третий раздел древней стилистики (раннее его состояние засвидетельствовано у Бхамахи, развитое — в *Натьяшастре*, — факт, который можно объяснить, вероятно, лишь тем, что раздел о качествах в *Натьяшастре* представляет собой позднюю интерполяцию, сделанную не ранее V в.). Оно началось, по-видимому, с осмысления некоторых оценочных эпитетов, использовавшихся в обиходе для описания выразительной и вообще красивой речи, как передающих эстетический эффект, порождаемый конкретными стилистическими показателями (например, благозвучием, использованием сложных слов, простотой — сравнительной, конечно, — лексики, возвышенностью темы и т. д.). Первоначально число таких речевых качеств было неопределенно, и столь же неопределенно было их место — с одной стороны, они ощущались как функционально близкие к украшениям, с другой, очевидно, служили для обозначения не столько конкретного приема, сколько общих эстетических свойств и порождающих их явлений поэтического языка (показательно, что Бхамаха вводит «ясность», «силу» и «сладость» в раздел об украшениях, но в то же время не причисляет их к последним — ср. КА 2.1—3). При выделении достоинств в специальную категорию, они были приведены в количественное соответствие с категорией недостатков (традиционное число недостатков — 10). В списке НШ к «ясности», «силе» и «сладости», упоминаемым у Бхамахи, добавлены «связность», «единообразие», «четкость смысла», «нежность», «гармоничность», «благородство», «прелесть».

Древность, таким образом, накопила большой фактический материал, относящийся к стилистике поэтической речи, и выработала принципы распределения его по трем рубрикам: украшения, достоинства и недостатки. Задача, которую пыталась разрешить раннесредневековая поэтика, состояла не только в дальнейшей разработке найденных категорий,

но и в приведении этих категорий в некоторую единую систему²¹. Тенденция к системности обнаруживается уже в самом раннем из дошедших до нас средневековых руководств — *Кавьядарше* Дандина. Здесь появляется новое понятие — понятие типа речи, или стиля. Различаются два типа речи, которые оцениваются как лучший/худший и, исходя из описания, могут быть в целом охарактеризованы как легкий, простой/усложненный, вычурный²². В описании стилей используются пары прямо противоположных друг другу признаков, причем признаки, оцениваемые положительно и свойственные, как правило, лучшему стилю, связываются с уже известным набором десяти качеств²³. Именно на основании этой их дифференцирующей функции качества отделяются от украшений (ср. замечания Дандина — КД 2.1,3).

²¹ От периода VI—IX вв. сохранилось четыре текста: *Кавьядарша* («Зерцало поэзии») Дандина (VI в.?), *Кавьяланкарасутра* («Сутра о поэтических украшениях») Ваманы (VIII—IX вв.), *Кавьяланкарасарасанграха* («Краткое описание сути поэтических украшений») Удбхаты (VIII—IX вв.) и *Кавьяланкара* («Поэтические украшения») Рудраты (вторая половина IX в.).

²² По словам Дандина (КД 1.40), «существует множество типов (*mārga* — букв. «путь») речи, едва различающихся между собой. Тут описываются только [два типа] — видарбхский и гаудийский, — разность которых вполне очевидна». И дальше (1.101): «Итак, определение сущности каждого из двух стилей показывает, что они различны; что же касается разновидностей их, то о них сказать невозможно, ибо их столько, сколько есть поэтов». Оценивая учение Дандина о двух стилях, необходимо учитывать, что в контексте средневековой Индии, при отсутствии индивидуально-авторского стиля и крайней стертости стилистических различий между отдельными жанрами высокой литературы, на изучение которой и была ориентирована поэтика, речь могла идти только о выявлении некоторых наиболее общих вариантов внутри высокого поэтического стиля. Небезынтересно в этой связи, что стилистическое изучение высоких средневековых жанров (главным образом жанра поэмы), проведенное Л. Рену, показало наличие в них двух слоев (определяемых в первую очередь различием композиционных форм) — усложненного, перегруженного образностью стиля описательно-нарративных частей и более легкого, афористического стиля монологов и диалогов. См.: L. Renou, *Sur la structure du kāvya*, — JA, 1959, t. 247, стр. 1—114.

²³ Характеристика стиля идет по нескольким направлениям, охватывая особенности звуковой организации (типы используемых аллитераций),

Более решительная попытка построения стилистической системы принадлежит кашмирскому ученому Вамане. Двучленную классификацию стиля Вамана заменяет трехчленной, выделяя два прямо противопоставленных друг другу типа и третий, средний, объединяющий в себе признаки этих двух. Формальным основанием для разграничения стилей является количество присущих им качеств (два полярных стиля определяются сочетанием двух признаков, средний же обладает всеми десятью). Однако более показательны дополнительные характеристики, описывающие крайние (маркированные) стилистические варианты соответственно как сильный, блестящий, изобилующий громоздкими словами, высокопарный и слабый, бледный, без громоздких слов. Существенно далее, что у Ваманы появляется определение самого понятия «стиль» — это специфическое словорасположение (*padarasanā*), составляющее «душу» поэзии (КАС 1.2.6—7), т. е. делающее ее прекрасной и тем самым выделяющее ее среди других форм речи (ср. определение поэзии в 1.1.1—2: «поэзия воспринимается [как таковая] от украшения; украшение есть красота»). Поскольку специфика словорасположения в поэзии сводится далее к качествам (1.2.7), а средний стиль обладает, как уже говорилось, полным их набором, то, следовательно, понятия «поэтический стиль» и «средний стиль» по существу совпадают (ср. запрет на использование двух других стилей даже в учебных целях — 1.2.14—18). Таким образом, описание качеств должно раскрыть не столько особенности какого-то определенного стилистического варианта (как у Дандина), сколько специфику поэтической речи вообще. Между качествами, с одной стороны, и украшениями — с другой, устанавливается строгая иерархия: качества суть постоянные свойства поэтической речи (без них она перестает быть поэзией), украшения же — средства, повышающие ее эстетическую действенность (ис-

лексического отбора, употребления изобразительных средств, принцип подачи изображаемого предмета (ср. запрет на гиперболизацию и, с другой стороны, требование усиления при описании высоких душевных качеств) и т. д.

пользование их, таким образом, факультативно — см. 3.2.1—3). Рассмотрение отдельных категорий подчинено определенным принципам. Во-первых, в соответствии с двусторонней природой речи все стилистические факты подразделяются на связанные с планом выражения (*śabda*) и планом содержания (*artha*), причем при классификации недостатков и в плане выражения, и в плане содержания выделяются уровни слова и предложения. Во-вторых, все смысловые украшения описываются в КАС как различные способы выражения сходства предметов, иначе — как варианты сравнения (в результате чего довольно значительное число уже известных приемов вообще здесь не рассматривается). Следует сказать, что оба эти принципа были далее развиты Рудратой (также представителем кашмирской школы), который, однако, упростил систему, исключив из нее понятие стили и категорию достоинств. В качестве основного членения поэтической речи в КАР принимается деление на план выражения и план содержания, причем для усиления лингвистической строгости описания вначале даются определения и классификация выражения и содержания, принятые в грамматических трактатах, а затем уже перечисляются украшения и недостатки, составляющие, таким образом, специфику функционирования каждого из этих планов в поэзии. Украшения рассматриваются как допустимые варианты определенных приемов изображения предмета — сравнения, преувеличения, наложения (*śleṣa*) и простого описания (*vāstava*)²⁴.

При всей ее внешней стройности стилистическая система Ваманы в целом не разрешала тех задач, которые она призвана была разрешить. Общее противоположение поэтической

²⁴ В стороне от этого направления стилистических исследований стоит современный и соотечественник Ваманы Удбхата. К сожалению, основные его сочинения — комментарии к *Натьяшастре* и трактату Бхамахи — не сохранились (фрагменты из *Бхамахаживараны*, опубликованные недавно Ньюли, слишком незначительны для того, чтобы судить о произведении в целом, — см.: R. Gnoli, *Udbhaṭa's commentary on the Kāvyaśāstrakāra of Bhāmaḥa*). Но на основании КАСС, представляющей собой небольшое руководство к составлению украшений, а также некоторых косвенных данных можно заключить, что он был выразителем ортодоксальной позиции

речи обычной на основании ее украшенности, по-видимому, казалось Вамане уже недостаточным, и он пытался найти какой-то более конкретный и притом лингвистический принцип, который позволил бы объяснить специфику поэзии (и, в частности, производимый ею эстетический эффект). Отсюда идея стиля, как некоего особого, присущего только поэтической речи словорасположения. Однако термин «словорасположение» используется в дальнейшем только в связи с анализом качеств выражения, которые выступают в виде характеристик, отражающих эстетическое действие, производимое тем или иным подбором слов в стихотворной строке или двустихии (и определяемое, насколько позволяют судить примеры, прежде всего размерами и звуковым составом слов и размещением словоразделов). Что же касается достоинств содержания, включающих главным образом разнообразные способы подачи изображаемого предмета, то они оказываются за пределами понятия словорасположения, а следовательно, и стиля. В сущности, при условии выделения двух планов — содержания и выражения, только установление какой-то общей закономерности, регулирующей их построение, могло бы позволить сформулировать единое понятие стиля как принципа, определяющего специфику поэтической речи. Но поскольку признаки, характеризующие стиль, разделены у Ваманы на две замкнутые и никак не соотносящиеся друг с другом группы, то и само понятие «стиль» у него должно нести в себе двойственность или дублироваться, т. е. наряду с определением стиля как словорасположения (реализуемого на уровне выражения) следовало бы ожидать в КАС такого, которое связывало бы его с уровнем содер-

и выступал против расширения системы за пределы, намеченные Бхамахой (ср., в частности, возрождение учения Бхамахи о трех качествах). По-видимому, создатели карик и Анандавардхана принадлежали (или были близки) к школе Удбхаты. За это говорят следующие факты: 1) в кариках вслед за Удбхатой принимается тройственность качеств (см. 2.7—10.3.6), но отвергается учение о стилях (см. 3.46); 2) в том, что касается украшений, Анандавардхана следует Удбхате и Бхамахе, но не Вамане; 3) Анандавардхана дважды упоминает Бхамаху (стр. 74, 172) и дважды — Удбхату (стр. 97, 105), но никогда не говорит о Вамане или Дандине, хотя, очевидно, знает их произведения.

жания. И оно действительно здесь дается, хотя и в несколько завуалированной форме. Это определение «чистой» разновидности видарбхского (или среднего и, значит, истинно поэтического) стиля, которая отождествляется с полнотою содержательных качеств (см. КАС 1.2.19—22; примечательно отсутствие указаний на общее основание содержательных признаков, вполне согласующееся с разнохарактерностью явлений, объединяемых в эту категорию). Очевидно, таким образом, что сформулировать общий стилистический принцип поэтической речи Вамане так и не удалось. Введенное же им трехчленное деление стиля представляет собой чисто логическое построение, так как не подкрепляется ни разграничением сфер употребления отдельных стилистических типов речи²⁵, ни соответствующей группировкой стилистических средств²⁶. Последнее в немалой степени объясняется тем, что у Ваманы (да и во всей поэтике этого времени) нет достаточно четкого представления о стилистическом выборе и тем более — о факторах, определяющих такой выбор. В результате его поэтика, несмотря на внешнюю системность, оказывается все-таки только собранием весьма разнообразных — и по характеру, и по значимости — стилевых фактов.

3

В поисках решения проблем, поставленных, но не решенных ранней поэтикой — и Ваманой в первую очередь, — и родилось учение о дхвани²⁷. Создатели его начали с того,

²⁵ Формально каждый из стилей связывается с определенной областью Индии — Видарбхой, Гаудой и Панчалой (откуда и их названия — см. КАС 1.2.10). Однако уже у Дандина классификация по территориальному признаку является не более, чем традиционной условностью.

²⁶ В определении стилей качества выступают лишь как метафорические характеристики, а при рассмотрении качеств в связи с конкретными стилистическими фактами трехчленная классификация вообще не учитывается.

²⁷ Ср. в этой связи карикю 3.46: «Те, кто не мог разъяснить неясно мерцавшую для них сущность поэзии, ввели учение о стилях» — и следую-

что изменили самый подход к предмету исследования. Поэтическая речь, изучавшаяся до сих пор совершенно безотносительно к ее творцам, стала рассматриваться в теории дхвани как система сообщений, необходимо предполагающая поэта, с одной стороны, и ценителя — с другой. Установление зависимости художественно-речевых форм от личности творца не означало, разумеется, признания творческой индивидуальности (и, следовательно, индивидуального стиля), точно так же как введение «ценителя» не означало признания возможности индивидуальных оценок (для Анандавардханы возможна только одна — и всегда правильная — реакция ценителей на произведение). Но это позволяло поставить вопрос об авторской интенции (или в более обычной для *Дхваньялоки* безличной формулировке — «желании сказать» *vivakṣā*), т. е. цели сообщения, как факторе, определяющем выбор того или иного из допустимых в рамках существующего канона стилистических вариантов, во-первых, и ликвидировать разрыв между выражением и содержанием — во-вторых (ср. характерную замену терминов *artha* и *śabda* термином *vācu-vācaka* «выражаемое и выражающее», подчеркивающим взаимосвязанность обоих планов)²⁸.

Второй шаг создателей учения о дхвани состоял в объявлении семантической двуплановости главным признаком, противопоставляющим поэзию²⁹ другим формам речи. Значе-

щее за ней замечание Анандавардханы: «Если для создателей учения о стиле эта сущность поэзии; как нам представляется, лишь неясно мерцала, то здесь она показана со всей ясностью».

²⁸ О том, какая важность придавалась этому последнему обстоятельству, свидетельствуют замечания Анандавардханы. Ср. стр. 138, 199, 203.

²⁹ Следует заметить, что в соответствии с общим подходом к поэзии как системе сообщений термин *kāvya* («поэзия», «поэтическое произведение», в поэтике предшествующего периода чаще всего — «поэтическая речь») приобретает в *Дхваньялоке* значение «поэтическое высказывание» (ср. иногда появляющееся здесь и эквивалентное ему выражение *kāvya-vācu* — букв. «поэтическое предложение»). В ряде случаев *kāvya* имеет значение «поэтическое произведение», обычно выражаемое термином *kāvya-bandha*. Причем, когда речь идет о поэтических сочинениях малой

ние истинно поэтических высказываний, согласно *Дхваньялоке*, имеет два слоя: 1) слой выраженного значения и 2) слой невыраженного или угадываемого значения. Угадываемой называется та часть общего значения высказывания, которая не связана прямо с входящими в его состав словами, но привносится (или, используя буквальное выражение Анандавардханы, «притягивается») тем, что в нем выражено или непосредственно обозначено. Хотя выраженное, таким образом, является причиной осознания невыраженного, одно значение не отменяет другого, и в акте познания оба даны вместе. Последнее обстоятельство подчеркивается сравнением со светильником: поэтическое высказывание, подобно лампе, освещая самое себя, свое собственное значение, одновременно делает явным и нечто иное; отсюда другое, более частое наименование невыраженного значения — «проявляемое» (*vyañgya*)³⁰.

Угадываемые значения группируются по трем рубрикам, которые определяются соответственно как 1) простая вещь (*vastumātra*), 2) украшение (*alaṅkāra*) и 3) раса и прочее (*rasādi*). Рассмотрение угадываемых (или проявляемых) значений целесообразнее начать с третьей рубрики — во-первых, потому что она признается самой важной из трех, во-вторых, потому что именно с ней связаны те изменения, которые были внесены в систему *Дхваньялоки* Абхинавагуптой.

При более подробной характеристике третьей рубрики (см. 2.3) в нее помимо расы (*rasa* — букв. «вкус»), включаются также чувство (*bhāva*); видимость (*ābhāsa*) расы и чувства; угасание (*praśama*) расы, чувства, видимости того

формы — четверостишиях, *kāvya* означает одновременно и «высказывание», и «произведение», так как такие четверостишия синтаксически, как правило, равны предложению.

³⁰ Ср. стр. 159: «Ведь когда мы познаем проявляемое, то вследствие того, что освещение его невозможно без света, [бросаемого на него] выраженным, представление о выраженном не покидает нас. А отсюда вытекает, что они соотносятся друг с другом, как горшок и светильник. Подобно тому, как свет светильника не исчезает в тот момент, когда благодаря этому светильнику рождается познание горшка, свет выраженного [не пропадает] при познании проявляемого».

и другого. «Раса» и «чувство» в виде тесно взаимосвязанной пары понятий встречаются впервые в *Натьяшастре*, образуя центр рассуждений об эмоциональном содержании театральных представлений и эмоциональной технике актера. Какой смысл имел термин «раса» в древних театральных руководствах, где он, очевидно, впервые был введен в употребление, и как именно соотносился этот термин с понятием «чувство», до сих пор остается неясным. Лишь в качестве самого осторожного предположения можно высказать мысль, что первоначально расой называлось нечто вроде единого эмоционального тона (или «вкуса»), сообщаемого сценическому представлению многими и разнообразными по своему характеру факторами — изображаемой ситуацией, мимикой, передающей то или иное душевное состояние, костюмом и т. д. (ср. НШ, т. 1, стр. 287—288). Раса классифицировалась по восьми главным или устойчивым (*sthāyin*) чувствам: соответственно любви, скорби, смеху, пневу, героическому воодушевлению, страху, удивлению и отвращению различались страстная, печальная, смешная, яростная, героическая, страшная, удивительная и отвратительная расы. Из театральных руководств термин «раса» проник в литературу по поэтике, при этом значение его, вследствие переосмысления соотношения раса/чувство, в значительной степени изменилось. В ранних трактатах все рассуждения о расе даются в рамках определения специального украшения, именуемого «[речью] с расой» (*rasavat* — букв. «обладающее расой», «с расой»). У Бхамахи это определение слишком сжато (см. КА 3.7), но описание Дандина дает весьма четкое представление о том, как понималась раса в поэтике. «Обладающая расой [речь], — пишет Дандин, — есть [речь], красивая от расы... „Думая, что она мертва, я хотел умереть, чтобы встретиться с ней в иной жизни. Как же случилось так, что уже в этом рождении я обрел эту Аванти?“... Это любовь, ставшая страстью, поскольку она приобрела чрезмерность формы (*gūrabāhulya*). Вот это и есть речь, обладающая расой» (КД 2.275, 280—282). Цитируя затем монолог Бхимы, убивающего Духшасану, Дандин поясняет (КД 2.283): «У Бхимы, созерцающего врага, пнев, достигнув высшей сте-

пени, стал яростью». Сходным образом описываются и прочие расы (КД 2.284—294). Из приведенных текстов ясно, что раса — это эмоциональное состояние, изображенное в произведении (в большинстве примеров — изливаемое героем в монологе), и что различие между нею и соответствующим чувством состоит в степени интенсивности (иначе — раса противопоставляется чувству как сильная степень переживания несильной). Именно в этом значении сильной формы чувства термин «раса» употребляется и в *Дхваньялоке* (см. стр. 149, 151)³¹. В VIII—IX вв. в связи с явным повышением интереса к проблеме изображения чувств в поэзии³² происходит расширение учения о расе: во-первых, к традиционным восьми расам добавляется еще одна — спокойная (обнимающая круг высоких, преимущественно религиозных, переживаний); во-вторых, в качестве особых категорий эмоции как предмета описания вводятся понятие видимости (т. е. ненормального, неподобающего развития) расы и чувства (к видимости страстной расы, например, относятся безответная страсть — ср. ҚАР 14.36, или стремление насильно завладеть предметом любви) и угасания (т. е. ослабления) расы, чувства или видимости³³. Оба эти понятия включаются создателями учения о дхвани в третью рубрику проявляемых значений. Следует, впрочем, иметь в виду, что различия между отдельными видами эмоционального переживания имеют чисто теоретический смысл и при анализе конкретного ма-

³¹ Подтверждением того, что такое понимание расы было общепринятым во времена Анандавардханы, может служить свидетельство Абхинавагупты, согласно которому Лоллата, автор не сохранившегося комментария к *Натьяшастре* (вероятно, вторая половина IX в.), определял расу как достигшее расцвета устойчивое чувство (см.: Лочана, стр. 194).

³² Об интересе к вопросу эмоционального в поэзии свидетельствует, в частности, то, что Вамана относит изображение рас к числу содержательных достоинств (см. ҚАС 3.2, 14), а Рудрата посвящает подробному рассмотрению рас (с соответствующими ситуациями, типами героев и т. д.) несколько разделов своего трактата (гл. 12—15).

³³ По-видимому, оба эти нововведения были сделаны Удбхатой — именно в ҚАСС в списке рас впервые появляется спокойная раса (см. 4.5), и здесь же впервые в качестве особых приемов (украшений) рассматриваются описания видимости и угасания рас и т. д. (см. 4.14—16).

териала не учитываются. По существу, и карики, и Анандавардхана оперируют одним общим понятием поэтической эмоции, которое обозначается, как правило, термином «раса» (в редких случаях появляется еще термин «чувство», остальные же категории фигурируют только в «официальных» перечислениях). Таким образом, «раса» выступает в качестве наименования всей категории проявляемых значений третьего типа в целом.

Рассмотрение эмоции в *Дхваньялоке* противопоставляет ее предшествующей традиции, по крайней мере в двух отношениях. Круг явлений, связанных с эмоцией, в ранних поэтиках ограничивался сюжетными ситуациями, точнее — эмоция здесь не мыслилась вне конкретного эмоционального события. На это указывают и примеры, приводимые Дандином, Ваманой, Удбхатой, и все описание рас у Рудраты. Допущение, что всякое описание, вложенное в уста охваченного чувством героя — и в первую очередь пейзаж, — может рассматриваться в качестве содержащего расу, было безусловно одним из самых важных открытий, сделанных Анандавардханой (в кариках эта мысль четко не выражена). Оно позволило значительно расширить сферу эмоционального в поэзии (ср. замечание на стр. 181: «Но поэзии без рас и прочего вообще не бывает. В самом деле, ведь не может быть поэзии, которая не имела бы никакого отношения к реально существующим вещам. А все какие ни есть в мире вещи непременно становятся частью какой-либо расы или чувства, по крайней мере — в качестве возбудителя. Ведь расы и прочее суть особые душевные состояния, а такой вещи, которая не вызывала бы того или иного душевного состояния, вообще не существует, если ж и существует, то она, во всяком случае, не может привлечь внимания поэта»). Вообще, насколько важным представлялось это положение Анандавардхане, видно уже из того, что он дважды поднимает вопрос о присутствии рас в литературном пейзаже, причем оба раза — в полемической форме, которая обычно используется им в тех случаях, когда речь идет о чем-то ломающем установившуюся традицию (см. стр. 85—86, 181—182). Второй — и главной — реформой в отношении изображаемой эмоции

было включение ее в категорию языкового значения. Введение эмоции в круг языковых значений сопровождалось, однако, утверждением, что эмоция не может «выражаться» (*vācya*), т. е. никогда не может быть прямым значением слова или совокупности слов, и всегда составляет проявляемое значение высказывания. Что при этом имелось в виду, явствует из двух рассуждений Анандавардханы (стр. 68 и 153—155). Смысл первого из них сводится к тому, что наименование расы не обуславливает такого познания эмоции, какое создает описание некоторой предметной ситуации (включая героя, находящегося в соответствующем душевном состоянии, обстоятельства, способствующие развитию этого состояния, и т. д.). Очевидно, речь идет о том, что слово, называющее чувство, не может дать его наглядный образ и, значит, лишено эмоционального содержания. Второе рассуждение сводится к утверждению, что и в тексте, описывающем эмоцию, последняя не может рассматриваться как выраженное значение, поскольку чувство само по себе не тождественно объектам, с помощью которых оно изображается, хотя в непосредственном познании и не отделено от них (отсюда тезис о мгновенном появлении расы в отличие от других видов проявляемого значения)³⁴.

Принципиальная невыразимость расы резко противопоставляет ее двум первым типам проявляемых значений — «простой вещи» и украшению, под которыми понимаются соответственно какой-либо предмет, свойство, ситуация и т. д. и некоторое относимое к категории украшающих приемов сопоставление предметов (сравнение, противоположение и т. д.) и которые определяются как проявляемые только потому, что в тексте отсутствует непосредственно обозначающее их слово или оборот. Впрочем, говоря о расе как о «невыразимом», всегда следует помнить тот специфический смысл, который имеет в *Дхваньялоке* эта «невыразимость».

³⁴ Станным образом это не распространяется на неустойчивые (т. е. не входящие в список девяти главных) чувства, сопутствующие данной расе. Они считаются выразимыми; и в том случае, когда какое-либо неустойчивое душевное состояние не названо в тексте, оно, как и любое предметное значение, осознается не сразу (ср. пояснения к примеру 49).

Было бы неверно отождествлять расу с неуловимым субъективным настроением или зыбкими, не поддающимися выражению эмоциональными ассоциациями, как это иногда делают³⁵, упуская из виду, что *Дхваньялока* была создана в эпоху средневековья, когда эмоция могла мыслиться только как некое весьма обобщенное и всегда одинаковое в своих проявлениях душевное переживание (ср. обязательный набор ситуаций и внешних показателей рас, которым постоянно оперирует Анандавардхана и который достаточно точно отражает поэтические каноны описания чувств). Столь же ошибочно смешивать расу с авторской лирической эмоцией. Введенное Анандавардханой противопоставление авторской речи речи изображенного автором героя делает это особенно очевидным. Все лирические монологи (обращения к возлюбленной прежде всего) рассматриваются в *Дхваньялоке* как высказывания «лица, созданного поэтом» (см. стр. 105 и др.), т. е. героя, притом мыслимого в рамках канонических литературных персонажей, а не лирического субъекта, отождествляемого с авторским «я». В сущности, авторская речь — это всегда описание, и когда Анандавардхана говорит о речи поэта, пребывающего в расе (см., например, стр. 124), то он вовсе не имеет в виду, что поэт высказывает в этой речи свое чувство; поэт описывает в ней чувство вообще, пользуясь для этого образами вымышленных героев. В этом смысле эмоция, о которой говорится в *Дхваньялоке*, всегда внеличностна (именно поэтому, между прочим, в том, что касается эмоционального содержания, эпическая поэма у Анандавардханы ничем не отличается от лирического стихотворения).

Такой способ построения высказывания, при котором нечто остается в нем невыраженным, скрытым, признается главным (а у Анандавардханы — исключительным) условием художественности в речи (ср. замечание на стр. 174: «Вооб-

³⁵ Ср., в частности, статью Б. А. Ларина (Учение о символе в индийской поэтике, — «Поэтика», 2, Л., 1927, стр. 35), где раса характеризуется как глубокий или затаенный эффект, «не выводимый непосредственно из речевого состава поэзии, не неизбежный, а только потенциальный и никак не выразимый в своей „эмотивной“ глубине».

ще среди поэтических речений, пленяющих сердца ценителей, нет такого, красота которого не была бы связана с прикосновенностью к проявляемому значению. И мудрые не могут не согласиться с тем, что в этом состоит высшая тайна поэзии)³⁶. Иначе говоря, высказывания с двуплановой семантической структурой считаются особенно прекрасными и потому — истинно поэтическими (тезис об украшенности поэтической речи, таким образом, сохраняется). Каррики, кроме того, причисляют к поэзии такие высказывания, которые хотя и содержат только один — выраженный — план, но тем не менее красивы, поскольку построены с применением какого-либо украшающего приема (аллитерации, сравнения, параллелизма и т. д.). В соответствии с этим все поэтические высказывания подразделяются в кариках на два больших класса — с проявляемым и без проявляемого. Первый из них, в свою очередь, делится на два подкласса, в зависимости от иерархического положения проявляемого. В один подкласс включаются высказывания, в которых проявляемое доминирует над выраженным, в другой — высказывания, в которых проявляемое подчинено или вторично (*guṇibhūta*) по отношению к выраженному. Подчиненность проявляемого может быть логической — в тех случаях, когда то, что проявляется, выполняет служебные или дополняющие функции по отношению к выраженному своими словами предмету высказывания, но чаще всего она носит чисто эстетический характер: проявляемое признается вторичным, если оно менее красиво, чем выраженное, или же если текст содержит его расшифровку, что снижает производимый им эффект. Во второй класс объединяются высказывания с «выраженным» украшением — они именуется «картинками» (*citra*). Поскольку украшения вслед за Ваманой делятся на украшающие выражение и украшающие содержание, в этом классе также выделяются два подкласса — звуковых (или словесных) и смысловых «картинок». Что касается Ананда-

³⁶ Любопытно, что в доказательство эстетической действенности невыраженного Анандавардхана ссылается на частое использование намека в остроумных и галантных беседах. Ср. стр. 167, 197.

вардханы, то он, по существу, исключает высказывания без проявляемого из сферы поэзии (ср. в этой связи, с одной стороны, стремление причислить все украшения к высказываниям с вторичным проявляемым — стр. 173, а с другой — отсутствие иллюстрирующих примеров при обсуждении вопроса о стихах-картинках, попытку свести их к ученическим опытам, утверждение, что если они и создавались раньше, то теперь их больше не будет — стр. 183). Таким образом, четырехчленная классификация карики заменяется в *Дхваньялоке* двучленной. В конечном же счете рассмотрение поэзии оказывается сведенным к описанию высказываний с доминирующим проявляемым, что мотивируется двумя соображениями: во-первых, высказывания с вторичным проявляемым, как правило, входят в состав более крупных единств, представляющих собой высказывания, в которых проявляемому принадлежит главенствующее положение; во-вторых, высказывания с вторичным проявляемым, которые выступают в виде самостоятельных произведений, являются эстетически ослабленными вариантами отдельных видов высказываний с доминирующим проявляемым (см. стр. 183).

В отличие от высказываний с вторичным проявляемым, которые не имеют специального наименования, высказывания с доминирующим проявляемым обозначаются термином «дхвани» (dhvani — букв. «звук»). Согласно пояснениям Анандавардханы, этот термин подчеркивает способность данных высказываний выявлять нечто отличное от их собственного значения, поскольку в грамматике, откуда он заимствован, им пользуются для обозначения последовательности звуков, рассматриваемой как средство выявления не тождественного ей языкового знака. Традиционное мнение о том, что в *Дхваньялоке* словом «дхвани» именуется не только особый класс поэтических высказываний, но также — и притом в первую очередь — невыраженное значение, следует признать ошибочным. Прежде всего необходимо учитывать, что «дхвани», термин нововведенный и притом сугубо специальный, уже в силу этого не мог быть многозначным и должен был использоваться в том смысле, который устанавливается за ним в определении (1.13). И действительно, анализ текста

показывает, что в кариках «дхвани» употребляется только в одном смысле: как обозначение высказываний с доминирующим проявляемым. Что же касается Анандавардханы, то у него этот термин может иногда приобретать еще одно значение, именно — *vyajakatva* «способность проявлять [значение, доминирующее над выраженным]»: «Дхвани же можно назвать [лишь] такое проявление, при котором проявляемое есть то, что хотят сказать» (стр. 166). Но ни автор карик, ни Анандавардхана не употребляют термин «дхвани» в качестве наименования невыраженного значения³⁷. Показательно, что он не употребляется таким образом и в сохранившихся текстах X в. Здесь, как и у Анандавардханы, «дхвани» может выступать в двух значениях: 1) высказывание с доминирующим проявляемым и 2) способность проявлять (последнее значение встречается у Бхатта Наяки в цитате, которую приводит Абхинавагупта на стр. 40: «Другая функция [речи] состоит в проявлении [значения] и носит наименование „дхвани“»; также у Индураджи в его комментарии к КАСС, стр. 85: «Но почему здесь ничего не сказано о свойстве поэзии по имени „дхвани“, представляющем собой разновидность проявления?..»): В качестве обозначения невыраженного «дхвани» встречается впервые только у Абхинавагупты (который, вероятнее всего, и ввел это употребление).

Описание дхвани складывается из двух частей: вначале дается классификация семантических структур, строящихся на сочетании выраженного и невыраженного; затем установленные таким образом типы двуплановых значений рассматриваются применительно к разным уровням поэтического текста. При этом единица любого уровня, выступающая в качестве носителя двупланового значения, обозначается термином «дхвани». В классификации дхвани по значениям последовательно проведен принцип бинарных противопоставлений. Описание разворачивается как переход от более широких оппозиций к входящим в них менее широким оппозициям.

³⁷ Первым обратил на это внимание Дж. Браф. См.: J. Brough. Some Indian theories of meaning, — TPS, 1953, стр. 172.

Два основных типа дхвани противопоставлены друг другу как высказывания с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, — высказываниям, где выраженное есть то, что хотят сказать, но тем не менее подчинено другому значению. Как поясняет Анандавардхана, дхвани первого типа принадлежат к категории вторичных обозначений, т. е. выражений, выступающих в качестве обозначения не своего, а другого объекта (для которого, в свою очередь, они являются не собственным или первичным, а вторичным наименованием). Иными словами, речь здесь идет о тропах, причем переносное значение, поскольку оно не связано прямо с соответствующим выражением, описывается в *Дхваньялоке* как проявляемое. Разделение дхвани этого типа на два вида — с полностью устраненным выраженным и с выраженным, превратившимся в другое значение, — судя по некоторым рассуждениям Анандавардханы, основано на установленном еще Кумарилой (VI в.) различии между «качественными» вторичными употреблениями слова, мотивированными общностью качеств, присущих собственному и переносно обозначаемому объекту, и «косвенными», при которых между обоими объектами существует столь тесная зависимость, что второй может рассматриваться как знак первого³⁸. В *Дхваньялоке*, однако, акцентируется не характер связи, допускающей перенос имени с одного предмета на другой, а степень происходящего семантического изменения. В метафоре значение меняется полностью, в косвенном же обозначении (или метонимии) оно отчасти сохраняется (т. е. не заменяется совершенно иным, а преобразуется в неразрывно с ним связанное).

В *Дхваньялоке* предложена по существу первая в индийской поэтике классификация метафоры, учитывающая, с одной стороны, ее структуру, а с другой — стилистическую действенность. В основу структурного деления метафор положен принцип выраженности описываемого объекта. Это с достаточной очевидностью явствует из следующего рассуждения относительно вторичных обозначений, которые не

³⁸ См.: Kumārilabhaṭṭa, Tantravārttika 1.4.12.

могут быть отнесены к дхвани (стр. 163): «А вторичное обозначение в форме полного переноса может опираться или вообще на выраженное свойство, или на простое проявляемое. Примеры: „мальчик по горячности — [настоящий] огонь“; „по прелести лицо ее — [истинная] луна“; и „[в милом нет повторений]«. Анандавардхана, таким образом, выделяет здесь два структурных типа метафор: в первом описываемый объект выражен и прямо сопоставлен с другим (вдобавок к этому в данном случае выраженным оказывается и общее свойство сравниваемых объектов, на основании которого осуществляется перенос); во втором описываемый объект не выражен и в тексте присутствует только замещающий его другой объект («повторение» вместо «скака»). Очевидно, что к дхвани могут быть отнесены только метафоры второго типа. И действительно, судя по примерам, дхвани — это метафоры-эпитеты («так зеркало становится слепым»; «и небо в пьяных тучах»; «и ночи темные со скромною луной»; «облик сладостный» и т. д.), глагольные метафоры [«когда она поры девичества коснется» (букв. «касающаяся поры девичества»); «грации расцветшей аромат» и т. д.] или одиночные существительные («грации... аромат»; «от дружбы с ароматом лотосов расцветших»; «друзья веселых проказ пастушек, свидетели тайных свиданий Радхи, — скажи, сохранились ли те беседки»). Что же касается метафор первого типа (которые можно назвать метафорами-сравнениями), то в том случае, когда связующее оба объекта свойство не выражено (например, «лицо-луна»), в значении их появляется невыраженный слой (или «проявляемая часть»), и они описываются как выражения с вторичным (в силу его незначительности) проявляемым (ср. стр. 173).

Однако не всякая метафора второго типа может быть названа дхвани. Анандавардхана тщательно отделяет стилистически яркие метафоры от стершихся, в которых проявляемое просто, некрасиво. Эстетическая действенность метафоры ставится в непосредственную связь с преднамеренностью ее употребления (см. стр. 77): «В самом деле, и там, где нет великой красоты, созданной проявляемым, нередко

можно столкнуться с переносным употреблением слова, прибегнуть к которому поэтов побудила или [его] общепринятость, или приверженность к нему [в поэзии]»). Если стершиеся метафоры употребляются по привычке, то использование дхвани предполагает сознательное стремление показать «красивое по форме проявляемое». В действенной метафоре подчеркивается эффект неожиданности, создаваемый совмещением, казалось бы, несовместимых предметов (см. стр. 163: «Когда речь идет о чем-то невероятным, например о цветущей золотом земле, то тут важно именно познание прекрасного по форме проявляемого, и потому, хотя это и вторичное обозначение, его с полным основанием можно назвать дхвани»).

Что касается дхвани с выраженным, превратившимся в другое значение, то это слова, в которых обозначаемый ими предмет выступает как символ некоторых присущих ему свойств. В зависимости от контекста, определяющего набор этих качеств, значение слова в целом приобретает высокую или уничижительную окраску. Таким дхвани может быть имя собственное (например, «Рама», выступающее в соответствующем контексте как общее обозначение мужества, стойкости и т. д. — ср. пояснения к примеру 16, стр. 81: «В самом деле, это [слово „Рама“] дает нам знать не просто о носителе [данного] имени, но о носителе имени, превращенном в [совокупность] разнообразных свойств. Последние представляют собой проявляемое». Также к примеру 76: «Слово „Рама“ здесь — проявляющее, его выраженное значение превратилось в проявляемое, именно: „безрассудная храбрость“, „неизменность“ и т. д.») или нарицательное существительное (например, слово «лотос», употребленное в значении «красота», «счастье» и т. д. — см. пример 17). Кроме того, к этому же типу дхвани относятся слова, выступающие в значении, которое является по сути дела вариантом основного смысла (например, «знаю» в значении «воображаю», «думаю» — пример 24; или «утешить» в значении «приласкать» — пример 131).

В дхвани второго типа (где выраженное есть то, что хотят сказать), в отличие от первого, один план не вытес-

няет другого и изменения значения, таким образом, не происходит. Эти дхвани также делятся на два вида, в зависимости от того, появляется ли проявляемое сразу или постепенно. Первую группу составляют высказывания с расой. Дхвани, объединенные во вторую группу (они описываются еще как дхвани с проявляемым, похожим на эхо), в свою очередь, делятся на два вида, которые противопоставлены друг другу на том основании, что в первом из них проявляемое вырастает из возможностей, заключенных в выражении, а во втором — из возможностей, заключенных в содержании. Дхвани первого вида — это высказывания, в которых благодаря использованию двузначных слов образуется два различных, но тем не менее соотносенных друг с другом (по сходству или контрасту) семантических плана. Проявляемым здесь считается именно это не выраженное какими-либо лингвистическими средствами сравнение, противоречие и т. д. Дхвани второго вида — высказывания, содержание которых заставляет предполагать нечто такое, что в них не названо. Они подразделяются на две группы, в зависимости от того, является ли описанная в высказывании ситуация реальной или фантастической. В первом случае невыраженное, как правило, — некоторое обстоятельство, традиционно связываемое с подобной ситуацией; во втором — действительная ситуация, которой придан здесь фантастический облик, иногда (в тех случаях, когда высказывание вложено в уста героя) — намерение, которое говорящий высказывает окольным путем. Наконец, особо выделяются в этом дхвани высказывания, смысл которых построен на невыраженном сравнении, противопоставлении или ином каком-либо украшении.

Если учитывать только существенные структурные варианты рассматриваемых высказываний, то все дхвани делятся в целом на три большие группы: 1) дхвани, основанные на переносе значения; 2) менее строго очерченная группа, объединяющая весьма разнообразные высказывания с двуплановой семантикой, и 3) «эмоциональные» высказывания или дхвани с расой. Правомерность такой группировки подтверждается распределением отдельных видов дхвани по

типам единиц, являющихся носителями соответствующих двухплановых значений. Хотя по правилу все разновидности дхвани обязательно выступают на двух уровнях — слова и предложения, примеры обнаруживают преимущественную связь одних из них со словом, а других — с предложением. Так, дхвани с переносным значением, по существу, — всегда слова³⁹, а дхвани с проявляемым, похожим на эхо, как правило, — предложения, притом тяготеющие к «замкнутости», т. е. представляющие собой (за крайне редкими исключениями) не изъятые из контекста фрагменты, но самостоятельные стихотворения — четверостишия (малая форма средневековой поэзии). Для дхвани же с проявляемым, появляющимся сразу, круг семантических единиц значительно расширяется. Речь в этом случае идет не столько о носителях двухплановых значений, сколько о носителях расы, а к таковым относятся звуки речи, морфемы (суффиксы, префиксы), классы слов, имеющих чисто грамматическое значение (местоимения, союзы, частицы), грамматические категории (времени, числа), слово, предложение и произведение крупной формы. Расширение круга семантических единиц применительно к расе оказалось возможным в силу широты самого этого понятия, включающего в себя одновременно и эмоцию как предмет описания, и эмоциональные элементы языкового значения⁴⁰. На низших уровнях — звуковом, грамматико-морфологическом и лексическом — раса связывается с эмоциональной функцией звуковых повторов (и вообще акустических свойств звуков; в частности, повторам церебральных в сочетании с шипящими и «р» приписывается неприятный эффект, возбуждающий отвращение), с эмфатической функцией частиц и междометий, с

³⁹ Ср. в этой связи замечания Ф. Эджертона (F. Edgerton, *Indirect suggestion in poetry*, — «Proceedings of the American Philosophical Society», 1936, vol. 76, стр. 700).

⁴⁰ Это смешение, в свою очередь, как кажется, является следствием общего для индийской семантики неразличения действительного объекта и значения. См. об этом: М. Biardeau, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris, 1964. Ср. также замечание Анандавардхачи на стр. 203.

эмотивным значением отдельных морфем (например — уничижительного суффикса и ряда приставок), с экспрессивными оттенками в значениях грамматических категорий и слов, обусловленными контекстом (характерно опять-таки неотделение первичных и постоянных эмоциональных значений от контекстуальных!). При переходе к высшим уровням — предложению и крупной поэтической форме — раса выходит за пределы собственно языкового значения, приобретая характер изображаемого объекта, и в центре анализа оказываются средства, используемые для ее описания. Особый интерес представляет рассмотрение крупной формы, которому в *Дхваньялоке* отведено чрезвычайно большое место. Система «проявляющих» средств предстает здесь в значительно усложненном виде, охватывая не только собственно языковые (или точнее — стилистические) явления, но и элементы, образующие «мир» произведения, именно — героев, события (и способы их сочетания) и, наконец, сюжет в целом. Раса, составляющая цель сообщения, выступает в этом случае и как единый смысл, связующий разные уровни, эпизоды, планы произведения и придающий ему в результате целостность и законченность (ср. анализ *Махабхараты* и *Рамаяны* в четвертой части), и как фактор, определяющий выбор всех литературных средств — по *Дхваньялоке* творческий процесс начинается с желания «высказать» (или «проявить») расу, затем уже сообразно расе (т. е. типу эмоции) подбираются сюжет, герои, располагаются события и создается вся стилистическая ткань произведения. Таким образом, если попытаться теперь сформулировать наиболее существенное функциональное значение расы в системе дхвани, то ближе всего к нему окажется понятие темы. В сущности, раса является в *Дхваньялоке* единственной темой (и в том смысле, что вне ее тема вообще не мыслится — ср. отсутствие соответствующего термина, и в том, что она признается единственно достойной или, во всяком случае, главной темой в поэзии) и потому, между прочим, единственным действительным основанием стилистического выбора. Именно в связи с расой вводится и используется здесь важнейшее понятие «сообразности» (*ausi-*

туя). И хотя в принципе «желание сказать» определяет структуру поэтического высказывания в любом случае (ср. применение его в описании видов дхвани), но только в связи с расой оно предполагает подчинение конкретным правилам — ср., с одной стороны, введение (впервые в истории индийской поэтики) правил, определяющих употребление украшений, которое ставится в зависимость от задачи изображения расы, и с другой — указание на отсутствие законов, регулирующих использование изобразительных средств, и в частности сложных слов, как стилистического фактора там, где раса не является целью сообщения (произведения).

Характеризуя в целом классификацию поэтических высказываний, предложенную в учении о дхвани, нельзя не отметить присущей ей двойственности. В самом деле, при ближайшем рассмотрении оказывается, что в ней совмещены элементы разных систем. Прежде всего все типы дхвани соотнесены — как с нетождественными им вариантами той же структуры — с определенными видами традиционных украшений. Дхвани с расой противопоставляются украшению из расы, дхвани с проявляемым, вырастающим из возможностей, заключенных в выражении — игре слов, дхвани с проявляемым, вырастающим из возможностей, заключенных в содержании, — иносказанию, описательному выражению, светильнику (род параллелизма) и ряду других, наконец, дхвани с выражаемым, которое не есть то, что хотят сказать (первая разновидность), противопоставляется (хотя и менее явно) метафорам-сравнениям («рупакам»). Украшения описываются либо как высказывания с подчиненным проявляемым, либо как высказывания без проявляемого (т. е. «выраженные»), и так как проявляемое (при прочих равных) считается эстетически более действенным, чем выраженное, причем эта действенность повышается при условии его главенства, то, следовательно, классификация поэтических высказываний в учении о дхвани есть в первую очередь группировка стилистических средств по степени интенсивности их эстетической функции. Дхвани образуют группу «сильных» средств, украшения с подчиненным про-

являемым — «средних», выраженные украшения — «слабых» (при этом некоторые приемы могут выступать в двух вариантах — сильном и ослабленном, некоторые — в трех, и, наконец, есть такие, для которых возможна только одна форма — ср. стр. 74—75, 173)⁴¹. Однако допущение крупной поэтической формы в качестве особой единицы дхвани с расой⁴² и явная тенденция к отождествлению отдельных видов дхвани (особенно второй группы) и высказываний с вторичным проявляемым с определенными типами малых стихотворных произведений (именно дхвани, построенных на «реальной» ситуации, — со стихотворениями — обращениями с намеком, очень характерными для пракритской поэзии; дхвани, заменяющих действительное неправдоподобным, — со стихотворениями — галантными комплиментами, использующими обычно фантастическую гиперболизацию; высказываний с подчиненной расой — с гимнами и панегириками, включающими эмоциональные описания, и т. д.) приводят к соединению и более того — смешению в рамках одной системы стилистических и литературных форм. Это оказывается воз-

⁴¹ Таким образом, Индураджа — хотя он был не прав, сводя все учение *Дхваньялоки* к новой классификации стилистических приемов, — все-таки имел все основания утверждать, что дхвани суть те же украшения (ср. его комментарий к КАСС, стр. 86—92). Любопытно в этой связи прямое сопоставление дхвани с украшением в карике 2.23. Вообще, вероятно, именно потому, что семантическая двуплановость отличает структуру большинства украшающих приемов, она и была выдвинута теоретиками дхвани в качестве специфического признака поэтической речи. Следует, кроме того, заметить, что сама по себе идея классификации стилистических средств по степени их эстетической действенности была не новой — уже *Вамана* разграничивал качества и украшения как необходимые и дополнительные приемы «отделки» языкового материала. Новым были признаки, положенные в основу классификации, — наличие (главенство/подчиненность)/отсутствие проявляемого; они позволили создать систему (вместо сочетания двух замкнутых групп), а также поставить иерархию в зависимости от структурных особенностей соответствующих речевых форм.

⁴² Как показывают примеры и особенно рассуждение на стр. 125—127, в систему дхвани включаются только лиро-эпическая поэма («большая поэма»), высокая драма («натака») и роман высокого стиля (типа произведений *Баны*).

можным благодаря двум методологическим посылкам — 1) рассмотрению стилистического приема как семантической структуры, реализуемой на определенном языковом уровне (в слове и/или предложении), и 2) включению литературных форм в ряд речевых единиц: малая стихотворная форма описывается всегда как предложение (с соответствующей семантической структурой) и действительно не отделяется в общей серии примеров от предложений, изъятых из контекста; крупная форма рассматривается как высшее речевое единство, большое высказывание, содержащее множество предложений (буквальный смысл термина *grabandha*, используемого для обозначения крупной формы — «связь», «связка», «ряд») ⁴³. Внутренняя непоследовательность системы усугубляется еще тем, что *раса*, будучи, с одной стороны, как и всякое проявляемое, моментом украшающим, с другой — возводится в «украшаемое» (ср. стр. 83—84, 86 и др.), т. е. в принцип, диктующий выбор стилистических средств (причем не только собственно украшений, но и форм с подчиненным проявляемым и *дхвани* всех иных типов — ср. стр. 177 и разбор примеров 90, 132 и др.). Таким образом, в высказывании/произведении с *расой* все его элементы, начиная со звуковых структур и грамматических форм и кончая всевозможными образными конструкциями (а в крупном произведении —

⁴³ Этим подчинением произведения речи, невыделением его в самостоятельное и замкнутое целое объясняется, между прочим, полное игнорирование проблемы жанра в *Дхваньялоке* — жанровые различия не играют никакой роли при анализе крупной формы, едва намечены в классификации *дхвани-предложений* и учитываются только в связи с употреблением сложных слов. Надо сказать, что и в предшествующей теоретической традиции поэтическая речь никогда не рассматривалась в связи с жанрами — откуда и отсутствие в ней понятия жанрового стиля. Это, по-видимому, в известной степени объясняется единообразием стилистических показателей в пределах высоких жанров (о чем уже говорилось выше). Вообще в средневековой индийской поэзии стиль определяется не столько жанром, сколько темой. И в этом смысле принятие *Дхваньялокой* в качестве стилеобразующего фактора именно темы — при том, что она ограничивается только эмоциональной сферой, да и здесь, по существу, сводится к любовному и (в меньшей степени) религиозному вариантам — вполне оправдано.

персонажами и сюжетом), выступают частями единого целого, подчиненными ее изображению, в то время как дхвани-предложения второй группы, содержащие украшения,—в силу того, что всякое иное проявляемое не несет такой организующей функции,—описываются просто как построенные на сочетании или смеси разных стилистических приемов (ср. анализ примеров 131, 133, 136 и др.).

При всем том значительность переворота, произведенного учением о дхвани, не подлежит сомнению. Впервые была создана логически строгая и основанная на лингвистических признаках классификация стилистических средств, впервые была поставлена проблема стилистического выбора и темы как определяющего его фактора (что, кстати говоря, и привело к отказу от членения речи по стилистическим типам), впервые была выдвинута мысль о взаимообусловленности выражения и содержания в поэзии и, в частности,— в определенных пределах — о взаимосвязанности и смысловой нагруженности всех уровней поэтического текста, наконец, впервые в сферу поэтики были введены вопросы сюжета и композиции. Отсюда и масштабы воздействия, оказанного этим учением на все последующее развитие средневековой поэтики. Оно стимулировало исследования метафоры (ср. трактаты Мукулы, Мамматы, Вишванатхи), изучение поэтической функции грамматических элементов и слов с чисто грамматическим значением (особенно местоимений — ср. работы Кунтаки и Махимы), интерес к проблеме переработки традиционных сюжетов (ср. Кунтаку) и к вопросу поэтического творчества (у Раджашекхары, Махимы). Однако наиболее важной из всех линий, по которым шло влияние *Дхваньялоки*, оказалась та, которая привела — через критику Бхатта Наяки — к эстетике Абхинавагупты.

Несмотря на крайнюю скудость материалов, которые остались от Бхатта Наяки, ясно, что главные его возражения были направлены против возведения семантической двуплавноности в существенный признак поэтической речи. Кажется несомненным, что постановке вопроса о несостоятельности этого основополагающего для всего учения тезиса в большой степени способствовали выводы Анандавардханы относитель-

но допустимости рассматривать «проявление», т. е. способность передавать нечто помимо и сверх прямо обозначенного словами, в качестве общезыковой функции (ср. рассуждение на стр. 164—170). Следует иметь в виду, что само по себе понятие проявляемого как особого, отличного от выраженного, значения высказывания было новостью в индийской семантике — до сих пор значение высказывания либо сводилось к значениям составляющих его слов (точка зрения мимансистской школы), либо, напротив, выделялось в самостоятельную реальность, независимую от слов (не осознаваемых в акте речевого общения и потому нереальных) и целиком определяемую тем, что хочет сказать говорящий (точка зрения, восходящая к теории знаменитого лингвиста V в. Бхартрихари)⁴⁴. Но если создатели учения о дхвани ограничивали сферу невыраженного (и, следовательно, семантической двуплановости) поэзией, то Анандавардхана ясно сознавал возможности применения этого понятия к анализу обычного языка. Мысль его сводилась к следующему: «Распространенная связь высказывания и его объекта называется „отношением выражающего и выражаемого“. Функция, именуемая „проявлением“, полностью под нее подходит, с той лишь разницей, что она связана с совокупностью факторов, внеположенных речи, а значит, является обусловленной. Эта именно [обусловленность] и отличает ее от выражения. В самом деле, служить выражением [некоторого значения] есть обязательная форма бытия того или иного слова, потому что, начиная с того момента, как мы его усвоили, оно уже не существует без этой [функции]. Функция же проявления, вследствие того что она обусловлена, необязательно: мы познаем ее, когда высказывание детерминировано определен-

⁴⁴ Об учении мимансы и Бхартрихари см.: M. Viarreau, *Théorie*. В индологической литературе не раз уже отмечалось воздействие теории Бхартрихари на создателей учения о дхвани (которое признается, кстати, самим Анандавардханой — ср. стр. 166). В частности, именно у Бхартрихари было заимствовано столь важное для всей системы понятие «желание сказать», а также самый термин «дхвани» (см. замечание Анандавардханы на стр. 76).

ным ситуационным контекстом и прочим, и не познаем в противном случае» (ст. 164). И дальше на стр. 165: «Высказывания же, делаемые людьми, освещают в первую очередь их намерения, а последние представляют собой не выражаемое, но именно проявляемое, потому что между намерением и словесным выражением нет той связи, которая именуется „отношением выражающего и выражаемого“». Иными словами, в значении высказываний Анандавардхана предлагает выделять помимо их прямого смысла еще «проявляемую» ими цель сообщения (иначе — намерение или все то же «желание сказать»), которая определяется контекстом речевого события и может не совпадать с непосредственно выраженным составляющими его словами⁴⁵. Таким образом, появлялась возможность, с одной стороны, разрешить некоторые фундаментальные трудности, с которыми приходилось сталкиваться теоретикам мимансы (ср. стр. 165), а с другой — допустить слово как реально значащую единицу в теорию Бхартрихари. Однако распространение проявления за пределы поэзии, естественно, создавало трудности для самого Анандавардханы. Чтобы сохранить тезис о семантической двуплановости как основном принципе организации поэтической речи, необходимо было ввести какой-то дополнительный критерий для отграничения ее от обычного языка. В связи с этим Анандавардхана обращает внимание на сознательность и преднамеренность использования двуплановых семантических структур в поэзии: «Но, скажут нам, в таком случае все обычные высказывания следует называть дхвани. Ведь если так рассуждать, то все они суть проявляющие. Это верно, [ответим мы], но только проявление, представляющее собой освещение намерения говорящего, одинаково присутствует во всех обычных высказываниях и [вслед-

⁴⁵ Такое рассмотрение речевой семантики поразительно близко к методу Ч. Фриза, разделяющего смысл высказывания на слой лексического (или лингвистического) и слой «социально-культурного» значения (Ч. Фриз, Значение и лингвистический анализ, — «Новое в лингвистике», II, М., 1962, стр. 98—116). См. также: К. Кунjunni Rāja, Indian theories of meaning, Madras, 1963, стр. 281—282.

ствие этого] не отличается от выражения. Проявляемое тут есть нечто не выходящее за рамки [выражаемого], а не то, что хотят сказать. Дхвани же можно назвать [лишь] такое проявление, при котором проявляемое есть то, что хотят сказать... Всякое проявляемое указанных трех видов, освещаемое в качестве основной цели [высказывания],— и имеющее форму намерения, и не имеющее таковой— позволяет именовать [содержащее его высказывание словом] „дхвани“» (стр. 165—166). По-видимому, этот довод казался Бхатта Наяке неубедительным (ср. его замечание, цитируемое в *Лочане*, стр. 90: «...Тогда поэзией называли бы все») тем более, что и при таком положении оставалось неясным, почему именно в поэзии семантическая двуплановость приобретает эстетическую функцию. В результате Бхатта Наяка приходит к выводу, что объяснение реакции, вызываемой поэтической речью, следует искать не в особенностях ее структуры, а в специфике ее предмета. Раса, которая уже у Анандавардханы играла роль главной поэтической темы, объявляется Бхатта Наякой единственным объектом художественного изображения и вместе с тем — единственной причиной порождаемого поэзией наслаждения. На этой идее основана его концепция трехфункциональности поэтической речи, краткое изложение которой приводит в своих сочинениях Абхинавагупта. «...Поэтическая речь отличается от всякой иной речи вследствие того, что она трехчастна. Эти три части или функции следующие: 1) способность называть, действующая относительно обозначаемого объекта; 2) способность созидать, действующая относительно расы; 3) способность вызывать наслаждение, действующая относительно ценителя. Если бы [первая] часть — называние — выступала в поэзии в чистом виде, то чем бы отличались игра слов и прочие украшения от ритуальных наставлений и иных правил шастр? Какое значение имело бы использование тех или иных звуковых повторов, и к чему было бы избегать слов, неприятных для слуха, и тому подобного? Значит, есть еще одна функция (мы дали ей имя „созидание“), благодаря которой называние в поэзии приобретает совершенно особый характер. Эта способность созидать, действующая относительно рас, есть

осуществляемая поэтическим произведением универсализация возбудителей и т. д. Когда же раса создана, наступает наслаждение ею... И это [наслаждение] есть главная и конечная цель [поэзии], а что касается получения полезных знаний, то это [тут] не главное» (см. Лочана, стр. 193). Итак, поэзия, по Бхатта Наяке, с помощью разнообразных выразительных средств создает наглядный и главное — обобщенный, всем одинаково понятный образ чувства⁴⁶, претворяя его затем в чистое наслаждение.

Под несомненным влиянием этих соображений Бхатта Наяки сложилось позднее знаменитое эстетическое учение Абхинавагупты. Не входя в детали, укажем на те его положения, которые существенны для теории литературного искусства (и полнее всего были изложены в *Лочане*). Вслед за Бхатта Наякой Абхинавагупта признает создание эмоции конечной целью всякого поэтического произведения. Однако само это созидание понимается не как построение наглядно данного образа, а как возбуждение эмоционального состояния, соответствующего предметной ситуации, описанной в произведении. Являясь результатом приобщения к действительности изображенной и, следовательно, не принадлежащей к миру реально существующих вещей, читательская эмоция оказывается, в свою очередь, за пределами чувств, испытываемых в обычной жизни. Во-первых, она находится вне противопоставления свой/чужой, являясь одновременно своей (поскольку дана как переживание) и не своей (поскольку принадлежит литературному герою), и потому может быть описана лишь как чувство вообще, чувство как таковое. Во-вторых, будучи сопереживанием, она ограничена временем восприятия произведения (тогда как обычное чувство, коль скоро оно возникло, существует уже независимо от породившей его причины). Наконец, именно потому, что эта эмоция выводит читателя из нормальных связей, очищая его сознание от всех жизненных тревог, переживание ее сопро-

⁴⁶ Ср. замечания Анандавардханы на стр. 202, предвосхищающие эту идею всеобщности, универсальности изображаемой в поэзии эмоциональной ситуации и, следовательно, самой эмоции.

вождается ощущением блаженства и по сути дела представляет собой наслаждение. Очевидно, что противопоставление эстетической эмоции обычной требовало введения соответствующей терминологии. Однако Абхинавагупта не пошел по пути создания новых терминов, а предпочел воспользоваться теми, которые уже существовали в теоретико-литературной и театральной традиции. Термин «раса» становится у него обозначением эстетической эмоции, а термин «(устойчивое) чувство» — обычной. Применительно к поэтическому высказыванию раса продолжает описываться как «проявляемое», но «проявляемое» у Абхинавагупты следует понимать как «возбуждаемое», «вызываемое» — изображенная в высказывании ситуация пробуждает, выталкивает на поверхность сознания впечатления, оставленные переживаниями и наблюдениями эмоциональных состояний, с ней ассоциируемых, и именно эти эмоциональные впечатления становятся далее основой эстетического процесса. Только в этом смысле — необходимо пробуждаемого отклика — раса есть значение поэтического высказывания, и притом главное, поскольку оно составляет его конечную и специфическую цель⁴⁷.

Ясно, что при таком подходе классификация поэтических высказываний, разработанная в *Дхваньялоке*, оказывалась, в сущности, ненужной — для Абхинавагупты (об этом с очевидностью свидетельствуют и все разборы примеров в *Лочане*) любое высказывание есть высказывание с расой. Но последователи Анандавардханы искусственно соединили оба учения, с одной стороны, сохранив всю классификацию, а с другой — изменив по Абхинавагупте значение термина «раса». К тому же, вопреки Анандавардхане, в системе было оставлено понятие качества (а в некоторых случаях она допол-

⁴⁷ Именно поэтому, кстати, Абхинавагупта меняет употребление термина «дхвани». В первой же карике утверждается, что дхвани есть атман («душа», т. е. существенный признак) поэтической речи. Чтобы остаться формально в рамках комментируемого текста и в то же время возвести расу в ранг специфического показателя поэзии, Абхинавагупте потребовалось распространить «дхвани» на проявляемое, выделив затем в нем в качестве собственно поэтического значения расу (см.: Лочана, стр. 50).

нялась даже теорией стиля). И вот такое эклектическое, составленное из разнородных элементов целое и вошло в позднейшую индийскую традицию (и современную индологию) под названием «учения о дхвани».

4

Первое издание *Дхваньялоки* с неполным (без четвертой части) комментарием Абхинавагупты вышло в 1891 г.⁴⁸. В 1902—1903 гг. в «*Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*» был опубликован перевод *Дхваньялоки* на немецкий язык, выполненный Г. Якоби. В интерпретации текста Якоби следует толкование Абхинавагупты, отступая от него лишь в очень редких (и притом незначительных) случаях. Перевод снабжен весьма краткими примечаниями и вводной статьей, где дается разъяснение основных понятий (главным образом по Маммате) и обсуждается вопрос датировки памятника. В 1940 г. в Бенаресе вышло новое издание *Дхваньялоки*⁴⁹, значительно улучшенное по сравнению с первым и с полным текстом комментария Абхинавагупты. На нем основаны все последующие издания текста. В 1955 г. появился второй — английский — перевод трактата, осуществленный К. Кришнамурти⁵⁰.

Литература, посвященная учению о дхвани, невелика. Она включает несколько статей преимущественно обзорного и

⁴⁸ Anandavardhana, *The Dhvanyāloka with the commentary of Abhinavagupta*. Ed. by paṇḍit Durgāprasād and Kāśināth Pāṇḍuraṅg Parab, Bombay, 1891.

⁴⁹ *Dhvanyāloka of Anandavardhana, with Abhinavagupta's Locana and śrī Rāmaśāraka's Bālapriyā*, Benares, 1940 (Kāshī Sanskrit Series, 135). Издание осталось нам недоступным.

⁵⁰ Anandavardhana's *Dhvanyāloka or Theory of suggestion in poetry*. Transl. into English with notes by Dr. Krishnamoorthy, with foreword by Dr. K. R. Srinivasa Iyengar, Poona, 1955. К сожалению, и это издание было нам недоступно. Однако исследовательские работы К. Кришнамурти и некоторые фрагменты перевода, с которыми нам удалось познакомиться, не оставляют сомнений в том, что он отражает вполне традиционное понимание текста.

ознакомительного характера и специальные разделы в общих трудах по истории индийской поэтики, эстетики, литературы и семантики. Во всех этих работах концепция Анандавардханы никак не отделяется от позднейших наслоений, и интерпретация Абхинавагупты и ее переложения у последующих авторов рассматриваются как абсолютно адекватные содержанию *Дхваньялоки*. Наиболее яркий пример такого подхода — разделы о дхвани в трудах С. К. Де и П. В. Кане⁵¹. Так же, по сути дела, излагается учение о дхвани у Л. Рену⁵² и в одной из первых работ по индийской поэтике — статье Ф. И. Щербатского⁵³. Впрочем, и в тех случаях, когда при характеристике теории дхвани опираются на одну *Дхваньялоку* (как это делает, например, К. Кришнамурти), она интерпретируется в сугубо традиционном духе⁵⁴.

Настоящий перевод выполнен по последнему изданию трактата: *Dhvanūyāloka of Ānandavardhana with the Locana sanskrit commentary by Abhinavagupta and the Prakāśa hindī transl. of both the texts by Jagannāth Pathak, Vāgānasī, 1965*; учитывались также разночтения, указанные в первом, бомбейском издании 1891 г. При интерпретации текста памятника мы стремились к возможно более точному воспроизведению оригинала. Слова, отсутствующие в тексте и добавленные по смыслу, заключены в квадратные скобки. Некоторые термины, в том числе такие, как «дхвани» и «раса», во избежание смысловых искажений оставлены без перевода. Қарики и стихотворные правила, встречающиеся у Анандавардханы, переданы прозой. При переводе стихотворных примеров мы стремились к адекватности в передаче смысла. Они разбиты на строчки, но количество строк не обязательно совпадает

⁵¹ См.: S. K. De, *History of sanskrit poetics*. 2nd ed., Calcutta, 1960, стр. 139—175; его же, *Sanskrit poetics as a study of aesthetics*, Berkeley and Los Angeles, 1963; P. V. Kane, *History*, стр. 387—391.

⁵² L. Рену, *Le dhvani dans la poétique sanskrite*, — «*Adyar Library Bulletin*», vol. 18, стр. 1—20.

⁵³ Ф. И. Щербатской, *Теория поэзии в Индии*, — «*Избранные труды русских индологов-филологов*», М., 1962, стр. 271—299.

⁵⁴ См.: K. Krishnamoorthy, *Essays in sanskrit criticism*, Dharwar, 1964. Ср. также упоминавшуюся выше статью Ф. Эджертона.

с числом строк в оригинале. Если в стихотворении использованы выражения, имеющие два значения одновременно, второй смысл, как правило, дается при переводе в квадратных скобках. Все примеры имеют сквозную нумерацию, которая также указана в квадратных скобках. Комментарий Абхинавагупты использовался главным образом для прояснения некоторых реминисценций и в связи с анализом примеров.

Ю. М. Алиханова

ДХВАНЬЯЛОКА
(«СВЕТ ДХВАНИ»)

ПЕРЕВОД

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Ярким блеском своим приводящие в уныние месяц,
Раздирающие в клочья страдания тех, кто к нему
прибегнет,—

Пусть защитят вас когти врага Мадху,
По собственной воле обернувшегося львом! ¹

1. Некоторые утверждают, что атман² поэзии, о котором издавна говорили мудрые, именуя его «дхвани», не существует вовсе; другие принимают его за [выражение], употребленное во вторичном значении³; иные же полагают, что сущность его не поддается описанию. Поэтому, дабы порадовать сердца ценителей⁴, мы хотим рассказать о том, что он собой представляет.

Мудрые (то есть те, кому ведома сущность поэзии) с давних пор, из поколения в поколение говорили (то есть должным и исчерпывающим образом рассказывали, делали разъяснения) об атмане поэзии, который они именовали [словом] «дхвани». Сердцу ценителей этот [атман] очевиден, но некоторые тем не менее утверждают, что его нет. Соображения тех, кто отрицает его, могут быть следующими.

Поэзия, заявят одни из них, складывается из выражения и содержания, и в ней всем хорошо известны причины красоты⁵, заключенные в выражении (аллитерация и прочее), и причины красоты, заключенные в содержании (сравнение и прочее). Общеизвестны также свойства словосочетаний⁶ — сладость и другие. И еще мы слышали об открытых одним

[ученым] пригородном и иных типах аллитерации⁷ (которые, впрочем, функционально не отличаются от вышеназванного⁸) и о стилях, начиная с видарбхского⁹. Что же такое по имени «дхвани» [может быть в поэзии] сверх этого?

Конечно же, дхвани нет, скажут другие. Потому что поэзия, выходящая за рамки общепринятых норм¹⁰, вообще лишена поэтичности. Существенным признаком поэзии, как известно, является то, что она заключает в себе выражение и содержание, которые доставляют наслаждение сердцам ценителей. Но этого как раз и не может быть в речи, не укладывающейся в рамки упомянутых выше норм. И если даже удастся привлечь к этому учению некоторых ценителей и благодаря их признанию дхвани станут именовать поэзией, это, во всяком случае, не встретит сочувствия со стороны всех ученых.

И, наконец, третьи будут объяснять по-иному, почему его нет. Поистине невероятно, [скажут они], чтобы так называемое дхвани было чем-то до сей поры никому не известным. Так как оно, во всяком случае, не выходит за пределы того, что вызывает восхищение, то, значит, находится среди тех именно причин красоты, о которых говорилось выше. Стоит ли поднимать разговор из-за того только, чтобы дать одной из них новое имя? А если даже какая-нибудь мелкая разновидность [их] и не была показана знаменитыми исследователями поэзии (что, вообще говоря, вполне возможно, так как нет конца многообразию речи), то и тут мы не видим причин для того, чтобы с криком «дхвани, дхвани!» плясать вокруг нее, важно смежив при этом ресницы от ложного представления о своей способности понимать поэзию. Ведь другие великие духом тысячами описывали, да и сейчас еще описывают разновидности украшений, но что-то не слышно, чтобы они впадали от этого в такое состояние. Следовательно, дхвани — только пустое слово, и никакой сути его, которая оказалась бы неуязвимой для критики, показать нельзя.

Вот еще стихотворение, написанное другим¹¹, [но] в этом же духе:

Поэтическое произведение, в котором не говорится
Ни о каком изящном, услаждающем сердце предмете,
Которое не составлено из изысканных выражений¹²,
Где нет затейливых оборотов речи¹³,—
Такое произведение с радостью восхваляет глупец,
Уверяя, что в нем есть дхвани...
Не знаю, что он скажет, если умный
Спросит его: «А что же такое дхвани?»

«Другие принимают его за [выражение], употребленное во вторичном значении». Другие говорят, что этот именуемый «дхвани» атман поэзии есть вторичное обозначение¹⁴. Хотя при описании вторичного обозначения или чего-либо иного в этом роде никто из исследователей поэзии не обмолвился словом «дхвани», но, учитывая, что они, даже слегка касаясь сферы дхвани, все-таки не замечали ее, когда показывали, как пользуются в поэтических сочинениях неосновным обозначением объекта, [о них] сказано так: «Другие принимают его за [выражение], употребленное во вторичном значении»¹⁵.

И, наконец, некоторые — те, чья мысль не отваживается на научное исследование, — утверждают, что сущность дхвани не поддается описанию и может быть только непосредственно почувствована сердцем ценителя.

Поэтому (то есть ввиду наличия такого рода разногласий) мы, дабы порадовать сердца ценителей, хотим рассказать о том, что оно собой представляет. В самом деле, ведь несмотря на то что использование дхвани в любом из образцовых поэтических произведений, начиная с *Махабхараты* и *Рамаяны*, совершенно очевидно, его прекраснейшая, составляющая секрет творений всех истинных поэтов суть не была до сих пор раскрыта даже самыми пронизательными умами среди древних исследователей поэзии. И вот, желая вселить радость в сердца ценителей, хорошо знакомых с дхвани по опыту, мы разъясним теперь, что же оно собой представляет.

Но прежде, чтобы подготовить почву для предпринятого определения дхвани, говорится следующее:

2. Значение поэтического высказывания, восхваляемое ценителями и потому получившее определение «атмана поэтического высказывания», имеет две части, называемые соответственно выраженной и угадываемой.

В поэтическом высказывании, прекрасном изящным и складным расположением [слов], значение, которое, подобно атману в теле, образует его сердцевину и потому восхваляется ценителями, имеет две части: выраженную и угадываемую.

3. Из них выраженная [часть], всем хорошо известная по таким ее видам, как сравнение и прочее, неоднократно анализировалась другими <исследователями поэзии>¹⁶, и поэтому здесь она подробно не обсуждается.

По мере надобности мы будем лишь еще раз повторять [то, что было сказано ими по этому поводу].

4. Но угадываемое — другая вещь, которая содержится в речах великих поэтов, — подобно красоте в женщинах, представляется чем-то отличным от общеизвестных частей [высказывания].

Но угадываемое (другая, помимо выраженного, вещь, которая содержится в речах великих поэтов), наподобие красоты в женщинах, будучи чем-то хорошо известным ценителям, вместе с тем отличается от общеизвестных (то есть украшенных или всем понятных) частей [высказывания]. В самом деле, как красота у женщин, если рассматривать ее отдельно, есть особая, отличная от всех членов тела, сущность, и даже больше того — второй бальзам для глаз ценителей, так же и это значение. В дальнейшем мы будем говорить об этом значении, разделяя его на несколько видов, а именно — простую вещь, привнесенную [в текст] силою выраженного, украшение и расу и прочее¹⁷. И во всех этих видах оно есть нечто иное, чем выраженное.

Так, если взять первый вид, то он очень отличается от выраженного. Действительно, иногда он имеет форму запрещения, в то время как выраженное представляет собой разрешение, например:

- [1] Гуляй себе преспокойно, святой отец!
Ту собаку сегодня загрыз свирепый лев,
Поселившийся в чаще лиан
На берегу Годавари¹⁸.

А иногда он имеет форму разрешения, в то время как выраженное представляет собой запрещение, например:

- [2] Покамест день, взгляни внимательно кругом:
Там спит свекровь, а здесь сплю я.
Смотри же, путник, ослепленный тьмой ночной,
В постель к кому-нибудь из нас не ляг!¹⁹

Кое-где при выраженном, имеющем форму разрешения, [угадываемое] выступает и не в этой, и не в противоположной ей форме, например:

- [3] Иди! И пусть рыдания и вздохи
Лишь мне одной достанутся в удел,
Но ты, учтивости себя принесший в жертву,
Да не узнаешь их в разлуке с ней!²⁰

Кое-где при выраженном, имеющем форму запрещения, [угадываемое] выступает и не в этой, и не в противоположной ей форме, например:

- [4] Будь милосердна, молю, вернись назад!
В сияньи лунном лица твоего исчезнет мрак,
И женщинам, что под покровом ночи спешат
К любовникам, ты помешаешь, о злая!²¹

Кое-где оно имеет иную, чем у выраженного, сферу при-
ложения, например:

- [5] Кто ж не рассердится, увидев
Искусанные губы у любимой?
Ты все-таки понюхала тот лотос, в котором
были пчелы?
Ну что ж, упрямица, теперь терпи!²²

Возможны и иные отличные от выраженного разновид-ности этого рода угадываемого; показанное здесь — лишь небольшая их часть.

Что касается второго вида, то его отличие от выраженного будет подробно описано дальше. А третий вид (то есть раса и прочее), поскольку он выступает как привнесенный силою выраженного, но непосредственно в сферу действия языкового выражения не входит, также отличается от выраженного. В самом деле, его можно было бы выражать, либо сообщая [о нем] своими словами, либо через описание возбудителей и т. д.²³ В первом случае неупотребление собственных наименований должно было бы иметь следствием отсутствие познания расы и прочего. Однако о них не везде сообщается своими словами, да и там, где это есть, познаются они все равно только благодаря описанию специфических [для каждого из них] возбудителей и т. д. Собственное наименование лишь подтверждает [факт] этого [познания], но не создает его, потому что в противоположной ситуации оно — [во всяком случае] в таком виде — не наблюдается. Действительно, если в поэтическом произведении отсутствует описание возбудителей и прочего и только содержатся такие слова, как «страсть», ни малейшего представления о том, что в нем есть раса, у нас не будет. А так как без собственного наименования, от одних только специфических возбудителей и прочего раса и другие [разновидности этого угадываемого] познаются, а от одного своего имени не познаются, то, следовательно, по взаимосвязи и несовместимости²⁴ раса и другое привносятся силою выраженного, но никоим образом не выражаются именем.

Таким образом, установлено, что и третий вид [угадываемого] совершенно отличен от выраженного. Однако, как будет показано дальше, познается он как бы вместе с выраженным.

5. Это именно значение и есть атман поэтического высказывания, и в согласии с этим в давние времена у первого поэта в стихотворение превратилась скорбь²⁵, вызванная разлучением двух кроншнепов,

Вот это значение и образует сердцевину поэтических высказываний, чарующих многообразием сочетаний различных выражаемых и выражающих. И в согласии с этим у первого поэта Вальмики в стихотворение претворилась именно скорбь, которую породили крики обезумевшего от разлуки с убитой подругой кроншнепа²⁶: скорбь ведь устойчивое чувство печальной расы. А что угадываемое охарактеризовано [в карике] именно через расу и чувство, хотя есть, как мы видели, и другие его виды, так это потому, что раса и чувство — главное [среди них].

6. Речь, источающая эту сладостную вещь — значение, обнаруживает во всем его блеске особый, не свойственный обычным людям дар великих поэтов²⁷.

Источающая эту истинную вещь речь великих поэтов обнаруживает во всем его блеске особый, не свойственный обычным людям дар, за который в нашем мире, приносящем одного за другим множество самых удивительных поэтов, Калидасу и еще двух-трех или [самое большее] пятерых-шестерых считают поэтами великими.

Вот еще один довод, подтверждающий, что угадываемое значение [как нечто отличное от выраженного] действительно существует:

7. Одним знанием правил [употребления] языковых форм и значений его не постичь, — нет! — постигается оно только теми, кто по-настоящему разбирается в значении поэтических высказываний.

[Оно отличается от выраженного], так как познается лишь теми, кто по-настоящему разбирается в значении поэтических высказываний. Ведь если бы это значение совпадало с выраженным, то для того, чтобы понять его, достаточно было бы опознать форму [использованных в тексте] выражающих и выражаемых. Но как отличительные признаки свар, шрути²⁸ и прочего остаются недоступными для знатоков музыкальной науки, мало упражнявшихся в пении, так и это значение недоступно тем, кто потратил труды лишь на то, чтобы [научиться) правильно определять выражающие и выражае-

мые, и не имел склонности к систематическим размышлениям над истинным смыслом поэтических высказываний.

После сделанных таким образом разъяснений относительно действительного существования отличного от выраженного проявляемого [значения], показывается, что именно ему принадлежит главенство:

8. Это вот значение и любое выражение, которое обладает способностью делать его явным,—такие именно выражение и значение следует старательно опознавать у великого поэта.

Проявляемое значение и любое выражение, которое обладает способностью делать его явным (а не выражение вообще),—такие вот выражение и значение следует опознавать у великого поэта: [ведь] именно вследствие хорошо использованных проявляемых и проявляющих становятся великие поэты великими поэтами, а не из-за простого сочетания выражаемых и выражающих. А что поэты, говорится теперь, берутся сперва за выражаемое и выражающее, несмотря на главенство проявляемого и проявляющего, так это тоже правильно:

9. [Но] как человек, которому нужен свет, направляет свои усилия на пламя светильника (ибо оно есть средство, его [доставляющее]), так и тот, для кого важен этот [смысл, направляет усилия] на выраженное значение.

В самом деле, хотя ему нужен свет, человек тем не менее направляет свои усилия на пламя светильника, ибо оно есть средство, его [доставляющее]—ведь без пламени светильника свет невозможен. Точно так же человек, для которого существенно это (то есть проявляемое) значение, направляет свои усилия на значение выражаемое. Этим [сравнением] показано действие, [совершаемое] относительно проявляемого значения передающим сообщением, то есть поэтом. Чтобы показать также действие, [совершаемое] принимающим сообщением, говорится следующее:

10. Как значение предложения познается через значения слов, так и познанию этой вещи предшествует [познание] выраженного значения.

Как значение предложения постигается через значения слов, так и познанию проявляемого значения предшествует познание значения выраженного. А теперь показывается, каким образом главенство проявляемого не пропадает, несмотря на то что познание его происходит после познания выраженного значения:

11. [И] как по завершении [его] функции не осознается значение слова, силою своей способности передающее значение предложения,—

Как значение слова, хотя и освещающее силою своей способности значение предложения, не осознается в качестве чего-то отдельного по завершении [этой] функции,

12. Так же сразу протупает это значение в зрящем истинный смысл сознании ценителей, дух которых отвращен от выраженного значения²⁹.

После сделанных таким образом разъяснений касательно действительного существования отличного от выраженного проявляемого значения [последнее] используется для принятого [здесь определения дхвани]:

13. Особого рода поэтическое высказывание, где содержание или выражение проявляют это значение, отступая при этом на второй план, называется мудрыми «дхвани».

Дхвани — это особого рода поэтическое высказывание, где содержание (то есть особого рода выражаемое) или выражение (то есть особого рода выражающее) проявляют это значение. Это показывает, между прочим, что дхвани нельзя смешивать с причинами, [обуславливающими] красоту выражаемого и выражающего: сравнением, аллитерацией и прочим. Неверно также утверждение, что дхвани не существует, так как в манере выражения, не укладывающейся в рамки обще-

принятых [для поэзии] норм, нет поэтичности. Потому что дхвани просто неизвестно ученым, а если тщательно исследовать материал, то окажется, что оно-то и есть настоящая поэзия, доставляющая наслаждение сердцам ценителей. Как будет показано дальше, [поэзия] иная, чем эта, есть просто «картинка»³⁰. А что говорят, будто дхвани — коль скоро оно не выходит за пределы того, что вызывает восхищение, — находится среди разновидностей вышеназванных украшений и прочего, так это тоже неверно, ибо, как будет разъяснено позже, [все обстоит] как раз [наоборот]: причины красоты выражаемого и выражающего являются его частями, оно же выступает в виде заключающего их в себе целого. Да и как вообще дхвани, отличие которого состоит в том, что оно опирается на проявляемое и проявляющее, может входить в систему выражения, опирающуюся только на выражаемое и выражающее? ³¹. Вот дополнительные стихи об этом:

Может ли дхвани входить в число причин красоты выражаемого и выражающего? Ведь в основе его — связь проявляемого с проявляющим!

На это нам могли бы возразить следующее. Положим, что среди украшений, в которых угадываемое значение почти не ощущается, дхвани и в самом деле нет. Но оно может заключаться в одном из тех украшений, где есть угадываемое значение, например в сжатом описании, возражении, описании странности, причина которой не указана, в описательном выражении, отрицании, светильнике, смешанном украшении и т. д. Чтобы отвергнуть подобное [предположение, в карике] сказано: «отступая при этом на второй план». Дхвани — это такое [высказывание], где еще одно значение проявляют или подчиняющееся этому значению содержание, или подчиняющееся ему собственное значение выражение. Так как же оно может в них заключаться? Ведь дхвани предполагает главенство проявляемого, а этого нет ни в сжатом описании, ни в других [перечисленных здесь украшениях].

Возьмем такое сжатое описание ³²:

- [6] Трепетнозвездный лик ночи
Занявшимся заревом охватил месяц,
И она не заметила даже, как на востоке
Пали с нее все покрывала тьмы³³.

Так как объектом высказывания здесь являются ночь и месяц, которым приписано отношение влюбленных, значит, именно выраженное познаем мы как главное, а проявляемое сопровождает его.

Также и в возражении³⁴ благодаря обороту, с помощью которого отклоняется [то, что составляет] объект высказывания³⁵, выраженное, хотя оно и привлекает наше внимание к [некоторой] проявляемой особенности, все же представляется нам превосходящим [это проявляемое] в красоте. В самом деле, главным, на чем держится тут поэзия, является именно это сформулированное в словах из желания передать нечто особенное [и] имеющее форму отказа [говорить] возражение, которое привлекает наше внимание к проявляемой особенности. [Но] именно превосходство в красоте вызывает желание говорить о главенстве выраженного или проявляемого. Возьмем такой пример:

- [7] Пламенеет заря,
День спешит ей вослед.
Но не встретиться им...
Как жестока судьба!³⁶

Хотя здесь и есть познание проявляемого, но именно выраженному принадлежит превосходство в красоте, а отсюда и желание назвать его главным. А кроме того, как светильник³⁷ и отрицание³⁸ не названы сравнением, потому что сравнение хотя и познается в качестве проявляемого, но не задумано здесь главным, так следует рассматривать [название] и этого [украшения]³⁹.

В описании странности, причина которой не указана⁴⁰, проявляемое просто осознается, исходя из описанной ситуации, но никакого [ощущения] красоты в результате этого познания не возникает. Значит, [и тут] оно не является главным. Вот пример:

[8] Хотя зовут его товарищи, и он,
Сказав им: «да, иду!»,— от сна освободился
И мысленно уже пустился в путь,
А все лежит, не расправляя членов, путник⁴¹.

Далее. В случае, если проявляемое в описательном выражении⁴² главенствует, будем считать, что оно входит в дхвани, но не [наоборот] — что дхвани входит в него, потому что, как будет разъяснено позже, область дхвани больше и, кроме того, оно выступает [по отношению к описательному выражению] в качестве заключающего его в себе целого. А впрочем, в описательном выражении, подобном тому, которое приводит Бхамаха⁴³, проявляемое не является главным, так как желания подчинить ему выраженное тут нет.

Совершенно очевидно также, что и в отрицании, и в светильнике главенствует выраженное, а проявляемое сопровождает его.

Что же касается смешанного украшения⁴⁴, то оно не относится к дхвани, если одно украшение в нем подкрепляет блеск другого, потому что в этом случае нет желания выразить проявляемое главным. При равной вероятности двух украшений выраженное и проявляемое имеют одинаковую значимость. Но вот если появление проявляемого в этом [украшении] сопровождается подчинением ему выраженного, оно, конечно, должно быть отнесено к дхвани. Однако сказать, что оно-то и есть дхвани, нельзя. Ибо то, что было сказано в связи с описательным выражением, справедливо и для этого случая, и к тому же в некоторых смешанных украшениях сам по себе смешанный способ выражения уже исключает вероятность дхвани⁴⁵.

В иносказании⁴⁶ выраженное и проявляемое равнозначны, если выраженное (не являющееся предметом, о котором идет речь) и угадываемое (предмет, о котором идет речь) связаны между собой в силу того, что одно из них представляет собою общее, а другое — частное, или же одно — причину, а другое — следствие. В самом деле, когда выраженное (не являющееся тем, о чем идет речь) — это общее, с которым связан [легко] угадываемый частный случай (составляющий

предмет высказывания), то, хотя частное и воспринимается как главное, общее также оказывается главным, потому что частное не существует без общего. А когда, [наоборот], из частного случая выводится общее, то при главенстве общего частное также оказывается главным, так как в общем заключены все его частные проявления. Этому правилу подчинено и отношение причины и следствия. Но когда в иносказании между побочным предметом и предметом, о котором идет речь, связь существует в силу одного лишь сходства, то тогда (если только сходный [с угадываемым] описываемый предмет не задуман главным) иносказание причисляется к дхвани. В противном случае это лишь одно из украшений.

А теперь подытожим все сказанное:

Там, где проявляемое не главенствует, а только сопровождает выраженное, мы, очевидно, имеем дело с выраженными украшениями: сжатым описанием и т. д. [Высказывание] не есть дхвани, если проявляемое в нем лишь появляется, [но не вызывает ощущения прекрасного], или же сопровождает выраженное, или не воспринимается как главное. Только такое [поэтическое высказывание] должно считать чистым дхвани, где выражение и содержание вторичны по отношению к проявляемому.

Следовательно, дхвани ни в чем не заключается, и не заключается потому, что, как было сказано ранее, дхвани — это особого рода поэзия, то есть целое, а украшения, качества⁴⁷ и аллитерации разных типов суть составляющие его части, что далее разъясним [подробно]. Ясно, что часть, отделенная [от целого], не есть целое. А не будучи отделена [от него], она является его частью и [сама по себе] не имеет реальности. Впрочем, дхвани не может быть заключено в ней даже в том случае, когда она обладает независимым существованием, потому что область его значительно больше.

Далее. [Слова карики] «называется мудрыми» говорят о том, что выражение [«дхвани»] использовано вовсе не случайно, но еще до нас было введено в употребление учеными.

Так как грамматика — корень всех наук, первые среди ученых, конечно, грамматики. Так вот они употребляют слово «дхвани» для обозначения слышимых звуков речи. Сходным образом другие мудрецы, проникающие в истинный смысл поэтических высказываний, следуя их учению, назвали словом «дхвани» самое речь, то есть единство выражаемого и выражающего, потому что [эта] именуемая поэзией [речь] тоже обладает способностью делать нечто явным⁴⁸.

И конечно, описание вот такого дхвани, составляющего огромную область, если сложить вместе [все его] виды и их разновидности, о которых мы еще скажем, нельзя сравнить с сообщением о просто неизвестной до сей поры разновидности украшения. Так что волнение тех, чьи мысли поглощены этой [задачей], вполне оправдано, и не должно выказывать по отношению к ним злонамеренность, вызванную завистью

Итак, мы ответили тем, кто полагает, что дхвани не существует. Дхвани есть и в целом имеет два вида: с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, и с выраженным, которое хотя и есть то, что хотят сказать, но подчинено другому. Пример первого из них:

[9] С цветущей золотом земли
Снимают трое урожай:
Герой, ученый и слуга,
Который знает, как служить⁴⁹.

[Пример] второго:

[10] На какой горе, сколь долгий
И какой по названью аскетический подвиг
Совершил этот маленький попугай,
За который в награду теперь, о юная,
Ест он вишню, алую, как твои уста?⁵⁰

Что же касается утверждения, будто дхвани есть вторичное обозначение⁵¹, то и оно отвергается как ошибочное:

14.1. Это дхвани не тождественно вторичному обозначению из-за различия их форм.

Это (то есть имеющее вышеназванные виды) дхвани не тождественно вторичному обозначению, ибо формы их раз-

личны. Дхвани имеем в случае главенства проявляемого, то есть когда отличный от выраженного объект намеренно освещается выражающим и выражаемым. А вторичное обозначение есть просто перенос⁵².

Допустим, что это не так, [скажут нам], но, может быть, вторичное обозначение — существенный признак дхвани? Ответ:

14.2. И оно не может быть определено посредством вторичного обозначения, ибо последнее, [с одной стороны], распространяется за пределы определяемого и, [с другой] — не распространяется на часть определяемого⁵³.

Дхвани нельзя определить посредством вторичного обозначения. Почему? Потому что последнее, [во-первых], распространяется за пределы определяемого, [а во-вторых], не распространяется на часть определяемого. Распространение за пределы определяемого имеет тут место оттого, что вторичное обозначение может быть и в области, отличной от дхвани. В самом деле, и там, где нет великой красоты, созданной проявляемым, нередко можно столкнуться с переносным употреблением слова, прибегнуть к которому поэтов побудила или [его] общепринятость, или приверженность к нему [в поэзии]. Например:

[11] Увядшее с двух сторон под тяжестью пышных
грудей и бедер,
Зеленое в середине, где тонкая талия его
почти не касалась,
Смятое всюду от беспокойных движений ослабших
рук,—
О жáре, снедавшем стройную девушку, говорит
это ложе из листьев⁵⁴.

Также:

[12] Его целуешь тысячу раз,
Сотни раз обнимаешь,
Отдохнув, ласкаешь вновь —
В милом нет повторений.

Также:

[13] Гневны они в тот миг или довольны,
С заплаканным лицом или смеются,
Распутницы — чуть их поймаешь взглядом —
Тотчас же похищают сердце.

Также:

[14] Легкий удар лианой в грудь,
Которым любимую одарил супруг,
В сердцах соперниц ее превратился
В нестерпимо тяжелый.

Также:

[15] Ради других он терпит, когда его давят,
Сладок, даже если его сломать,
В этом мире нравятся всем, без сомненья,
Изделия из него.
И если, на невозделанную землю попав,
Он почти не вырос,
Кто виноват в том — сахарный тростник
Или скудная почва пустыни? ⁵⁵

Здесь [переносно употреблено] слово «терпит», взятое в контексте описания тростника ⁵⁶. Но подобное [слово] никоим образом не может быть отнесено к дхвани, потому что

15. Наименование «дхвани» распространяется на слова, обладающие способностью проявлять и обнаруживающие [при этом] такую красоту, которая не может быть [явлена] с помощью другого выражения.

А в приведенных примерах слова, [употребленные во вторичном значении], не обуславливают появления красоты, невозможной в случае [замены их] другими выражениями. Сверх того

16. Такие традиционные слова, как *lāvaṇya* ⁵⁷, которые употребляются для обозначения объекта, иного, чем их собственный, не именуются дхвани.

А ведь и в них есть перенос. И если иногда и случается, что произведения вроде тех, [которые были здесь приведены],

называют дхвани, то это не потому, что там есть такого рода слова, а из-за [выражений] иного типа. К тому же

17. Относительно результата, ради [получения] которого отказываются от главного обозначения и показывают объект с помощью вторичного, слово никоим образом не является «спотыкающимся»⁵⁸.

В самом деле, слово было бы употреблено неправильно, если бы оказалось, что оно не является первичным для той цели, которая должна быть достигнута [при его посредстве] и которая состоит в том, чтобы осветить предмет, отличающийся необычайной красотой. А раз это не так, то

18. Каким образом вторичное обозначение [объекта], которое существует лишь постольку, поскольку опирается на [его прямое] выражение, может служить определением дхвани, корень которого — одна лишь способность проявлять [объект]?

Следовательно, дхвани — одно, а вторичное обозначение — другое.

Кроме того, этот признак не распространяется на часть определяемого. В самом деле, вторичное обозначение не охватывает тот вид дхвани, где выраженное есть то, что хотят сказать, но подчинено другому, а также многие иные его разновидности.

19.1. Оно, однако, могло бы быть имплицитным определением одного из видов дхвани⁵⁹.

Если предположить, что это вторичное обозначение все же является имплицитным определением одного из видов дхвани, речь о котором пойдет дальше, и если [исходя из этого] утверждать, что дхвани можно определить посредством вторичного обозначения, то тогда придется признать, что мы напрасно даем определение каждому украшению в отдельности — ведь через функцию выражения можно было бы определить сразу весь не тождественный ей класс украшений⁶⁰. Кроме того,

19.2. Если другие [ученые] уже описали его, это только доказывает правильность нашего утверждения⁶¹.

Если же еще до нас другие описали дхвани, это только доказывает правильность нашего утверждения. Ибо мы утверждаем, что дхвани есть, а раз это уже было доказано ранее, значит, мы без труда обрели желаемое.

Те же, кто утверждает, будто сущность дхвани может быть почувствована сердцем ценителя, но не поддается описанию, говорят так, не подумав. Ибо если дхвани неопишимо, несмотря на то, что с помощью уже высказанных и приводимых далее положений [здесь] дано общее его определение, а также определение его разновидностей, то тогда и все вообще вещи тоже неопишимо. Но если это гипербола, которой они выражают превосходство дхвани над всякой иной поэзией, тогда и в их словах есть истина.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Итак, как было уже показано, дхвани имеет два вида: с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, и с выраженным, которое хотя и есть то, что хотят сказать, но подчинено другому. Теперь, чтобы разъяснить, каковы разновидности первого из них, говорится следующее:

1. В дхвани, где выраженное не есть то, что хотят сказать, [это] выраженное, как полагают, бывает двойным: оно или превращается в другое значение, или совершенно устраняется.

А согласно с этими двумя [устанавливается] различие также и в проявляемом.

Примером [дхвани], где выраженное превратилось в другое значение, может служить слово «Рама» в этом [отрывке]:

[16] Пусть тучи покрывают небо черной краской,
Пусть вьются в тучах журавли,
Пускай разбрызгивает влагу ветер
И друга облаков звенит счастливый крик,—
Пускай все так! Я — твердый духом Рама,
Я все снесу. Но дочь царя Видехи...
Что будет с ней, увы? Будь стойкой, госпожа! ¹

В самом деле, это [слово «Рама»] дает нам знать не просто о носителе [данного] имени, но о носителе имени, превращенном в [совокупность] разнообразных свойств. Последние представляют собою проявляемое ². Другой пример — второе слово «лотос» в этом [фрагменте] из моих «Проделок Пятистрелого» ³:

- [17] Тогда являются достоинства у нас,
Когда заметит их ценитель.
И лотос лотосом становится тогда,
Когда его коснется солнце⁴.

Примером [дхвани] с полностью устраненным выраженным может служить слово «слепой» в этой [строфе] первого поэта Вальмики:

- [18] Луне теперь предпочитают солнце,—
Подернутая мглой, она уж не блестит.
(Так зеркало становится слепым,
Когда его касается дыханье.)⁵

А здесь — слова «пьяный» и «скромный»:

- [19] И небо в пьяных тучах, и леса,
Раскачиваемые ливнем,
И ночи темные со скромною луной
Чаруют наше сердце⁶.

2. В дхвани, где выраженное есть то, что хотят сказать, атман, как полагают, бывает двояким: один освещается с незаметной постепенностью, другой освещается постепенно.

Атман дхвани — это проявляемое значение, выступающее в качестве главного [значения высказывания]. Этот [атман], как полагают, бывает двояким: один освещается с незаметной постепенностью относительно выраженного значения, другой же — постепенно. Из них

3. [Тот] атман дхвани, который появляется сразу, — это раса, чувство, видимость того и другого и их угасание⁷, выступающие в качестве элемента, подчиняющего себе [другие элементы высказывания].

Дело в том, что раса и прочие [перечисленные здесь] значения появляются как бы одновременно с выражаемым. И если они выступают в качестве элемента, подчиняющего себе [другие элементы высказывания], то представляют собой атман дхвани. А теперь будет показано, что дхвани, ат-

типа подчиненность и других рас. А вот пример подчиненной расы, смешанной [с другим украшением]:

[21] Его отталкивали — он поймать пытался руки,
Цеплялся за полу одежды — если били,
Отшвыривали прочь — хватал за кудри,
Взор отводили — трепеща кидался в ноги.
Тот, что прекрасных юных жительниц Трипуры,
Его бежавших со слезами на глазах,
Преследовал, как провинившийся любовник, —
О, пусть дотла спалит ваш грех он — тот огонь,
Что некогда зажег своей стрелой Шамбху! ¹²

Объект высказывания тут — необычайная мощь врага Трипуры, а страдание, порожденное ревностью ¹³, вместе с игрою слов ¹⁴ занимает подчиненное положение. Значит, и такого рода стихотворения являются законной областью украшения из расы. Кстати, именно потому, что страдание, порожденное ревностью, и печаль выступают здесь как элементы подчиненные, совмещенность их не является ошибкой ¹⁵.

А где раса составляет объект высказывания, как происходит украшение там? Хорошо известно, что украшение есть причина красоты, но не для самого же себя служит оно причиной красоты. Вот вкратце об этом:

Использование украшений ради расы, чувства и прочего есть средство, обеспечивающее выполнение всеми ими украшающей функции.

Следовательно, в любом высказывании, объектом которого являются раса и прочее, нет украшения из расы; такое [высказывание] — вид дхвани, и украшения в нем — сравнение и другое. Но украшение из расы есть всюду, где объект высказывания в силу своего главенства составляет другое значение, а раса и прочее создают красоту. Так разделяются сферы дхвани, сравнения и прочего и украшения из расы. Если бы нам сказали, что украшение из расы есть везде, где объектом высказывания оказываются одушевленные существ-

ва, но отсутствует там, где объект высказывания составляют предметы неодушевленные, то это было бы равносильно утверждению, что в великом множестве поэтических произведений, содержащих расы, их нет вовсе¹⁶. Возьмем такой пример:

[22] Хмурятся волны-брови,
На бедрах пояс из птиц кричащих...
Кутаясь в пену, как в платье,
Едва не упавшее в пылу ссоры,
Бежит, извиваясь и спотыкаясь часто.
Нет сомнений! Это — она,
От нестерпимой обиды обернувшаяся рекою¹⁷.

Или такой:

[23] У хрупкой словно омыты слезами уста
(От дождя молодые побеги влажны);
И как будто с себя украшения она сняла
(Миновала ее пора, не цветет уж боле);
И как будто молчит, тревожною думой полна
(Здесь гудения пчел не слышно), —
Словно горько теперь сожалеет, что меня,
К ногам ее павшего, в гневе она оттолкнула¹⁸.

Или еще такой:

[24] Друзья веселых проказ пастушек,
Свидетели тайных свиданий Радхи,—
Скажи, сохранились ли те беседки
на берегу Ямуны?
Теперь, когда никому не нужно
Делать ложе любви из их нежных листьев,
Знаю, ветви лиан постепенно желтеют
и вянут¹⁹.

Несмотря на то что в произведениях такого рода речь идет о неодушевленных предметах, в каждом из них есть связь с духовным событием. Ну что же, [скажут нам], тогда украшение из расы есть и там, где имеется связь с духовным

событием. В таком случае, [ответим мы], для сравнения и иных [украшений] или вовсе не будет места, или сфера их употребления окажется крайне суженной. Потому что ведь нет такой неодушевленной ситуации, которая не была бы связана с духовным событием, по крайней мере, в качестве его возбудителя²⁰. Следовательно, раса и прочее, будучи элементом подчиненным, приобретают характер украшения. Но раса и чувство, выступающие в качестве элемента подчиняющего [и, значит], того, что должно всячески украшаться, представляют собой атман дхвани.

Далее.

6. Те [свойства поэтического высказывания], которые зависят от этого доминирующего [в нем] значения, суть качества, а те, что принадлежат [его] вторичным элементам, следует считать украшениями, наподобие браслетов и прочего²¹.

Те [свойства поэтического высказывания], которые зависят от этого значения (то есть расы), являющегося доминирующим элементом [данного высказывания], суть качества, наподобие смелости или иного в этом же роде. Те же, что принадлежат [его] вторичным элементам (то есть выражаемым и выражающим), следует считать украшениями, наподобие браслетов и прочего. Так,

7. Страсть — это сладостная, очень приятная раса, [и] поэтическому высказыванию, в котором она есть, присуща сладость²².

В сравнении с другими расами страсть — сладостна, потому что доставляет наслаждение. И если в поэтическом высказывании выражение и содержание служат выявлению этой [расы], оно обладает качеством, именуемым сладостью. А что до благозвучия, то оно равным образом сопутствует и силе²³.

8. В страсти, называемой неудовлетворенной, а также в печали сладость особенно сильна, ибо от этих [рас] в наибольшей степени размягчается сердце.

Особенно же сильна сладость в неудовлетворенной страсти и печали, потому что [эти расы] вызывают особое к себе расположение в сердцах ценителей.

9. Присутствие в поэтическом высказывании яростной и некоторых других рас²⁴ можно заметить по блеску; сила²⁵ [есть свойство], присущее выражению и содержанию, которые обуславливают появление такого [блеска].

В самом деле, яростная и некоторые другие расы порождают сильный блеск, сверкание. Вот почему [слово] «блеск» употребляют переносно для обозначения этих самых [рас]. Выражение, которое служит их выявлению, — это высказывание, украшенное сочетанием слов в длинные сложные слова, например [такое]:

[25] Размахнувшись палицей страшной, удар нанесет
И, раздробив Суйодхане бедра,
Рукой, обогренив кровью его густой,
Кудри твои в косу заплетет, госпожа моя, Бхима!²⁶

Что касается выявляющего их содержания, то оно должно быть выражено словами ясными, независимо от того, соединены они в длинные сложные слова или нет. Например:

[26] Любому, кто носит оружие в войсках пандавов,
Силой рук своих опьяненный;
Любому из рода панчалов, старик он или младенец,
Или только зачат недавно;
Любому, кто это деянье подлое видел и мне
Ринуться в бой помешает,
Любому, — пусть это будет сам погубитель миров, —
Я, ослепленный гневом, несу смерть!²⁷

Сила есть как в первом, так и во втором [примере].

10. Способность же поэтического высказывания быть средством сообщения для всякой расы вообще следует считать ясностью²⁸, качеством, одинаково свойственным всем [расам].

Что до ясности, то это прозрачность выражения и содержания. Ее следует считать качеством, в равной мере присущим всем расам и всем типам словосочетаний. [Обладает ли высказывание этим достоинством, или нет], устанавливается в первую очередь по проявляемому значению²⁹.

11. Полагают также, что только в том случае, когда атманом дхвани является страсть, следует избегать [употребления слов], неприятных для слуха, и прочих погрешностей, которые, как было показано, суть [погрешности] непостоянные³⁰.

Об [употреблении] неприятных для слуха [слов] и прочем было сказано, что это — погрешности непостоянные. Так вот, как полагают, их следует избегать лишь в том случае, если страсть является атманом дхвани (то есть представляет собой доминирующее проявляемое), но [этот запрет] не [распространяется на те случаи], когда имеется только выраженное значение, или иное, чем страсть, проявляемое, или когда страсть не является атманом дхвани. А иначе эти погрешности не были бы непостоянными. Итак, мы показали, что представляет собою в целом тот атман дхвани, который освещается с незаметной постепенностью.

12. Разновидность подчиненных ему элементов, а также собственные его разновидности не имеют конца, если учесть сочетания их друг с другом.

До сих пор мы говорили о расе, проявляемой в качестве доминирующего элемента [высказывания], как о едином атмане [того] дхвани, где выраженное, будучи тем, что хотят сказать, тем не менее подчинено другому. А между тем нет предела разновидностям подчиненных ему элементов, какими являются украшения, приложенные к выражаемому и выражающему, и нет конца видам самого этого доминирующего значения, которое распадается на расу, чувство, видимость того и другого, угасание того и другого (вместе с описанием [соответствующих] возбудителей, проявлений и неустойчивых душевных состояний), безгранично разнообразящиеся в зависимости от того, кто является их носителем. Если же вообразить себе еще и [все мыслимые] сочетания их друг с другом, то невозможно будет подсчитать разновидности не то что всех, но и одной какой-нибудь расы. Возьмем, к примеру, страсть, выступающую в качестве доминирующего элемента [высказывания]. Две основные ее разновидности — это удовлетворенная страсть и неудовлетворенная. В свою очередь удовлетворение страсти имеет следующие виды:

обмен взглядами, исполненными любви, ласки, прогулки вдвоем и т. д.; а неудовлетворенная страсть разделяется на неудовлетворенное желание, страдание, порожденное ревностью, разлукой, отъездом в дальние края и т. д. У каждой из этих [разновидностей] разные возбудители, проявления и [сопутствующие ей] неустойчивые душевные состояния, которые, кроме того, разнятся в зависимости от места, времени и прочих обстоятельств, в которых находится носитель [расы]. Так что, если взять только собственные ее виды, то уже одна эта раса с трудом поддается обозрению. А что будет, если представить себе еще и разновидности подчиненных ей элементов? А этих последних, в свою очередь, окажется бесконечно много, если мы учтем [все возможные] сочетания каждого из них с видами доминирующего элемента.

13. Мы дадим на этот счет всего несколько указаний, благодаря которым, однако, свет [понимания] повсюду будет озарять сознание людей образованных и наделенных разумом.

Потому что эти немногие приведенные [здесь] указания сделают ценителей образованными [на этот счет], и после того как они разберутся в соотношении подчиняющего и подчиненного элементов на примере одного какого-либо вида расы с украшениями, свет [понимания] всюду будет озарять их сознание. Так,

14. Аллитерация с тщательным соблюдением единообразия в последовательности [повторяемых согласных] не является средством освещения ни для одной из разновидностей страсти как доминирующего элемента [текста].

Сплошная аллитерация с соблюдением единообразия в последовательности [повторяемых согласных] не является средством проявления ни для одной из вышеназванных разновидностей страсти как доминирующего элемента [текста]. Из последних слов [карики] вытекает, что если страсть — элемент подчиненный, то сочинение единообразной аллитерации никак ей не мешает.

15. Когда страсть является атманом дхвани, то сочинять удвоение³¹ и прочее в этом роде (даже если

умеешь это делать) — недопустимое легкомыслие, и в особенности же — если это страсть неудовлетворенная.

Будучи атманом дхвани, страсть освещается выражаемыми и выражающими как нечто составляющее основную цель [высказывания]. Сочинять в этом случае удвоение и прочее в этом роде (то есть разные виды удвоения, [другие] трудные для исполнения [украшения]³², игру слов с [разной] разбивкой [одного и того же] выражения и т. д.) — недопустимое легкомыслие, даже если умеешь это делать. Употреблением слова «легкомыслие» показано следующее: даже если вдруг иногда случайно получится какое-то одно удвоение или еще что-нибудь в этом роде, не следует сочинять их во множестве, как другие украшения, в качестве элемента, подчиненного расе.

А слова «в особенности же — если это страсть неудовлетворенная» дают понять, что неудовлетворенная страсть очень хрупка, и в том случае, когда нужно ее осветить, ни под каким видом нельзя сочинять в качестве подчиненного ей элемента удвоение и прочее в том же роде. В подтверждение [сказанного] приводится такой довод:

16. Украшением в дхвани считается такое, которое получается без особых усилий и сочинение которого становится возможным при полной поглощенности расой.

В дхвани, где проявляемое [освещается] с незаметной постепенностью, украшением считается такое, сочинение которого становится возможным лишь при полной сосредоточенности на расе, так что, когда оно уже готово, даже удивляешься, как это вообще получилось. Смысл тот, что оно-то и является в первую очередь элементом, подчиненным расе. Пример:

[27] Ладонью стерт узор со щечки,
И вздохи выпили подобную нектару влагу с уст,
И слезы поминутно душат, вздымая бурно грудь.
Поистине, упрямица, не я, а гнев — любовник твой
отныне! ³³

Именно то, что выполнение его не потребовало особых усилий, служит признаком подчиненности [украшения] расе. Значит, если поэт решает создать расу, а затем, отложив на время это свое намерение, принимается за новые труды, украшение, которое получается у него в результате, не является элементом, подчиненным расе. А при сознательном сочинении ряда удвоений непременно затрачиваются специальные усилия в виде подыскивания особых слов. Но, может быть, и с другими украшениями дело обстоит точно таким же образом? О нет! Другие украшения, даже те, которые кажутся трудными для исполнения, наперегонки спешат к одаренному поэту, едва он сосредоточит свои мысли на расе. Вспомните то место в *Кадамбари*, где [Чандрапида впервые] видит Кадамбари³⁴, или то место в «Мосте», где Ситадеви падает в обморок, увидев [сотворенную] волшебством голову Рамы³⁵. Да и может ли быть иначе? Ведь расы должны привноситься теми или иными выражаемыми и передающими их выражениями. А что такое метафора³⁶ и другие украшения, как не особые выражаемые, освещающие эти [расы]? Поэтому они не могут быть внеположенными проявлению расы частями [высказывания]. А удвоение и трудновыполнимые обороты, напротив, таковыми являются. Так что, если где и встречаются какие-либо удвоения в сочетании с расой, раса там играет роль элемента подчиненного, а удвоение — подчиняющего³⁷. Правда, при видимости расы оно может быть использовано в качестве подчиненного ей элемента, но если проявляется раса, и притом — как доминирующее, удвоение и прочее в качестве подчиненного элемента не используются, потому что для выполнения их требуются специальные усилия. Вот стихи, суммирующие смысл сказанного:

Некоторые вещи с расой и с украшениями получаются у великого поэта в результате единого усилия, но на составление удвоений и прочего в этом роде, даже если он наловчился [это делать], ему приходится затрачивать особое усилие, — вот почему их подчиненность расе не ощущается. Правда, удвоение допустимо в качестве элемента, подчиненного видимости

расы, но оно не может быть подчиненным элементом в том случае, когда страсть является атманом дхвани.

А теперь говорится о классе тех украшений, которые проявляют страсть, выступающую в качестве атмана дхвани:

17. В том случае, когда страсть является атманом дхвани, метафора и прочие украшения этого класса — если пользоваться ими осмотрительно — оправдывают свое наименование.

В самом деле, [поэтическое] украшение, по сходству с настоящим, называют причиной, которая обуславливает красоту главенствующего элемента (или души). И все украшения из класса выражаемых украшений начиная с метафоры, сколько их уже было описано и еще будет описываться учеными (ибо ведь украшениям нет конца), — все они, если пользоваться ими осмотрительно, оказываются причиной, [обуславливающей] красоту любого главенствующего элемента в дхвани с проявляемым, которое [освещается] с незаметной постепенностью. Осмотрительность же в использовании их сводится к следующему:

18—19. Желание выразить [его] как нечто вспомогательное, но никак не доминирующее; умение надеть и снять его ко времени; воздержание от соблазна отделать его до конца; и усиленные заботы о его подчиненности при детальной отделке — вот средство сделать любое из [этого] класса украшений начиная с метафоры подчиненным элементом.

Поэт, поглощенный сочинением расы, стремится выразить украшение как нечто ей подчиненное. Пример:

[28] Ты касаешься вновь и вновь уголков трепещущих глаз,
 Возле ушка нежно гудишь, словно шепчешь ей что-то,
 И от уст ее сладостных пьешь, хоть тебя отгоняет она...
 Я еще ничего не узнал, ты ж добилась всего, о пчела! ³⁸

Здесь украшение (описание пчелы, как она есть на самом деле ³⁹) вполне соответствует расе [и] не доминирует, то есть не главенствует. В самом деле, иногда какое-нибудь украшение, хотя его и хотели составить ради расы, выглядит так,

жет быть названо противопоставлением с игрою слов. Но это неверно, потому что такое украшение образуется иначе⁴⁴. Именно, если какое-то выражение содержит игру слов и оно же, [прочитанное] иным способом, создает представление о противопоставлении, это будет противопоставление с игрою слов. Пример: «Этот бог по имени Хари, он — Хари, ибо у него много превосходных скакунов [Бог — Сахари по имени, он — Сахари, потому что у него много превосходных скакунов]»⁴⁵. Тут же в одном выражении игра слов, а в другом — противопоставление. Вообще, если во всех подобных случаях видеть одно особое украшение, то где же тогда будет сочетание украшений? И все-таки в этом [стихотворении] не сочетание, [а смесь украшений], скажут нам, потому что противопоставление здесь становится возможным лишь благодаря [использованной ранее] игре слов. [Но это также] неверно, ибо нередко можно встретить противопоставление, [сделанное] иным образом. Например:

[32] О пусть дарует радость вам свет Солнца,
Фитиль великого светильника вселенной!
Все в этом фитиле необычайно:
Моль создает его, а не съедает,
Не загрязненный копотью ничуть,
Горит он днем, все озаряя светом,
И загасить его не в силах даже вихрь,
Крушащий горы на исходе кальпы!⁴⁶

Ведь здесь противопоставление показано без подробного описания сходства. Неверно было бы также утверждать, что в этом [стихотворении] игра слов, если взять ее отдельно, не создает ощущения красоты, а значит не является самостоятельным украшением и задумана лишь как элемент, образующий противопоставление. Ибо в таких стихах красота часто происходит просто от хорошо описанного сходства. Пример:

[33] Сходны стоны мои с раскатами грома,
а слезы — с ливнем,
Разлукою с ней рожденное пламя печали —
с игрою молний;

Лик возлюбленной скрыт в моем сердце,
в тебе — луна.

Как видишь, во всем мы с тобой похожи,
о друг мой туча!

Отчего же ты так упорно стараешься сжечь меня? ⁴⁷.

Если сердцем его владеет желание в полной мере выявить расу, [поэт] не стремится к чрезмерной отделке украшения. Пример:

[34] Под вечер, гневная, она супруга,
Сетями нежных рук-лиан опутав крепко,
В покои внутренние вводит,
И, на следы его измены указав подругам,
Чуть запинаясь говорит: «Чтоб это было
В последний раз!» Счастливец!
Все отрицая, он смеется, а она,
Его ударив, раздражается слезами ⁴⁸.

Чтобы усилить расу, использованная здесь метафора не подверглась чрезмерной отделке. Но если [поэту] все-таки хочется отделать украшение до конца, он старательно следит за тем, чтобы оно оставалось подчиненным [расе]. Пример:

[35] В игре речной волны ловлю бровей движенье,
В лианах — стан, во взгляде боязливой лани — взор,
В луне — твой лик, а блеск кудрей — в хвосте павлина,
Но полного подобия тебе нигде не нахожу! ⁴⁹

Вот так составленное украшение становится для поэта средством выявления расы. При отступлении же от вышеизложенного способа оно необходимо становится средством разрушения расы. Примеры подобного рода во множестве встречаются в произведениях даже великих поэтов, но мы не показывали их попутно, так как, возглашая о погрешностях, допущенных великими духом, которые осветили себя тысячами прекрасных речений, мы сами впадаем в грех. И все же, если следовать немногим приведенным здесь правилам относительно того, как сделать метафору и все остальное из класса украшений средством проявления расы, а также если во-

образить себе еще и другие правила на этот счет, то это окажется к великой пользе для хорошего поэта, когда он, сосредоточившись, станет сочинять этот появляющийся с незаметной постепенностью атман дхвани, который был только что нами описан.

20. Тот атман этого [дхвани], который появляется постепенно [и потому] сходен с эхом, также двояк, ибо вырастает из возможностей, заключенных или в выражении, или в содержании.

В дхвани, где выраженное, будучи тем, что хотят сказать, тем не менее подчинено другому, тот его атман, который появляется с заметной постепенностью и потому называется эхом, также двояк, ибо вырастает из возможностей, заключенных в выражении, и из возможностей, заключенных в содержании. Но, скажут нам, если мы назовем разновидностью дхвани такое [высказывание], в котором благодаря возможностям, заключенным в выражении, [помимо одного] появляется еще и другое значение,— это будет означать, что игра слов отныне упраздняется. Нет, отвечаем мы, она не упраздняется.

21. То [дхвани] вырастает из возможностей, заключенных в выражении, в котором благодаря заключенным в выражении возможностям появляется не сказанное словами, а привнесенное украшение.

То есть мы хотим сказать, что дхвани, вырастающее из возможностей, заключенных в выражении,— это такое поэтическое высказывание, в котором благодаря возможностям, заключенным в выражении, появляется не простая вещь, а украшение. А когда благодаря возможностям, заключенным в выражении, появляются две [простые] вещи, то это — игра слов. Пример:

[36] Да защитит тебя Мадхава, всех одаряющий,
Тот, который разбил телегу и, нерожденный,
Тело свое, победившее Бали когда-то, сделал женским,
Тот, который из вод возникшего змея убил
И, пребывающий в звуке, гору и землю поднял,
Тот, чье имя преславным считают боги,

Ибо голову он отсек Глотающему Луну,
 Тот, кто андхаков всех погубил своею волей!
 [Да защитит тебя всюду супруг Умы,
 Тот, кто убил Рождающегося в сердце
 И тело победителя Бали стрелю некогда сделал,
 Тот, у кого браслеты и ожерелье из змей,
 Тот, кто некогда удержал Гангу,
 Тот, которого боги зовут: «На голове несущий месяц» —
 И имя которого «Хара» считают славным,
 Тот, кто страшного Андхаку сам истребил!] ⁵⁰

На это нам могли бы возразить следующее. Как показал Бхатта Удбхата, наименование «игра слов» приложимо и к таким [двузначным высказываниям], где [помимо этого] проглядывает еще какое-нибудь украшение ⁵¹. Так что все равно для дхвани, вырастающего из возможностей, заключенных в выражении, нет места [в поэзии]. В предвидении такого возражения сказано [в карике]: «привнесенное». Смысл тут такой. Где благодаря возможностям, заключенным в выражении, непосредственно проступает еще одно [помимо игры слов] украшение, которое, однако, и так уже выражено [в тексте], — это все игра слов. А где благодаря возможностям, заключенным в выражении, появляется еще одно, но не выраженное, а проявляемое украшение, которое привнесено [в текст] общим смыслом [сказанного], — это дхвани. Вот пример, где благодаря возможностям, заключенным в выражении, непосредственно проступает еще одно украшение:

[37] Грудь пышная ее кого
 Не привела бы в изумленье,
 Чаруя и без ожерелья
 Своей природной красотой
 [Она ведь и без ожерелья
 Уж от природы в ожерелье].

Здесь непосредственно явлены неустойчивое чувство изумления, сопутствующее страсти, и украшение «противоречие» ⁵². Значит, это игра слов, подкрепляющая блеск противоречия, но не дхвани с проявляемым, похожим на эхо. Зато тут есть

дхвани с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью, которое украшают выраженные игра слов или противоречие⁵³. Или, например, еще мое стихотворение:

[38] Та, весь лик которой равен лунному диску,
Та, все тело которой хвалы достойно,
Та, что победила три мира игрою всех членов,—
Пусть хранит вас эта Рукмини, превосходство которой
Над собою увидел вовремя Хари.
Лунноглазый, с Сударшаною в руке [прекраснорукий],
Танцем лотосов-ног покоривший миры!⁵⁴

Здесь игра слов, подкрепляющая блеск противопоставления, воспринимается именно как выраженная. Еще пример:

[39] Головокружение, тошноту, сердечную слабость,
Оцепенение, обморок, помраченье рассудка,
Истощенье и смерть вызывает у покинутых женщин
Ливень [яд], изрыгаемый змеями туч⁵⁵.

[40] Дары струящие потоком непрерывным,
Стирающие в ароматный порошок
Златые лотосы сердец, разбитых страхом,
Дубины рук его — могучие слоны,
[Струящие потоком непрерывным мускус,
Благоухающие ароматом лотосов златых,
При омовеньи в Манасе разбитых.]⁵⁶

Здесь игра слов, подкрепляющая блеск метафоры, также выступает как выраженная. Наименование «дхвани с проявляемым, вырастающим из возможностей, заключенных в выражении, и похожим на эхо», неприменимо и там, где о принесенном украшении как таковом сказано еще какими-либо словами. Тут можно говорить только о выраженных украшениях — двусмысленной речи и прочем⁵⁷. Вот пример:

[41] «Ничего я не видела, Кешава,
Ибо пыль, коровами поднятая,
Застилала мне взор.

Потому, господин мой, споткнулась я.
Неужели же мне, павшей,
Ты не поможешь встать?
Ты — единственное прибежище
Для всех слабых и отчаявшихся
Средь невзгод!
[Ничего я тогда не видела,
Ибо страсть, о пастух мой Кешава,
Застилала мне взор.
Потому, господин, провинилась я.
Неужели мне мужем
Ты уж не будешь вновь?
Ты — единственное прибежище
Для всех женщин, чей разум
Помутился от стрел любви!]* —
Так, почти неприкрыто,
Обратилась пастушка к Хари.
Пусть он хранит вас долго! ⁵⁸

Итак, мы охотно признаем, что во всех стихотворениях такого рода имеется выраженная игра слов. Но зато всякое [высказывание], в котором благодаря заключенным в выражении возможностям появляется [помимо игры слов] еще одно украшение, привнесенное [в него] общим смыслом [сказанного], — всякое такое [высказывание] есть дхвани. Вот пример: [42] «А между тем наступил [раскрыл рот] долгий период времени [Махакала], именуемый летом, и, громко смеясь белым от цветущего жасмина смехом [белым, как цветущий жасмин, смехом], поглотил два месяца поры цветов» ⁵⁹.

Еще пример:

[43] Высокая, в сверкающих бусах
[Льющая сверкающий дождь],
Умашенная черным алоэ
[Черная, словно алоэ],
Тяжелая грудь [туча] тонкостанной
В ком не пробудит желанье?

Или еще:

[44] О пусть наполнит вас безмерным ликованьем
 Источник высшей чистоты — лучи [коровы] Солнца!
 Даруя счастье всем живым водою [молоком],
 Что в должный срок отняв, вновь созидают,
 Они расходятся кругом в начале дня,
 А на исходе собираются все вместе
 И, словно корабли, переправляют через море страха,
 Рожденного несущим долгие страданья бытием!⁶⁰

В этих примерах благодаря возможностям, заключенным в выражении, появляется некий объект, не имеющий прямого отношения к предмету, о котором идет речь. И если мы не хотим признать, что данное высказывание обозначает не связанные между собой предметы, то должны будем допустить, исходя из общего смысла, что два объекта — тот, о котором идет речь, и тот, который не относится к делу, — находятся в отношении сравниваемых. Отсюда следует, что такая игра слов привносится смыслом, а не доставляется выражением, а это, в свою очередь, означает, что дхвани с проявляемым, похожим на эхо, отличается от игры слов.

Возможны и иные украшения в дхвани с проявляемым, которое вырастает из возможностей, заключенных в выражении, и похоже на эхо. Так, можно встретить противоречие, вырастающее из возможностей, заключенных в выражении, и похожее на эхо. У Бхатта Баны, например, в описании земли Стханвишвары⁶¹ [есть такая фраза]: [45] «Женщины там шествуют, как слоны [ходят к мужчинам низших каст], и добродетельны; прекрасны [Гаури] и привержены к роскоши [не предаются утехам любви с Бхавой]; темнокожи и украшены рубинами [розовеют, как лотос]; с устами, сверкающими белыми зубами [с устами, чистыми, подобно наилучшим из дваждырожденных], и дыханием, благоухающим вином»⁶². Тут уж не скажешь, что это — выраженное противоречие или игра слов, подкрепляющая его блеск: ведь противоречие не освещено здесь непосредственно выражением; а двузначное высказывание содержит выраженное украшение — противоре-

же на эхо, но ценителям поэзии придется самим исследовать их. Здесь они рассмотрены не будут из боязни сделать [наше] сочинение слишком пространным.

22. Другое [дхвани] — вырастающее из возможностей, заключенных в содержании, — [имеет место там], где обнаруживается такое содержание, которое проявляет в качестве основной цели [высказывания] иную вещь, [и притом] само, без [помощи какого-либо выражения].

Где содержание собственными силами, без участия выражения, проявляет иное значение, это тот из [видов] дхвани с проявляемым, похожим на эхо, который именуется «вырастающим из возможностей, заключенных в содержании». Пример:

[49] В то время как божественный мудрец
 Так говорил ее отцу, она
 Стояла рядом, голову склонив,
 И лепестки на лотосе считала ⁶⁶.

В самом деле, пересчитывание лепестков на лотосе без всякого участия выражения делает тут явным нечто иное, а именно — неустойчивое чувство ⁶⁷, по отношению к которому само [это действие] занимает положение подчиненное. Это не дхвани с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью, потому что чистый тип последнего [мы находим там], где познание расы происходит от возбудителей, проявлений и неустойчивых чувств, о которых непосредственно сообщается словами (так, в «Рождении Кумары» непосредственно словами рассказано о приходе богини в начале весны «в уборе из цветов весенних», о том, как Рождающийся в сердце вложил стрелу в лук, и о необычайном деянии Шамбху, которое он совершил, потеряв твердость ⁶⁸). Здесь же познание расы происходит через неустойчивое чувство, которое [не описано прямо, а] привнесено общим смыслом [сказанного]. Поэтому это другой вид дхвани. Если же содержание принимается за проявляющее другое значение при помощи действия выражения, то это не дхвани данного вида.

Пример:

[50] Заметив, что ее поклонник
Свиданья час узнать стремится,
Плутовка лепестки на лотосе сомкнула,
Все объяснив ему улыбкой глаз⁶⁹.

Здесь прямо словами сказано о том, что смыкание лепестков лотоса [что-то] проявляет. Соответственно,

23. Если проявляемое значение, привнесенное [в текст] благодаря возможностям, заключенным в выражении или содержании, тем не менее раскрывается поэтом, который сам сообщает [о том, что оно тут есть], то это — совсем иное, чем дхвани, украшение.

Если проявляемое значение, привнесенное [в текст] благодаря возможностям, заложенным в выражении, содержании или в выражении и содержании вместе, тем не менее освещается поэтом, который сам сообщает [о том, что оно здесь имеется], то это — украшение, совсем отличное от дхвани с проявляемым, похожим на эхо. Или же — если тут окажется дхвани с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью, такой вот [оборот] есть одно из [его] украшений⁷⁰. Вот пример [раскрытого проявляемого, привнесенного] благодаря возможностям, заключенным в выражении:

[51] «О дочь моя, не падай духом! Успокой
Дыханье учащенное и дрожь!
Рук не ломай, лишая сил себя!
Ступай сюда!»
[«О дочь моя, не иди к испившему яд,
Откажись от быстрого Ветра и Агни!
Почти, как родителей, Ка и повелителя вод!
И, отвергнув надутого сокрушителя Балы,
Ступай сюда!»]
Так оглушенную пахтаньем Лакшми океан,
Как будто страх ее желая успокоить,
Богов отвергнуть побудил.
Да уничтожит грех ваш тот,
Кому ее он отдал!⁷¹

Пример [раскрытого проявляемого, привнесенного] благодаря возможностям, заключенным в содержании:

[52] «Здесь спит моя старая мать,
А здесь — отец, совсем уже дряхлый старик;
Здесь — служанка (к вечеру тело ее
Разбито усталостью после целого дня работы
по дому);
А здесь — я, одна (должно быть, я согрешила
когда-то,
И в наказание покинул меня на несколько дней
мой супруг)» —
Так говорила путнику некая юная женщина,
Как бы только затем, чтобы все ему разъяснить.

Пример [раскрытого проявляемого, привнесенного] благодаря возможностям, заключенным и в выражении, и в содержании:

[41] «Ничего я не видела, Кешава», и т. д.

24. Также и содержание, освещающее другую вещь, следует считать двояким: [одно] обретает плоть и кровь лишь благодаря смелому утверждению, [другое] вполне вероятно и само по себе.

В дхвани с проявляемым, похожим на эхо и вырастающим из возможностей, заключенных в содержании, это содержание (которое мы назвали «проявляющим») имеет также два вида: одно обретает плоть и кровь лишь благодаря смелому утверждению поэта или лица, созданного поэтом; другое возможно и само по себе. Пример [содержания], обретшего плоть и кровь лишь благодаря смелому утверждению поэта:

[53] Изготовил месяц ароматов стрелы,
Что без промаха сражают юных женщин:
Наконечники их — из расцветших манго,
Оперение — из молодых листочков.
Но Бесплотному он их еще не отдал⁷².

Примером [содержания], обретшего плоть и кровь лишь благодаря смелому утверждению созданного поэтом лица, может служить ранее приведенное [стихотворение 10]. Или же:

[54] Как будто бы приветствуя входящую Любовь,
Грудь поднялась твоя, на руку опершись,
Которую почтительно ей протянула юность.

Содержание, вполне вероятное и само по себе,— это не то, что обретает плоть лишь силою речи, но нечто обыденное, которое поэтому вполне можно представить себе существующим и вне [ее]. Примером может служить уже приведенная [строфа]:

[49] В то время как божественный мудрец...

Или еще такое стихотворение:

[55] Надев сережки из перьев павлина,
Гордо прохаживается жена охотника
Средь соперниц своих, блистающих
Украшениями из жемчугов⁷³.

25. Другой вид дхвани с проявляемым, похожим на эхо,—[высказывание], в котором содержание обусловливает познание другого украшения.

Еще одно дхвани с проявляемым в форме эха, именуемое «вырастающим из возможностей, заключенных в содержании»,— это [высказывание], в котором можно обнаружить иное (то есть отличное от выраженного) украшение, угадываемое по общему смыслу [сказанного]. А чтобы не подумали, что оно встречается крайне редко, говорится следующее:

26. Что весь класс украшений (метафора и т. д.), который принадлежит к выражаемому, обладает способностью быть угадываемым,— это в достаточной степени показали уже [наши предшественники].

Достопочтенным Бхатта Удбхатой и другими в достаточной степени было уже показано, что метафора и прочие украшения, выступающие в одних случаях как нечто выражаемое, в других представляют собой угадываемое (например, было

показано, что в сомнениях освещаются метафора, сравнение и гипербола⁷⁴). Так что проявление одного украшения в другом не требует усиленных объяснений. Мы хотим сказать лишь следующее:

27. Но даже при познании другого украшения [высказывание] не считается дхвани, если в нем не видно подчиненности выраженного этому [украшению].

Однако даже при наличии познания в каком-либо украшении украшения в форме эха оно не относится к дхвани, если красота выраженного не выглядит как полная [его] готовность передать проявляемое. В светильнике, к примеру, угадывается сравнение. Но так как красота его не сводится к подчиненности этому [сравнению], оно и не именуется дхвани. Например:

[56] Лучи луны облагораживают ночь,
 Цветы — лиану, лотосы — пруды,
 Гусей кричащих стаи — осень,
 Достойный человек — беседу о стихах.

Хотя в глубине этого стихотворения скрыто сравнение, но красота его обусловлена именно выраженным украшением, а не нацеленностью на украшение проявляемое, и потому совершенно справедливо поэтическое наименование дается ему по выраженному украшению. Но столь же правильно именовать по проявляемому те [стихотворения], в которых выраженное отличает подчиненность проявляемому. Например:

[57] «Он получил уже Шри; для чего ж ему вновь
 Тратить силы на то, чтобы воды мои спахтать?
 Дух его бодр, и я не могу и представить себе,
 Чтобы в сон он опять погрузился!
 Или, может быть, снова он хочет
 Строить мост в окруженьи царей всей земли?»
 Словно от мыслей таких, при твоём приближеньи
 Океан охватила волнения дрожь⁷⁵.

Или еще у меня:

[58] Твой лик смеющийся, трепетноокая, наполнил
Пространство блеском красоты, но океан
При этом не пришел в волнение. Как ясно мне теперь,
Что он воды безжизненная масса! ⁷⁶

Стихотворения, подобные этим, справедливо назвать метафорой-дхвани, потому что поэтическая красота их обусловлена метафорой, имеющей форму эха. Пример сравнения-дхвани:

[59] Желтые от шафрана груди любимой
Не так пленяют взоры героя,
Как густо смазанные красным суриком
Бугры на лбах у слонов врага ⁷⁷.

Или еще из [рассказа] о покорении асуров богом Камой в моих «Проделках Пятистрелого»:

[60] И тут же сердца их, возжаждавшие
Похитить каустубху,
К вишневым устам их милых
Обратил Цветочнострелый ⁷⁸.

Пример возражения-дхвани:

[61] Только тот перечислить в силах
Все достоинства Хаягривы,
Кто одним небольшим кувшином
Может вычерпать океан ⁷⁹.

Тут с помощью гиперболы выявляется возражение, которое имеет форму сообщения о неопишемости достоинств Хаягривы. Возражение [в свою очередь] должно показать совершенную необычайность этих [достоинств].

Подтверждение ⁸⁰-дхвани может быть [двоким]: с проявляемым в форме эха, вырастающим из возможностей, заключенных в выражении, и с проявляемым в форме эха, вырастающим из возможностей, заключенных в содержании. Пример первого:

[62] Что делать, плод даруется судьбой!
Скажу одно лишь:
Листву ашоки красной не сравнить
С листвою других деревьев! ⁸¹

Хотя высказывание [в целом] нацелено на другое значение, противоречия тут нет, потому что [описываемое] дхвани обнаруживается в слове ⁸².

Пример второго:

[63] Хоть обиду я спрятала в сердце
И на лице моем нет гнева,
Ты стараешься снискать мою милость.
О многоумный!
На тебя невозможно сердиться,
Даже если ты виноват!

Здесь описан некий частный случай, который выявляет в качестве основной цели [высказывания] нечто иное, именно — связанное с ним и подтверждающее его общее [правило], гласящее, что на многоумного человека, даже если он провинился, гневаться невозможно.

Также и противопоставление-дхвани может быть двух видов. Примеры первого из них были показаны ранее. А вот пример второго:

[64] Деревом в лесу хотел бы я стать,
Чахлым, безлистым, кривым,
Только б не родиться в мире людей
Нищим — и с жаждой дарить!

Непосредственно словами здесь выражено нежелание родиться бедняком, буруваемым жаждой дарить, и желание родиться кривым и лишенным листвы деревом. Выраженное освещает, [и притом] в качестве основной цели [высказывания], сперва — сравнение дерева с человеком, а затем — что такой человек заслуживает еще большего сожаления, чем подобное дерево.

Пример фантастического предположения⁸³ — дхвани:

[65] Усиленный тяжкими вздохами змей,
Живущих в сандаловых рощах,
Весной лишает путников сил
Этот малайский ветер⁸⁴.

Разумеется, ветер с Малайи обессиливает путников весной потому, что пробуждает в душе их томление любви. Однако здесь это изображается как следствие усиления его дыханием змей, живущих в сандаловых рощах. Не высказанное прямо, это фантастическое предположение кажется эхом, порожденным содержанием высказывания. Нельзя сказать, чтобы употребление слов вроде «как будто» было в подобных случаях совершенно необходимым, потому что ведь они могут и угадываться. И в иных случаях они нередко опускаются, но это не мешает осознанию соответствующего смысла. Пример:

[66] С лицом твоим, запятнанным ревностью,
Наконец-то достигнув сходства,
Луна эта полная нынче
Из себя выходит от счастья⁸⁵.

Или еще:

[67] Хоть никто из мужчин-лучников за нею не гнался,
В ужасе лань металась среди шатров —
Сразили женщины красоту ее взгляда
Стрелами глаз, оттянутых до висков⁸⁶.

В вопросах, касающихся языковых форм и значений, доказательством правильности употребления служит его общепринятость.

Пример игры слов-дхвани:

[68] Там горожане вместе с женами обычно проводили время
В покоях верхних под изогнутым навесом,
Укромностью располагавших к страстным ласкам
И красотой снискавших всюду славу.
[Там горожане юные обычно проводили время

В покаях верхних, сходных с женами, чья скромность
Страсть разжигала, красота снискала всюду славу,
А талии извилистыми складками прельщали] ⁸⁷.

Тут сразу же после познания смысла предложения («горожане вместе с женами обычно проводили время в покаях верхних») возникает в качестве основного познание игры слов («покои, сходные с женами»), которое, не будучи вызвано словом, рождается силою смысла.

Пример параллельного перечисления ⁸⁸-дхвани:

[69] Пускает ростки, покрывается листьями,
Почками и цветами манго,
Пускает ростки, покрывается листьями,
Почками и цветами в сердце любовь.

Словам, которыми охарактеризована здесь любовь («пускает ростки» и т. д.), свойственна красота, похожая на эхо, и состоит она в расположении их сообразно с порядком предыдущего перечисления. Эта красота кажется превосходящей выраженную, а именно — связанность по одинаковым действиям и совмещенность ⁸⁹ любви и мангового дерева. Сходным образом должны быть составлены, если потребуются, и другие украшения.

Итак, мы рассмотрели украшения-дхвани, и чтобы показать теперь, для чего они нужны, говорится следующее:

28. Украшения, которые строятся не как выражаемое, приобретают наивысший блеск, если становятся составной частью дхвани.

«Составная часть дхвани» [может быть истолкована] двояким образом: как проявляющее и как проявляемое. Здесь же, исходя из контекста, [под составной частью дхвани] следует понимать проявляемое. Украшения, даже будучи проявляемыми, включаются в дхвани лишь при наличии желания выразить их как главное. В противном случае это — вторичные проявляемые, речь о которых пойдет дальше. Если украшения проявляются в качестве элемента подчиняющего, то тут возможны два варианта: иногда они проявляются простой вещью, иногда — украшением. Причем,

29. Когда украшения проявляются простой вещью, они, конечно же, являются составной частью дхвани; <причина этого та, что>⁹⁰ именно от них зависит существование поэтического высказывания, как такового.

Потому что в этом случае поэтическое высказывание существует лишь постольку, поскольку служит передаче такого вот проявляемого украшения, а иначе это будет просто высказывание. Но те же украшения,

30. Когда они проявляются другим украшением, становятся составной частью дхвани лишь в том случае, если очевидно, что проявляемое более красиво и потому является главным.

Ведь, как было уже сказано, именно превосходство в красоте вызывает желание говорить о главенстве выраженного или проявляемого. А то, как проявляются украшения простой вещью, можно вывести из только что приведенных примеров. Итак, если простое значение или значение в форме того или иного украшения освещают другое значение или украшение, которому вследствие большей его красоты принадлежит главенство, то мы должны сделать вывод, что это — [дхвани] с проявляемым, вырастающим из возможностей, заключенных в содержании, и похожим на эхо.

Таким образом, мы описали разновидности дхвани. А теперь, чтобы отделить их от их видимости, говорится следующее:

31. Не причисляется к этому дхвани такое [высказывание], в котором угадываемое значение кажется непонятным или же подчиненным выраженному.

Угадываемое бывает двояким: ясным и неясным. К дхвани относится то из них, которое отчетливо освещается благодаря возможностям, заложенным в выражении или содержании. Но и ясное угадываемое не принадлежит к этому дхвани с проявляемым в форме эха, если оно представляется подчиненным выраженному. Пример:

[70] Лотосы ничуть не помялись,
И гуси не взлетели, о тетя!

Кто-то очень ловко забросил
Облако в наш деревенский пруд! ⁹¹

Здесь угадываемое — то, что некая наивная девушка смотрит на отражение облака, — совершенно очевидно подчинено выраженному. В такого рода стихотворениях, а также в других, где выраженное кажется более прекрасным, чем проявляемое, и потому оказывается главным, нет дхвани, поскольку проявляемое познается в них как нечто подчиненное. Пример:

[71] Когда она слышит, как с шумом
Взлетают птицы из чащи бамбука,
У невестки, занятой домашней работой,
Слабеют ноги и руки ⁹².

Как правило, именно такого рода стихотворения будут приводиться в качестве примеров [высказываний] с подчиненным проявляемым.

Но где выраженное значение после установления его специфических особенностей через познание ситуационного контекста и т. д. ⁹³ все же оказывается подчиненным угадываемому, там имеется это именно дхвани с проявляемым, похожим на эхо ⁹⁴. Вот пример:

[72] Собирай лишь опавшие цветы,
Не тряси шепхалику, невестка пахаря!
Свекор услышал звон браслетов,
И это грозит тебе неприятностями! ⁹⁵

Чтобы правильно понять выраженное значение этого [стихотворения], мы должны предположить, что некая женщина, заслышав звон браслетов, доносящийся из сада, предостерегает свою подругу, которая развлекается там с любовником. Уяснив это, [мы приходим к выводу, что] то, что здесь выражено, было сказано единственно с целью скрыть дурное поведение [подруги], а это в свою очередь означает, что оно подчинено проявляемому. Следовательно, [мы имеем все основания] включить [это стихотворение] в дхвани с проявляемым, похожим на эхо.

Итак, мы рассказали о том, чем отличается дхвани, где выраженное есть то, что хотят сказать, от его видимости. Теперь, чтобы сделать то же и для [дхвани] с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, говорится [следующее]:

32. Когда «спотыкающееся» выражение составляется от недостатка вкуса или мастерства⁹⁶, мудрым не должно почитать это за дхвани.

Составление «спотыкающегося», то есть метафорического, выражения от недостатка вкуса или мастерства не имеет никакого отношения к дхвани⁹⁷. Потому что

33. Во всех видах дхвани мы имеем полный набор его признаков лишь в том случае, если проявляемое проступает совершенно отчетливо и является доминирующим элементом [высказывания].

Примеры были приведены выше.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

После того как дхвани с его разновидностями было показано таким образом через проявляемое, оно вновь будет показано через проявляющее:

1. Дхвани с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, а также иное, чем это — с проявляемым в форме эха, выступают в слове и предложении.

[Дхвани] с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, в той его разновидности, где выраженное полностью устранено, выступает в слове, например, у великого мудреца Вясы: [73] «Эти семь — дрова благополучия»¹; или еще у Калидасы: [74] «Когда готов ты к бою, кто решится супругой пренебречь, истосковавшей в разлуке?»²; или еще: [75] «Но облик сладостный что не украсит?»³. В этих примерах слова «дрова», «готовый к бою» и «сладостный», очевидно, задуманы как проявляющие. Пример того же [дхвани] с выраженным, которое превратилось в другое значение: [76] «И только Рама, жизнь любя, не совершил того, что любящему подобает делать»⁴. Слово «Рама» здесь — проявляющее, его выраженное значение превратилось в проявляемое, именно: «безрассудная храбрость», «неизменность» и т. д. Или еще:

[77] Ее ланиты с полною луной
Обычно сравнивают люди,
Но если поразмыслить, то луна,
Бедняжка, есть луна и только!

Здесь в последнем слове «луна» выраженное значение превратилось в другое.

[Дхвани] с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, в той его разновидности, где выраженное полностью устранено, выступает в [таком], например, предложении:

[78] В ночи, которая — для всех,
Не спит владеющий собой, .
А то, что — день для всех существ,
Для муни зрящего то — ночь⁵.

В самом деле, в этом предложении речь идет не о ночи и не о бдении, а о том, что муни поглощен познанием истины и отвращен от неистинного. Следовательно, выраженное значение [его] полностью устранено и [предложение это] представляет собой проявляющее.

То же [дхвани, но] с выраженным, превратившимся в другое значение, выступает в предложении, например, [здесь]:

[79] Для некоторых время ядовито,
А для иных оно полно амриты,
В нем яд с амритой пополам для третьих,
А для четвертых в нем—ни яда, ни амриты⁶.

В этом предложении мы имеем в виду, собственно, слова «яд» и «амрита», выраженные значения которых приняли вид «несчастья» и «счастья». [Но благодаря этим словам] выраженное значение [предложения в целом] оказывается преобразованным в другое, и [оно] приобретает характер проявляющего.

[Дхвани] с выраженным, которое есть то, что хотят сказать, в той его разновидности, где проявляемое в форме эха вырастает из возможностей, заключенных в выражении, выступает в слове, например, [в этом стихотворении]:

[80] О, если не дано судьбою мне
Деньгами одарять просящих,
То почему не создан я бесчувственным — колодцем
Иль озером с прозрачною водой?

Здесь слово «бесчувственный», употребленное неким отчаявшимся человеком в качестве определения для самого себя,

благодаря своей способности [передавать два значения] приобретает имеющее форму эха согласование со [словом] «колодец»⁷.

То же дхвани выступает в виде предложения, например, в речах Симханады в «Жизнеописании Харши»: [81] «Теперь, когда произошло это великое разрушение, ты один остался [Шеша], чтобы поддержать царство [землю]»⁸. В самом деле, благодаря возможностям, заключенным в выражении, предложение это очень отчетливо освещает еще одно значение, имеющее форму эха.

[Возьмем теперь] то же дхвани, [но] в разновидности, где проявляемое вырастает из возможностей, заключенных в содержании, обретшем плоть и кровь лишь благодаря смелому утверждению поэта. Оно выступает в слове, например, [в этой строфе] из «Победы Хари»⁹:

[82] И хоть красавица-весна ему и не давалась,
 Цветочнолукий завладел ее лицом,
 Украшенным венком из манговых побегов
 И сладко пахнувшим от непрерывных празднеств
 Прекрасным ароматом драгоценных вин.

Здесь говорится о том, что Цветочнострелый все-таки завладел лицом красавицы-весны, хоть она и не давалась ему, а вот это слово «не давалась», обозначающее соответствующее состояние, силою своего значения делает для нас ясным, что Цветочнострелый сделал это насильно.

Примером этой же разновидности [дхвани], выступающей в виде предложения, может служить ранее приведенная [строфа]:

[53] Изготовил месяц ароматов стрелы...

Здесь сказано, что месяц ароматов изготовил, но еще не отдал Бесплотному стрелы, и вот это содержание [данного] предложения, обретшее плоть и кровь лишь благодаря смелому утверждению поэта, сообщает о той поре весеннего расцвета, когда [сердца] поражает страстное томление.

Вот пример выступающей в слове разновидности [дхвани, где проявляемое] вырастает из возможностей, заключенных в содержании, которое вероятно и само по себе:

[83] Неоткуда взяться у нас бивням
И тигровым шкурам, купец,
Пока по дому весело носится
Моя растрепанная сноха!

Силою своего значения, в основе которого лежит нечто само по себе вероятное, слово «растрепанная» сообщает о том, что жена охотника все время предается утехам любви, а это, в свою очередь, делает для нас очевидным то обстоятельство, что муж ее ослаб от непрерывных наслаждений.

Пример той же разновидности [дхвани], выступающей в виде предложения:

[55] Надев сережки из перьев павлина,
Гордо прохаживается жена охотника
Средь соперниц своих, блистающих
Украшениями из жемчугов.

Также и это предложение говорит о том, сколь сильно любима своим супругом-охотником некая, совсем недавно ставшая его женой, девушка. Она носит сережки из павлиньих перьев, потому что муж ее, в наслаждениях с нею только и находящий радость, [так ослаб], что способен теперь убивать лишь павлинов. А отсюда, в свою очередь, становится ясным, сколь несчастны старые его жены. Ведь они блистают украшениями из жемчугов, а это значит, что в пору наслаждений с ними этот же самый охотник способен был убивать и превосходных слонов.

Нам могли бы сказать следующее: «Вы утверждали ранее, что дхвани — это особого рода поэзия. Как же тогда оно может выступать в слове? Ведь что такое особого рода поэзия? Это особое сочетание слов, которое обуславливает познание особого же смысла. Кроме того, оно не может выступать в слове по той причине, что слова вообще не выражают значения, а лишь вызывают воспоминание о нем»¹⁰. Отвечаем.

Мы действительно допустили бы тут ошибку, если бы способность выражать значение играла существенно важную роль в дхвани. Но это не так, потому что дхвани отличает способность [не выражать, а] проявлять значение. И потом, хотя представление о красоте поэтических высказываний (как и представление о красоте человеческого тела) создается всем отличающимся особым расположением частей целым, мы тем не менее связываем это [представление] с отдельными частями, установив предварительно, с какими из них оно согласуется, а с какими — нет. Так что вполне допустимо говорить о словах как о дхвани, исходя при этом из их способности проявлять значение. Вот дополнительные стихи:

Когда мы слышим [в речи] неприятное [слово], это сообщает ей погрешность из числа тех, что называются неприятными для слуха [словами] и т. д.¹¹. Точно так же, очевидно, [слово], напоминаящее о чем-то приятном, есть достоинство. Поэтому хотя слова только напоминают о значении, во всех разновидностях дхвани, блистающего в одном лишь слове, есть очарование, и как одна красивая драгоценность делает женщину привлекательной, так и у хорошего поэта благодаря дхвани, выявляемому в слове, [вся] речь испускает сияние.

2. Что касается дхвани, в котором проявляемое [появляется] с незаметной постепенностью, то оно сверкает в фонеме, слове и прочем, в предложении, словосочетании и даже в большом сочинении.

Но, скажут нам, фонемы вообще не имеют значения и, значит, не могут быть средством проявления. Чтобы предупредить такое возражение, говорится следующее:

3—4. [Фонемы] ś, ṣ в сочетании с г, а также ḍh, когда их много, мешают страсти; следовательно, фонемы источают расы. Те же самые [фонемы], если их ввести в [изображение] отвратительной расы, освещают ее; следовательно, фонемы источают расы.

Установив связь и несовместимость [одних и тех же фонем с разными расами], эти две карики показывают тем самым, что фонемы являются средством проявления.

[Дхвани] с проявляемым, которое [появляется] с незаметной постепенностью, можно также обнаружить в слове. Пример:

[84] От страха дрожа и потеряв покрывало,
Ты бросала кругом молящие взоры тех глаз,
Но свирепый огонь из жестокости сжег тебя сразу, —
Ослепленный дымом, он не мог увидеть тебя! ¹²

Слово «те» здесь со всей очевидностью представляется ценителям поэзии наполненным расой. [Раса] освещается и членом [сложного] слова. Примером может служить слово «уголок» в этом [стихотворении]:

[85] Она склонила головку, стесняясь старших,
И лишь дрожь прекрасных грудей выдавала
Спрятанный в сердце гнев;
И когда, взглянув на меня уголком
Прелестного, как у испуганной лани, глаза,
Она уронила слезу,
То разве это не означало,
Что она мне сказала: «Постой!»? ¹³

Дхвани с проявляемым, которое [появляется] с незаметной постепенностью, когда оно выступает в виде предложения, бывает двойким: чистым и смешанным с украшением. Пример чистого находим в «Триумфе Рамы» ¹⁴:

[86] Поток слез, притворным гневом и молящим взором
Тебя удерживала мать, но из любви к нему
Ты удалилась в лес. О милая! И вот он без тебя
Глядит на небо, черное от туч, и все-таки живет,
жестокий! ¹⁵

Рисуя взаимную любовь в полном ее расцвете, все это предложение в целом освещает расу в ее наилучшей форме. Примером [дхвани], смешанного с каким-либо украшением, может служить это стихотворение:

[87] Река страсти, выйдя из берегов, захлестнула
и понесла влюбленных.

И пусть плотина старших разделила их вдруг,
не дав утолить желанья,
Застывшим, как на картине, движеньем
устремившись навстречу друг другу,
Пьют они через полые стебли лотосов-глаз
сладкий напиток любви ¹⁶.

Здесь раса, будучи украшена метафорой, вполне подходящей под сделанное раньше определение проявляющего [украшения], выявляется [от этого] еще лучше.

Как было сказано, дхвани с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью, выступает в словосочетании. В связи с этим в первую очередь выясняется, что представляет собою словосочетание. [Еще до нас] кое-кем

5. Было сказано, что сочетание слов [друг с другом] может быть трояким: без сложных слов, украшенное средним сложным словом, а также представляющее собой длинное сложное слово ¹⁷.

После простого напоминания того, что было о нем уже сказано, говорится следующее:

6.1. Будучи связанным с качествами (сладостью и т. д.), оно проявляет расы.

Оно, то есть словосочетание, проявляет расы и прочее, будучи связанным с качествами. В первую очередь нам необходимо разрешить следующий вопрос: тождественны ли друг другу качества и словосочетания, или между ними существует различие. Если они различны, то тут, в свою очередь, возможны два пути: или словосочетания зависят от качеств, или качества зависят от словосочетаний ¹⁸. Если мы примем, что качество и словосочетание — одно и то же, или — что качество зависит от [типа] словосочетания, то тогда [данная в карике формулировка] имеет такой смысл: будучи связано с присущими ему качествами или же — с качествами, которые составляют его сущность, словосочетание проявляет расы и прочее. Если же мы решим, что качество и словосочетание не одно и то же и что словосочетание зависит от качества, то тогда выражение «будучи связано» означает, что

[словосочетание] по природе своей подчинено качеству, но никак не тождественно ему.

Что пользы, однако, вот так строить предположения? Сейчас объясним. Если качества и словосочетания — одно и то же, или если качества зависят от словосочетаний, то тогда получится, что качества, как и словосочетания, не имеют определенных сфер распространения. Но на самом деле для качеств такое разграничение сфер существует (сильные сладость и ясность имеются там, где есть печаль и неудовлетворенная страсть, сила — там, где ярость, удивление и т. д., сладость и ясность — всюду, где есть раса, чувство или их видимость), а у словосочетаний его нет. Так, длинные сложные слова нередко можно встретить и в [стихах о] любви, а в яростных [речах] часто вовсе не бывает сложных слов. Вот пример употребления длинного сложного слова в любовном [стихе]: [88] «Локоны ее, позлащенные желтой пылью цвeтов мандары»¹⁹. Или еще:

[89] По ланитам, смывая узор,
Одна за другою катятся слезы.
О дитя! Опустившееся на ладонь,
В ком лицо твое не пробудит жалость?²⁰

Встречаются и яростные [речи] без сложных слов, например:

[26] Любому, кто носит оружие и т. д.

Следовательно, качества не тождественны словосочетаниям и не зависят от них. Но, скажут нам, если качества не зависят от словосочетаний, то качествами чего прикажете их считать? На это мы ответим, что уже разъяснили, что именно является их субстратом ([см. карикю 2.6]: «Те [свойства поэтического высказывания], которые зависят от этого доминирующего [в нем] значения, суть качества, а те, что принадлежат [его] вторичным элементам, следует считать украшениями, наподобие браслетов и прочего»).

Или допустим даже, что качества связаны со звуковой

стороной речи. Очевидно, что они не похожи на аллитерацию и прочее в этом же роде, ибо, как мы уже разъясняли, аллитерация и прочее суть такие свойства звуковой стороны речи, которые не связаны с ее значением. Что же до качеств, то они являются свойствами выражения, которое способно передавать значение, освещающее то или иное проявляемое. Так что говорить о качествах как о свойствах звуковой стороны речи, при том, что они связаны с иным,— все равно, что называть мужество свойством тела. Но, скажут нам, если качества связаны со звуковой стороной речи [таким образом], то они или имеют форму звукосочетаний (а значит — и словосочетаний), или зависят от них. Ведь оттого, что они не выражают значения, не связанные между собой звуки (или образуемые из них слова) не могут быть субстратом качеств, которые принадлежат расам, сообщаемым теми или иными значениями. Нет, [ответим мы], это не так, потому что, как мы уже разъясняли, расы и прочее проявляются и фонемой, и словом. Но даже если считать, что они проявляются только предложением, все равно окажется, что субстратом каждого из них является не какой-либо определенный тип словосочетания, а все равно какой, из чего следует, что качества принадлежат словам, по-разному сочетающимся между собой в зависимости от того, что они проявляют. Ну хорошо, скажут нам, если уж вам того хочется, можете говорить так про сладость. Но допустимо ли утверждать, что сила принадлежит любому типу сочетания слов? Ведь сочетание без сложных слов никогда не будет заключать в себе силу. Что же, ответим мы, мы и тут не сказали б вам «нет», если бы ум наш не страдал дурной привычкой подмечать лишь то, что широко распространено [в поэтической практике]. Разве сочетание без сложных слов никогда не заключает в себе силу? Ведь мы уже разъясняли ранее, что сила — это блеск поэтического высказывания, выявляющего ярость и прочее. И если эта сила окажется также и в сочетании без сложных слов, то что тут дурного? Ведь сердца ценителей поэзии не ощущают [в таких речах] некрасивости. Следовательно, нет ничего худого в том, что качества принадлежат словам, выступающим в любых сочетаниях. При этом, однако, они никогда не

изменяют своей природе, которая у них, как и у зрения и прочих [чувств], определена для каждого своей сферой действия. Следовательно, мы установили, что качества — одно, а словосочетания — другое; и мнение о том, что качества зависят от словосочетаний или же тождественны им, не является единственно возможным.

А что говорят, будто качества, как и словосочетания, не имеют определенных сфер распространения, поскольку в исследуемом материале нередко отступления [от установленных норм]²¹, то на это мы ответим так. Если в исследуемом произведении есть отступление от установленных норм, значит, оно безобразно. Но почему же, скажут нам, такое произведение не кажется ценителям поэзии некрасивым? Потому что [некрасивость] скрадывается мастерством поэта. Погрешность вообще бывает двойкой: одна допускается поэтом от недостатка вкуса, другая — от недостатка мастерства. Причем погрешность, допущенная из-за недостатка вкуса, иногда скрадывается мастерством и потому остается незамеченной. Но зато погрешность, допущенная из-за недостатка мастерства, замечается тут же. Вот дополнительные стихи:

Погрешность, допущенная из-за недостатка вкуса, скрадывается мастерством поэта, но та, что допущена из-за недостатка мастерства, замечается сразу.

В самом деле, несообразность изображения обычных любовных наслаждений при описании высших божеств, если она встречается у великих поэтов, оказывается преодоленной их мастерством и потому не кажется вульгарностью. Таково, например, изображение любовных усад Богини в «Рождении Кумары»²². Дальше будет показано, как не преступать границ сообразности в подобных случаях. То, что мастерство скрадывает [погрешность], устанавливается по взаимосвязи и несовместимости. Действительно, когда страсть такого рода героев описывает поэт, лишенный мастерства, никто не сомневается в том, что он допустил погрешность. Почему же в таком случае, скажут нам, мы не можем приписать [стихам] «Любому, кто носит оружие» не ощущаемую непосредственно

некрасивость? Отсюда следует, что нам необходимо указать на какое-то иное условие, определяющее выбор словосочетания, независимо от того, отличается ли оно от качества или тождественно ему. Поэтому говорится [следующее]:

6.2. Условием, определяющим его выбор, является сообразность с говорящим и тем, о чем идет речь.

Типы говорящего следующие: поэт; лицо, созданное поэтом; лицо, созданное поэтом, в свою очередь, может быть лишенным расы или чувства, или обладающим расой или чувством. Также и раса может быть расой или героя повествования, или его противника. А герой повествования, подразделяющийся на мужественного и возвышенного и иные типы²³, может быть главным или второстепенным. То, о чем говорится, [так же] многообразно: оно может быть элементом, подчиненным расе — атману дхвани, или же элементом, подчиненным видимости расы; может предназначаться для изображения на сцене и может не предназначаться для изображения на сцене; может быть связано с [персонажем] либо высокой, либо иной природы²⁴.

Если поэт в то время, когда он говорит от себя, не пребывает в расе или чувстве, словосочетание может быть любым. Точно так же обстоит дело, если созданное поэтом лицо, говоря что-либо, не пребывает в расе или чувстве. Но если поэт или созданное поэтом лицо говорят, пребывая в расе или чувстве, и раса, будучи для них главным, является атманом дхвани, то в этом случае совершенно обязательны сочетание без сложных слов и сочетание слов, объединенных в сложное слово средней величины, а если это — печаль или неудовлетворенная страсть, то [возможно] только сочетание без сложных слов. Почему, спросят нас. Если нужно, ответим мы, передать расу как нечто главное, следует полностью устранить все то, что препятствует и мешает ее познанию. А сочетание слов, образующее длинное сложное слово, иногда затрудняет познание расы, так как сложные слова допускают многообразные истолкования. Вот почему чрезмерное увлечение ими нехорошо, в особенности же в поэзии драматической, а во всякой иной, чем эта,—особенно там, где есть

печаль или неудовлетворенная страсть. Ведь эти две расы очень хрупки, и малейшая неясность в выражении или содержании искажает их познание. Если же нужно передать другие расы, например, яростную, то употребляются сочетания слов, образующие сложные слова средней величины, а иногда, если речь идет о действиях мужественного и вспыльчивого героя, то с точки зрения соответствующего расе предмета описания, который вне их наложения невозможен, недурны бывают даже и длинные сложные слова²⁵. Так что и от них не следует отказываться полностью. Кроме того, на все типы словосочетания распространяется качество, именуемое ясностью. Ведь, как уже говорилось, оно присуще всем расам и всем типам словосочетаний. При отсутствии ясности даже свободное сочетание слов не проявляет печаль и неудовлетворенную страсть, а при наличии ясности даже средние сложные слова могут освещать эти [расы]. Поэтому всюду следует стремиться к ясности. И если уж вы не хотите признать, что в [стихах] «Любому, кто носит оружие» есть сила, то качеством их является, во всяком случае, ясность, но уж никак не сладость. А раз они освещают требуемую расу, то значит, в них нет некрасивости. Следовательно, отличается ли словосочетание от качества или нет, именно вышеизложенная сообразность накладывает ограничение на его употребление, а это означает, что и словосочетание является средством проявления расы. Кроме того, то самое только что названное условие, которое накладывает ограничение на [употребление] словосочетания, когда оно выступает как средство проявления расы, определяет также и сферы распространения качеств. Так что вполне допустимо считать, что [словосочетания] зависят от качеств²⁶.

7. [Выбор] словосочетания ограничивается еще одной сообразностью — связанной с областью его употребления, именно: словосочетание разнится в зависимости от типа поэтического сочинения.

Помимо сообразности, связанной с [типом] говорящего и того, о чем идет речь, [выбор] словосочетания ограничивает еще одна сообразность — связанная с областью его употреб-

ления. Ибо существуют разные виды поэтических сочинений, а именно: стихотворение, составленное на санскрите, пракрите или апабхрэнше²⁷; группы из двух, трех, четырех, пяти и более строф²⁸; цикл стихов²⁹; цикл рассказов³⁰; часть сказания и полное сказание³¹; большая поэма³²; драма; акхьянка и катха³³ и т. д. А словосочетание меняется в зависимости от вида сочинения.

Так, в стихотворениях, если поэт стремится к созданию расы, [соблюдается] связанная с этим сообразность (она была показана выше); в противном случае выбор [словосочетания] свободный. Вообще же нетрудно заметить, что поэты столь же любят создавать расы в стихотворениях, сколь и в больших сочинениях. Ведь стихи поэта Амаруки, например, знамениты именно тем, что источают страстную расу, наподобие [иных] произведений больших размеров³⁴.

В группах из двух и более строф соответственно длинным периодам [используются] сочетания, представляющие собой средние и длинные сложные слова. Когда эти [группы] входят в состав большого сочинения, нужно соблюдать сообразность в зависимости от того, к какому из вышеназванных видов оно принадлежит.

В цикле стихов [употребляются] опять-таки сочетания без сложных слов и сочетания, образующие сложные слова средней длины, а иногда, сообразуясь с предметом, — даже длинные сложные слова, но аллитераций грубого и деревенского типа при этом следует избегать.

В цикле рассказов сочетание слов может быть любым, так как тут повествуется об одних только происшествиях, а потому нет и особого стремления создавать расу.

В части сказания и полном сказании, которые распространены в пракритской поэзии, во множестве используются периоды в пять и более строф, поэтому здесь допустимы и длинные сложные слова. Что же касается типа аллитерации, то его следует подбирать по расе.

В большой поэме, если она нацелена на расу, [словосочетание подбирается] сообразно данной расе, в противном случае выбор его не ограничен. Из двух путей, которыми, как известно, идут создатели поэм, лучший тот, где целью

является [изображение] расы. В драме же в любом случае следует стремиться создавать расу.

Что же касается акхьяйки и катхи, то это тексты преимущественно прозаические, а проза сочиняется иначе, чем стихи, и потому, хотя условия, определяющие здесь [выбор словосочетания], ранее [никем] не указывались, мы касаемся их лишь слегка.

8. Эта вышеописанная сообразность определяет выбор его всюду, даже в прозе, свободной от ограничений, налагаемых метром.

Та самая сообразность, связанная с говорящим и предметом речи, которая, как было сказано, определяет выбор словосочетания [в поэзии], является также условием, определяющим его выбор (с учетом области употребления) и в прозе, свободной от ограничений, налагаемых метром. Так и тут, если поэт или лицо, созданное поэтом, говоря что-либо, не пребывает в расе или чувстве, [сочетание слов] может быть любым, а если говорящий пребывает в расе или чувстве, то нужно следовать сказанному ранее. И тут необходимо сообразовываться с типом сочинения. В акхьяйке используются в основном средние и длинные сложные слова, потому что обширные периоды придают прозе блеск, а в этом случае происходит растяжение периода. В катхе же, хотя и она изобилует длинными периодами, нужно соблюдать сообразность, о которой говорилось в связи с созданием расы³⁵.

9. Выбор словосочетания всюду подчинен сообразности, о которой говорилось в связи с созданием расы; он лишь слегка изменяется в зависимости от области употребления.

Иными словами, повсюду — как в поэзии, так и в прозе — выбор словосочетания подчинен сообразности, о которой говорилось в связи с созданием расы; он лишь слегка, а не полностью, меняется в зависимости от области употребления. Так, даже в прозе и даже в акхьяйке очень длинные сложные слова не годятся для печали и неудовлетворенной страсти, и, с другой стороны, даже в натаке³⁶ нехорошо описывать ярость и героизм совсем без сложных слов. Но в зависимости от типа сочинения эта сообразность может быть

несколько усилена или ослаблена по сравнению с нормой. Так, в акхьяике, даже там, где это должно было бы быть, не встречается полного отсутствия сложных слов, а в натаке не бывает очень длинных сложных слов.

Вот несколько указаний относительно словосочетания, которым должно следовать. А теперь [речь пойдет] о том дхвани (с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью), которое представляет собой большое сочинение. Всем оно хорошо знакомо по *Рамаяне*, *Махабхарате* и прочим [знаменитым произведениям]. Но тут будет разъяснено, каким образом оно производится на свет.

10—14. Выбор сюжета — традиционного или вымышленного³⁷ — прекрасного сообразностью возбудителей, чувств, проявлений и сопутствующих душевных состояний; отказ от неподходящей ситуации, сохраненной преданием, и введение вместо нее эпизода, который хоть и выдуман, но соответствует требуемой расе³⁸; сочетание сандхи и членов сандхи с учетом проявления расы, а не из одного только желания выполнить указания *Шастры*³⁹; разжигание и притушивание расы, когда это нужно по ходу действия; укрепление начинающей затухать доминирующей расы; составление украшений, даже при умении [делать это], сообразуясь с [расой], — вот то, что делает большое сочинение проявляющим расу и прочее.

Как было сказано, большое сочинение также проявляет расу и прочее. Первое, что делает его проявляющим, — это выбор сюжета, прекрасного сообразностью возбудителей, чувств, проявлений и сопутствующих душевных состояний. То есть одна причина, обуславливающая его проявляющую способность, — это выбор сюжета, прекрасного сообразностью, [то есть содержащего] возбудители, чувства, проявления и сопутствующие душевные состояния, сообразные с точки зрения той расы или того чувства, которые хочет передать [поэт].

Что касается сообразности возбудителей, то она общеизвестна⁴⁰. А сообразность чувств происходит из сообразности их натуре. натура же бывает разной: высокой, средней, низ-

кой, а также божественной, человеческой и т. д.⁴¹. Устойчивое чувство сообразно, если оно описано в согласии с соответствующей натурой, без примеси [того, что подобает иной натуре]. В противном случае, если, скажем, героический порыв божественной природы изобразить так, как если бы это была натура чисто человеческая, и наоборот — человеческой — так, как если бы это была натура совершенно божественная, изображенное чувство будет несообразным. Так, перелет через семь морей и прочие такие же действия, даже превосходно описанные, непременно окажутся безвкусными в повествовании о царе — только человеку; и причиной этого будет именно [их] несообразность. Однако, скажут нам, ведь существует предание о том, что Сатавахана⁴², например, спускался в мир нагов⁴³ и совершал иное в этом духе, и разве есть какая-нибудь несообразность в описании великого, поистине чудесного могущества царей, которые способны были повелевать всей землей? Разумеется, нет, [ответим мы]; мы и не говорим, что описание великого могущества царей несообразно. Но если повествование делается на выдуманый сюжет, связанный с [героем, который является] только человеком, то не следует вводить в него то, что подобает натуре божественной. В повествовании же о полулюдях, полубогах, например в повествовании о пандавах, допустимо изображать то, что подобает обеим [этим натурам]. А что до Сатаваханы, то лишь столько его подвигов, описанных [в произведении], покажутся сообразными, сколько их знает традиция, а все изображенное сверх этого будет несообразным. Вот истина из истин:

Помимо несообразности, нет иной причины разрушения расы; сообразность с общеизвестным — вот высшая тайна расы.

Вот потому-то у Бхараты говорится, что натака непременно должна делаться из прославленной истории и иметь прославленного и возвышенного героя⁴⁴. Ведь тогда поэт уже не раздумывает над тем, что подобает, а что не подобает

его герою. А тот, кто делает натаку из выдуманной истории, допускает крайнюю неосторожность, ибо рискует описать героя, не только никому не известного, но и с несообразным характером.

Ладно, скажут нам, если уж вам так хочется, то разбейтесь, как знаете, в том, что подобает божеству, а что человеку в описании героического порыва и других чувств; но какое отношение имеет это к любви? Ведь правило гласит, что любовь — даже божественных существ — должно описывать так, как принято обычно любить в стране бхаратов⁴⁵. О нет, [ответим мы], нарушение сообразности в этом случае — ошибка еще более тяжкая. В самом деле, если страсть натуры высокой изобразить так, как подобает [любить] натуре низкой, разве это не вызовет смеха? В том, что касается страсти, и у бхаратов есть троякая сообразность с натурой, [скажете вы], но какое это имеет значение для сообразности с божественной натурой? Но мы же не говорим, что сообразность с божественной натурой в изображении страсти есть нечто совершенно особое. Однако, как описывается страсть царей и иных высоких героев из бхаратов, так хорошо описывать и страсть божественных существ. И как не принято в натаке, да и в других пьесах, изображать у царей обычную, вульгарную страсть, точно так же нельзя изображать ее и у богов. Вы скажете, что запрет [на изображение страсти в натаке] вызван тем, что натака, как и иные пьесы, предназначена для представления на сцене, а изображать на сцене удовлетворение страсти неприлично. Нет, [это неверно]. Если неприлично подобное театральное представление, то почему должно быть прилично поэтическое произведение, описывающее такие вещи? Следовательно, в любом поэтическом произведении — предназначено оно для сцены или нет — описывать царей и иных [героев] высокой природы предающимися вульгарным наслаждениям с высокими по натуре героинями столь же неприлично, как и описывать любовные утехы родителей. Точно так же обстоит дело и с высшими божествами. А кроме того, соитие — не единственный вид удовлетворения страсти, возможны и другие, например, обмен взглядами, испол-

ненными любви. Так почему бы не описывать именно их, повествуя о высоких натурах?

Следовательно, в любви, как и в героическом порыве, надо соблюдатьсообразность с натурой; а также — в изумлении и прочем. Небрежность же в этом отношении, которая часто встречается в исследуемом материале и даже у великих поэтов, есть несомненная погрешность. Но, как уже говорилось, у них она остается незамеченной, потому что скрадывается мастерством.

Что касаетсясообразности проявлений чувств, то она хорошо разъяснена у Бхараты и других.

Мы хотим сказать только вот что. Поэту, который руководствуется правилами, сформулированными Бхаратой и другими, который постоянно изучает творения великих поэтов и следует [тому, что подсказывает ему] собственное воображение,—такому поэту необходимо еще, сосредоточившись, прилагать всяческие старания к тому, чтобы избежать нарушениясообразности возбудителей и прочего. Если, как гласит правило, использованиесообразного сюжета — традиционного или придуманного — есть средство проявить [расу], то это значит, что хотя в итихасах⁴⁶ и много разнообразных проникнутых расой сказаний, но брать из них следует лишь тот сюжет, который отличаетсообразность возбудителей и прочего, и никакой иной. Причем придуманный сюжет требует от поэта куда большей старательности, нежели традиционный. Ведь тут для поэта — в случае если он ошибется по невниманию — очень велика вероятность [впасть] в безвкусию. Вот дополнительные стихи об этом:

Сюжет, представляющий собой выдуманную историю, надо составлять так, чтобы весь он казался проникнутым расой.

Достигается же это точным соблюдениемсообразности возбудителей и прочего, а она была показана выше. Кроме того,

Есть такие сюжеты,— например, [сюжет] *Рамаяны*, — о ко-

торых говорят, что это готовая раса; так по отношению к ним не следует проявлять свою волю, противоречащую расе.

И правда, не следует проявлять свою волю [при обработке] таких сюжетов (как сказано: «Ни малейшего отступления с пути повествования»⁴⁷), и уж если проявлять, то, во всяком случае, не ту, которая противоречит расе.

Следующая причина, обуславливающая способность большого сочинения проявлять расу: необходимо отказываться от сохраненной преданием ситуации, если она хоть как-то не соответствует расе, и заменять ее пусть вымышленным, но подходящим для требуемой расы эпизодом. Примеры можно найти в сочинениях Калидасы⁴⁸, в «Победе Хари», созданной Сарвасеной, и в моей поэме «Приключения Арджуны»⁴⁹. Всем своим существом поэт, создающий поэтическое произведение, должен стремиться к расе, и если он обнаруживает в предании ситуацию, не подходящую для расы, то опускает ее и сам придумывает другой, подходящий для расы эпизод. Ведь поэту вовсе не нужно излагать предание в точности, потому что оно и так хорошо известно из итихас.

Третья основная причина, обуславливающая способность большого сочинения проявлять расу и прочее, — это сочетание сандхи, именуемых «вступлением», «продолжением», «зародышем», «задержкой» и «заклчением», а также их членов («намек» и прочего) с учетом проявления расы, как в *Ратнавали*, а не из желания выполнить предписания *Шастры*, как в «Заплетении косы», где из одного лишь желания последовать указанию Бхараты во второй акт введен член продолжения, именуемый «вождедением», хотя он совсем не подходит для создания нужной расы⁵⁰.

Еще одна причина, обуславливающая способность большого сочинения проявлять расу, — это разжигание и притушивание расы по ходу действия, где нужно ([что можно видеть], например, в *Ратнавали*), а также укрепление начинающей затухать доминирующей расы ([так сделано], например, в «Царе ватсов — аскете»)⁵¹.

Следует знать и еще одну причину, обуславливающую про-

явление расы в натаке и некоторых иных больших сочинениях. Это — составление украшений, даже если умеешь [это делать], сообразно с [расой]. Ведь и умелый поэт, сочиняя украшения, иногда так увлекается этим, что пишет свое произведение; уже не думая о создании расы; и сказано это [здесь] с целью дать такому полезный совет. А поэты, которые в своих больших сочинениях поглощены составлением украшений и не думают о расе, встречаются очень часто.

Далее.

15. Упомянутый ранее вид этого дхвани — с атманом, похожим на эхо — также можно обнаружить в некоторых больших сочинениях.

Упомянутый ранее вид этого дхвани (то есть дхвани с выраженным, которое есть то, что хотят сказать), а именно с проявляемым, похожим на эхо (в двух его разновидностях), также можно обнаружить в некоторых больших сочинениях. Примером могут служить речи Панчаджаньи в «Победе истребителя Мадху»⁵², или встреча бога Камы с друзьями в моих «Проделках Пятистрелого», или спор шакала и коршуна в *Махабхарате*⁵³.

16. Кое-где [атман дхвани, появляющийся] с незаметной постепенностью, освещается падежными и личными окончаниями, числом, связью⁵⁴, функциями факторов, участвующих в осуществлении действия⁵⁵, первичными и вторичными суффиксами⁵⁶ и сложным словом.

Атман дхвани, [появляющийся] с незаметной постепенностью, то есть раса и прочее, нередко проявляются теми или иными использованными [в тексте] падежными и личными окончаниями, числом, связью, функциями факторов, участвующих в осуществлении действия, первичными и вторичными суффиксами, сложными словами, а также словом «и», префиксами, временем и т. д. Пример:

[90] У меня враги — ведь это же унижение!

И тут еще этот аскет!

Он — здесь! — истребляет ракшасов племя,

А Равана — увы! — живет!

Горе, о горе победителю Шакры!
 Что толку в пробудившемся Кумбхакарне?
 Что пользы в этих руках, налившихся силой
 От разорения деревенок небесных?!⁵⁷

В этой строфе ясно видна проявляющая способность почти всех этих [элементов]. Так, в [фразе] «У меня враги» проявляющая способность есть в падежном окончании, связи и числе; в [фразе] «И тут еще этот аскет» — во вторичном суффиксе и частицах; в [фразе] «Он — здесь!...» — в личных окончаниях и функциях факторов, участвующих в осуществлении действия; во второй половине строфы, начиная со слов «Горе, о горе» — в первичном и вторичном суффиксах, сложном слове и префиксе⁵⁸. Когда в поэтическом произведении, как здесь, собрано вместе много проявляющих, в нем появляется все превосходящий блеск словосопряжения⁵⁹. Ведь если появление всего лишь одного слова, освещающего проявляемое, придает такой блеск словесной форме поэтического произведения, то сколь же велик он там, где соединено много таких [слов]. Взять хотя бы только что приведенную строфу. Ведь несмотря на то, что она и так уже украшена разновидностью дхвани с выраженным, превратившимся в другое значение (слово «Равана»), в ней сверкают еще и другие, перечисленные выше виды проявляющего. И такого рода сопряжения слов во множестве встречаются у великих духом, наделенных особой одаренностью, например, у великого мудреца Вьясы:

[91] Миновали времена счастливые
 И приблизились — жестокие;
 Все греховней становятся дни
 Земли постаревшей⁶⁰.

Здесь первичный и вторичный суффиксы, а также число обнаруживают дхвани с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью⁶¹, а [выражение] «земли постаревшей» — дхвани с полностью устраненным выраженным.

В больших сочинениях великих поэтов часто встречаются — в одиночку или в сочетании — проявляющие падежные

окончания и прочее. Вот пример проявляющей падежной формы:

[92] Сев на которую на склоне дня, твой
 синегорлый друг павлин
 Под ритмы, отбиваемые звонкими запястьями
 любимой, пляшет ⁶².

Пример личной глагольной формы:

[93] О, уходи! И созданные лишь для слез
 Не мучь проклятые мои глаза!
 Один твой вид их опьянил настолько,
 Что сердца злого твоего они не распознали! ⁶³

Или еще:

[94] Не загораживай мне дорогу!
 Отойди, бесстыжий мальчишка!
 Некогда мне тут с тобой разговаривать!
 Мне велено сторожить пустой дом ⁶⁴.

Пример связи:

[95] Эй, парень, ступай-ка отсюда!
 Не глазей на меня, когда я купаюсь!
 Этот берег не для трусишек,
 Боящихся собственных жен! ⁶⁵

Проявляющая способность вторичных суффиксов хорошо заметна в пракритских [стихах], использующих суффикс «-ка» (он передает сильное презрение) ⁶⁶. Нетрудно заметить также проявляющую способность сложных слов, когда они составляются сообразно с типом используемой аллитерации.

Вот пример частиц, выступающих в качестве средства проявления:

[96] Так неожиданно — и эта невыносимая
 Разлука с моею милой,
 И приближение пасмурных,
 Прохладой чарующих дней ⁶⁷.

Здесь [проявляющее] — слово «и»⁶⁸. Или еще:

[97] Как прелестно она прикрывала перстами уста
 И лепетала слова отказа,
 Как склоняла головку к плечу!...
 И хотя мне лицо ее удалось приподнять,
 Не поцеловал я ее однако!⁶⁹

Здесь — слово «однако». Следует обратить внимание на то, что относительно способности частиц освещать [значение], вообще хорошо известной⁷⁰, здесь говорится [особо] в связи с расой.

Вот пример проявляющих префиксов:

[98] Под деревьями — зерна риса, выпавшие из гнезд
попугаев;
 Кое-где промасленные камни — ими, верно, давят
ингуди;
 Антилопы полны доверья и не пугаются звуков,
 А тропинки к реке — в струйках влаги, стекающей
с берестяных одежд⁷¹.

Неплохо также сочетание двух-трех префиксов в одном слове, если это способствует выявлению расы. Например: [99] «И когда мрак спадет, как покрывало с плеч, обозрев все живое, оставшееся без покрова...»⁷². Или еще: [100] «Входящего в дела людей»⁷³. Точно так же — [использование нескольких] частиц. Например: [101] «Ах, зависти достойна мощь твоя!»⁷⁴.

Или еще:

[102] Они выходят из себя, от радости танцуют,
 Льют слезы, содрогаются от счастья,
 Да что там говорить — они живут,
 Когда на их глазах достойный обретает силу!
 И вот таких людей проклятая судьба,
 Лелеющая тех, кто ненавидит добрых,
 К гибели влечет. О горе, горе мне!
 Куда идти с мольбою о защите?⁷⁵

можно видеть по только что приведенной строфе. Именно потому, что поэт думал о проявляющей способности местоимений, он не употребил здесь слова «где» или чего-либо иного⁷⁸.

Руководствуясь этими указаниями, ценители поэзии сами должны будут представить себе еще и иные виды проявляющих. Правда, и это все нетрудно было понять из рассуждений о проявлении [расы] словом, предложением и словосочетанием, но чтобы [ваши] знания на этот счет были более разносторонними, мы заговорили об этом еще раз. И все-таки, [скажут нам,] вы ведь утверждали, что расы привносятся [в текст] силою смысла; как же связать [с этим утверждением] теперешние ваши рассуждения о многообразии проявляющей способности падежных окончаний и прочего? Все разъяснения, [ответим мы], были уже даны при обсуждении вопроса о проявляющей способности слов. А кроме того, полезно знать во всех подробностях, так, как мы это здесь показали, что представляет собой проявляющее, потому что хоть расы и привносятся [в текст] определенными значениями, но сами эти значения не существуют без [передающих их] языковых форм, то есть проявляющих. Следует знать, что также и красота определенных слов, о которой подробно было говорено в другом [сочинении]⁷⁹, есть не что иное, как их способность проявлять [расу]. Можно с уверенностью сказать, что именно то превосходство, которое мы замечали в этих [словах], когда встречали их в потоке [других слов] и проявляющем контексте (а это бывало часто), кажется нам по привычке присущим каждому из них в отдельности даже и там, где никакой [красоты] по сути дела не видно. А иначе что позволяло бы различать по красоте слова, выражающие сходное значение? Нам могут сказать — некое особое [свойство слов], понятное [лишь] ценителям поэзии. Но [тогда возникает вопрос] — что значит быть ценителем поэзии? Значит ли это быть сведущим в разного рода условностях, принятых в поэзии⁸⁰ и не имеющих никакого отношения к расе или чувству, или это умение разобраться в поэзии, исполненной расы или чувства? Если б верно было первое, то никакой обязательности в красоте тех или иных слов, отобранных подобными ценителями поэзии, не было бы, потому что с появлением но-

вых условностей изменялся бы и самый отбор. Если же верно второе, то быть ценителем поэзии — значит понимать расу. И та врожденная особенность слов, которая доступна пониманию таких ценителей поэзии, есть именно их способность передавать расу. А из этого следует, что главная красота слов связана с их проявляющей способностью. Если же рассматривать их в связи с выражающей способностью, то различительной особенностью слов относительно значения является ясность, а безотносительно к значению — аллитерирование и прочее⁸¹.

После того как было разъяснено, что представляют собой средства проявления рас и прочего, описывается то, что мешает этим же [расам]. Начинается [это описание] со следующего [утверждения]:

17. Тот, кто желает создать в большом сочинении или даже в отдельном стихотворении расы и прочее, — если он разумен, — должен стараться устранить все, что им мешает.

Поэт, сосредоточивший свои мысли на создании расы или чувства (в большом сочинении или даже в отдельном стихотворении), должен всячески стараться устранить все, что им мешает, а иначе у него не получится как следует и одного четверостишия. Но что же это за помехи, которых поэт должен столь старательно избегать? Ответ:

18—19. Привлечение возбудителей и т. д., связанных с противоречащей ей расой; пространное описание чего-либо иного, пусть даже с ней и связанного; неожиданное прекращение и неожиданное освещение; разжигание ее, когда она и так уже достигла полного расцвета; несообразность типа используемой аллитерации — вот что мешает расе.

Расе может помешать привлечение возбудителей, чувств и проявлений, связанных с расой, противоположной данной. Примером привлечения возбудителей противоположной расы может служить описание возбудителей страсти непосредственно вслед за возбудителями спокойной расы, описанными именно как ее возбудители. Пример привлечения чувства противоположной расы — утешение женщин, гневающихся на сво-

их возлюбленных, рассказами об отрешении от мира. Пример привлечения проявлений противоположной расы — описание проявлений ярости у героя, поддавшегося порыву гнева на свою ревнивую возлюбленную, которая никак не соглашается его простить.

Другая причина разрушения расы — пространное повествование о других (относительно данной расы) вещах, пусть даже как-то и связанных с нею. Примером может служить занимающее много строф описание гор или еще чего-нибудь в этом роде у поэта, который, начав говорить о неудовлетворенной страсти героя, увлекся затем составлением удвоенных или иных украшений.

Еще одной причиной разрушения расы следует считать неожиданное прекращение или неожиданное освещение ее. Пример неуместного перерыва в расе: страсть некоего героя к некой героине достигла наивысшего предела; он жаждет свидания с нею и узнает, что также любим ею; и вдруг, вместо того чтобы показать его занятым тем, что подобает делать в таких случаях, а именно — изыскиванием путей для встречи со своей возлюбленной, [поэт] начинает описывать иные его действия, не имеющие к этому никакого отношения. Пример неуместного освещения расы: началась битва, подобная концу кальпы, в которой гибнет множество прославленных храбрецов; и вдруг герой, — да еще такой, как божественный Рама, — без всякой подобающей причины (поскольку о его любовных страданиях перед этим ничего не говорилось) принимается повествовать о своей страсти. Ослепленность героя судьбою не может служить в подобных случаях извинением, ибо создание расы должно быть главным моментом, определяющим деятельность поэта, а о том, что описание событий есть средство создания расы, было сказано уже ранее: «Как человек, которому нужен свет, направляет свои усилия на пламя светильника...». Именно поэтому, между прочим, такие ошибки появляются у поэтов тогда, когда на первый план выдвигается описание событий как таковых, а расы и чувства изображаются без деления их на главные и подчиненные. И если мы предприняли этот труд, то не из одного только желания объяснить дхвани, но и затем, чтобы сказать

поэтам, что им подобает иметь целью проявляемое в форме расы.

Следующая причина разрушения расы, которую нужно иметь в виду,— это разжигание ее, когда она и так уже достигла полного расцвета. В самом деле, раса отведенная, то есть та, которая благодаря наличию всех своих составляющих достигла уже полного расцвета, становится похожей на завядший цветок, если трогать ее снова и снова⁸².

Наконец, несообразность поведения также является причиной разрушения расы,— например, если героиня сообщает герою о своем желании насладиться с ним не в подобающих [для такого случая] обходных выражениях, а прямо. Или же причиной разрушения расы является еще несообразность (то есть применение не там, где нужно) поэтических манер: кайшикской и прочих, известных по Бхарате⁸³, или пригородной и прочих, известных по одному из сочинений об украшениях поэзии⁸⁴.

Итак, истинные поэты должны тщательно избегать помех расе — как этих, так и иных, до которых они додумаются сами, пользуясь данными здесь указаниями. Вот дополнительные стихи:

Расы — главный объект деятельности хороших поэтов, и потому, создавая их, они всегда должны быть очень внимательны. Произведения же без расы — великий позор для поэта, так что лучше уж ему быть тогда не поэтом, чтобы никто не указывал на него пальцем. Древние поэты снискали славу, хотя речь их не знала оков; но разумный не должен из подражания им пренебрегать этим наставлением, потому что мы не привели здесь ни одного такого правила, которое было бы внеположено намерениям прославленных властителей-поэтов, первые среди которых — Вальмики и Вьяса.

20. Но когда задуманная раса приобрела уже прочность, можно сказать и о тех вещах, которые ей мешают, если только они могут быть подавлены или же превратились в члены [данной расы].

Но когда задуманная раса достигла уже полного расцвета благодаря наличию всех своих составляющих, тут не грех сказать и о том, что ей мешает, то есть о членах противоречащей ей расы, если только они могут быть подавлены или же превратились в ее члены. В самом деле, что такое подавленность помех, как не возможность их преодоления? А это значит, что введение их лишь способствует расцвету данной расы. Также и приобщение [к данной расе] лишает их способности мешать [ей]. Причем это приобщение может быть естественным или же сделанным с помощью наложения. Очевидно, что о тех из них, у которых оно естественно, говорить вполне допустимо. Не будет ошибкой, например, [описывая] неудовлетворенную страсть, [упомянуть] о таких ее составных частях, как болезнь и прочее. Допустимо, однако, [упоминание] лишь тех [состояний], которые являются ее членами, но не тех, которые таковыми не являются⁸⁵. О смерти же, хотя она и может быть составной частью неудовлетворенной страсти, говорить не стоит, потому что когда прекращает свое существование носитель расы, полностью исчезает и сама раса. Но зато, скажут нам, в этом случае расцветает печаль! Это не выход, [ответим мы], так как печаль не есть описываемая [раса], а та, что описывается, исчезает. Но где объектом поэтического произведения является печальная раса, там смерть допустима. Иногда, впрочем, изображение смерти не очень мешает и страсти — если только через небольшой промежуток времени может произойти воскресение⁸⁶. Если же воскресение происходит по прошествии долгого времени, то поток расы разрывается. Так что поэту, для которого главное — создание расы, лучше воздерживаться от описания подобных событий.

Итак, когда задуманная раса приобрела прочность, нет ошибки в упоминании членов противоречащей ей расы, если они могут быть подавлены. Пример:

[106] Несовместим проступок этот с лунным родом...

О хоть бы раз еще ее увидеть!

Как успокоить лихорадку, знаю я...

О лик, прекрасный и во гневе!

Безгрешные что скажут мудрецы?...
Ах, и во сне она недостижима!
Крепись, о разум мой! Какой
Юнец счастливый уст ее коснется? ⁸⁷

Примером может служить также описание того, как второй юный муни наставлял Пундарику, восплавленного страстью к Махашвете ⁸⁸. Ошибки нет и в том случае, когда [члены противоположной расы] естественным образом становятся членами [данной]. Пример:

[39] Головокружение, тошноту, сердечную слабость,
Оцепенение, обморок, помраченье рассудка,
Истощенье и смерть вызывает у покинутых
женщин
Ливень [яд], изрыгаемый змеями туч ⁸⁹.

[Упоминание членов противоположной расы] допустимо и тогда, [когда они становятся членами данной] в результате наложения. Пример:

[107] Бледен лик твой и слабо тело,
Сердце бьется едва [страсти полно].
Верно, точит тебя, о подруга,
Тяжелый недуг ⁹⁰.

Или еще:

[34] Под вечер, гневная, она супруга и т. д. ⁹¹

Не ошибка еще и другое превращение членов одной расы в члены другой — когда две расы или два чувства, противоречащие друг другу, становятся элементами, подчиненными одному значению высказывания, которое управляет [ими] и потому является главным. Примером может служить ранее приведенное [стихотворение] [21] «Его отталкивали». Но почему же, скажут нам, нет здесь противоречия? Потому что обе они подчинены чему-то третьему. Пусть даже они подчинены чему-то еще, но разве от этого исчезает противоречие двух противоречащих друг другу вещей? Ошибочно, отве-

тим мы, совмещение противоречащих друг другу вещей в предписании, но никак не в истолковании⁹². Пример:

[108] «Подойди! Уйди! Ляг! Встань!

• Говори! Молчи!» —

Над просителями, охваченными надеждой,

Так потешаются богачи.

Так как приказ и запрет введены сюда как иллюстрация, в совмещении их нет противоречия. То же и тут. В самом деле, обе ситуации — любовная (страдание, порожденное ревностью) и печальная — не выступают в этом стихотворении в роли чего-то предписываемого. Потому что объектом высказывания является необычайное могущество врага Трипуры, они же предстают перед нами как нечто ему подчиненное. Нельзя сказать, что расы не ведут себя как предписание и истолкование; потому что мы ведь признаем их в качестве объекта высказывания. И если объект высказывания и выраженное значение его могут быть описаны как предписание и истолкование, то что мешает нам описать так же и привносимые [значением высказывания] расы? А кто не признает расы и прочее непосредственным значением поэтических высказываний, те непременно должны признать значение высказывания причиной рас. Так что все равно в этом стихотворении нет противоречия. А нет в нем никакого противоречия оттого именно, что познание определенного чувства проистекает от «предписываемой» части при содействии обеих рас, причиной которых является «иллюстрирующая» часть [высказывания]⁹³. Ведь часто можно наблюдать, как причина порождает некоторое следствие при содействии двух противоречащих друг другу вещей⁹⁴. Ибо противоречие не в содействии двух противоречащих друг другу вещей [третьей], а в одновременном появлении от одной причины двух противоречащих друг другу следствий. Но как, скажут нам, изобразить на сцене такие противоречивые чувства? Все, что говорилось о подобного рода «иллюстрирующих» речах, будет [справедливо] и тут.

Таким образом, прибегнув к системе предписания и ис-

толкования, мы устранили противоречие из этого стихотворения. А кроме того, если при описании необычайной мощи героя, триумф которого не может не вызвать восхищения, [изобразить] печальную расу его врагов, то это не только не огорчит ценителей, но, напротив, вызовет у них прилив сильного восторга, и так как она таким образом очень слабо противодействует данной [героической расе], в ней нет ничего дурного. Следовательно, правильно называть противоречащей ту расу, которая противоречит расе или чувству, составляющим объект высказывания, но не ту, [которая противоречит] какой-нибудь подчиненной [расе или чувству].

А еще, когда что-нибудь из области печальной расы, даже и составляющее объект высказывания, связывается при помощи какого-либо оборота речи с такой вот любовной ситуацией, это только способствует расцвету [печальной] расы. Ибо сладостные по природе вещи, когда случается их оплакивать — вследствие того, что утехи, которые должны были иметь место при прежних обстоятельствах, теперь стали воспоминанием, — рождают особенно сильный прилив скорби.

Пример:

[109] Вот эта рука, рвавшая пояс,
Сжимавшая полные груди,
Гладившая живот и бедра,
Развязывавшая узел на юбке! ⁹⁵

И поскольку тут огонь от стрелы Шамбху ведет себя с юными трипурийками так, как вел себя [когда-то] провинившийся любовник, то и с этой точки зрения [в данном стихотворении] нет противоречия. Следовательно, как ни рассматривай его, погрешности в нем нет. Подобным же образом следует считать непротиворечивыми и все другие стихотворения такого рода, например, это:

[110] Влагой струящихся слез омыты
прекрасные лица,
На колкую землю, как лак, каплет кровь
с пораненных ног...

За руку мужа держась, обходят костер
лесного пожара
Жены врага твоего, будто вновь вступая с ним
в брак⁹⁶.

Итак, мы показали, в каких случаях расы совмещаются с противоречащими им расами, а в каких — нет. Теперь, дабы разъяснить порядок, обязательный при размещении их в одном большом сочинении, говорится [следующее]:

21. Хотя, как всем известно, в больших сочинениях изображается много рас, но тот, кто желает, чтобы произведения его были в числе наилучших, должен делать одну расу главной.

Хотя всем хорошо известно, что в больших сочинениях (поэмах или натаках и прочем) изображается много рас — вперемешку или в отношении главного и подчиненных, — но тот, кто желает придать своим произведениям особенно большой блеск, должен одну из задуманных рас вводить как доминирующую — это наиболее правильный путь. Но, скажут нам, каким это образом среди многих рас, достигших полного расцвета, одна оказывается доминирующей? Нет ли тут противоречия? В предвидении такого возражения говорится следующее:

22. Совмещение данной расы с другими не наносит ущерба ее главенству, если она выступает [в произведении] как устойчивая.

В больших сочинениях раса, которая, будучи введена вначале, затем снова и снова привлекает к себе внимание [поэта], вследствие этого становится устойчивой, и так как она проникает собою все произведение, то совмещение ее с другими, промежуточными, расами не наносит ущерба ее главенству. Чтобы разъяснить это получше, говорится следующее:

23. Ничто не мешает построить расу таким образом — ведь делается же одно действие проникающим [все] сочинение.

Как одно действие делается в большом сочинении сквозным (или проходящим через все сандхи сюжета), и это не

означает ни того, что оно при этом не смешивается с другими действиями, ни того, что, будучи с ними смешано, оно теряет от этого свое главенство, так же ничто не мешает построить таким образом и одну расу. Напротив, такое [построение] доставит великое наслаждение разборчивым и искусным в анализе ценителям.

Ну хорошо, скажут нам, допустим, что не противоречащие друг другу расы — героическая и страстная, страстная и смешная, яростная и страстная, героическая и удивительная, героическая и яростная, яростная и печальная, страстная и удивительная⁹⁷ — могут соотноситься друг с другом как главная с подчиненной. Но возможно ли это в том случае, когда одна раса исключает другую, то есть если речь идет, например, о страстной и отвратительной расах, или о героической и страшной, спокойной и яростной, спокойной и страстной? В предвидении такого возражения говорится следующее:

24. Противоречит ли данная раса другой, главной, или нет, ее все равно не следует доводить до полного расцвета — тогда не будет и противоречия.

Когда одна раса — страсть и т. д. — является доминирующей, то есть проявляемым всего сочинения, то другую расу, независимо от того, противоречит или не противоречит она [данной], не следует доводить до полного расцвета. Если это раса непротиворечащая, то первое, что позволяет избежать ее расцвета, — это не давать ей перевеса над главной, потому что даже при равной силе противоречия между ними быть не может. Пример:

[111] Здесь рыдает его милая,
Там гремит боевой барабан;
Меж любовью и жаждой боя
Разрывается сердце солдата!⁹⁸

Или еще здесь:

[112] Пусть защитит вас Богиня, какой она бывает,
Когда, ревнуя его к заре, смеется над
Пашупати!

Подвязавшись, как поясом, повелителем змей,
Она сидит, поджав под себя ноги,
И, перебирая, как четки, жемчужное ожерелье,
Делает вид, что бормочет мантры,
А губы ее при этом дрожат от смеха ⁹⁹.

Второе — не вводить во множестве неустойчивые душевные состояния, противоречащие главной расе, а если уж они вводятся, то сразу же вслед за ними давать неустойчивые чувства главной расы. Третье — постоянно заботиться о подчиненности подчиненной расы, даже при доведении ее до полного расцвета. В этом направлении можно представить себе и другие способы [избежать расцвета непротиворечащей расы].

Любую же противоречащую расу надо ослаблять по сравнению с главной. [Так следует поступать], например, со страстью, когда главная раса — покой, или, [наоборот], с покоем, когда главенствует страсть. Но, [скажете вы], как может вообще быть расой раса, не достигшая полного расцвета? ¹⁰⁰ [Отвечаем]: здесь сказано «по сравнению с главной». То есть не следует делать ее такой же расцветшей, как главная, но сам по себе возможный [для нее] расцвет никем не исключается.

Эту сравнительную подчеркнутость одной расы в многорасовых сочинениях едва ли сможет отрицать даже тот, кто не признает, что среди рас могут быть главные и подчиненные. Так что, если совмещать противоречащие и непротиворечащие расы в сочинениях таким образом — то есть устанавливая между ними отношение главного и подчиненного, — то никакого противоречия не будет. Все это говорится в согласии с мнением тех, кто считает, что одна раса сопутствует другой. Если же принять другую точку зрения, то тогда словом «раса» [в кариках] переносно названы устойчивые чувства рас, а им-то ничто не мешает быть подчиненными ¹⁰¹.

После того как было показано общее средство для устранения противоречия при совмещении главной расы произведения с другими — противоречащими или непротиворечащими

ми,—теперь, чтобы показать [специальные] средства для устранения противоречия при совмещении ее с противоречащей ей расой, говорится следующее:

25. Ту противоречащую устойчивой [расу], которая противоречит ей, когда они принадлежат одному носителю, нужно изображать в связи с другим носителем,—тогда даже в расцвете ее греха не будет.

Противоречащая раса бывает двоякой: противоречащая при условии принадлежности к одному субстрату и противоречащая при условии отсутствия разрыва. Если это такая противоречащая раса, которая противоречит с точки зрения сообразности устойчивой (то есть главной) расе произведения, когда они принадлежат одному носителю, то она должна быть изображена в связи с другим носителем. Например, если это героическая и страшная расы, то страх следует ввести в описание противника героя, являющегося носителем героической расы. А тогда не будет греха и в [доведении ее до] полного расцвета, несмотря на то что она противоречит [главной]. Ведь описание сильного страха у его противника еще ярче освещает политическую мудрость, мужество и прочие достоинства героя. Это хорошо показано в моих «Приключениях Арджуны», в том месте, где Арджуна спускается в подземный мир ¹⁰².

Итак, мы показали, как расу, противоречащую при условии принадлежности к одному субстрату, можно подчинить устойчивой расе произведения и сделать [ее тем самым] непротиворечащей. Чтобы объяснить, как это [делается с противоречащей расой] второго типа, говорится [следующее]:

26. Если раса может быть совмещена [с главной] в одном носителе, но противоречит ей при отсутствии между ними разрыва, то разумный [поэт] проявляет ее, отделив [от главной] еще одной расой.

Ту же [расу], которая не противоречит при условии принадлежности к одному субстрату, но противоречит при условии отсутствия между ними разрыва, нужно вводить в сочинение, отделив ее [от главной] еще одной расой. Так введены в «Счастье нага» покой и страсть ¹⁰³.

А что до покоя, который представляет собой полный расцвет блаженства, рожденного уничтожением жажды, то охарактеризованная таким образом раса в самом деле доступна познанию¹⁰⁴. Сказано ведь:

[113] Блаженство услад в этом мире
И великое блаженство в том
Не сто́ят и сотой доли блаженства,
Рожденного уничтожением жажды¹⁰⁵.

А если покой и не входит в духовный опыт всех людей, то это еще не дает оснований отрицать его как особое душевное состояние, в котором пребывают люди необычайные и великие духом. И неправильно также включать его в героическую расу, потому что последнюю отличает чувство собственного достоинства, а для покоя характерно именно полное угасание ощущения своего «я». Если же, несмотря на существование такого рода различия между ними, считать их за одно, то тем более следовало бы так рассматривать героическую и яростную расы, [но ведь этого никто не делает]. Некоторые душевные состояния, скажем, героический порыв, возбуждаемый состраданием, можно считать разновидностями спокойной расы, когда в них присутствует полнейшее самоотречение, в противном случае они являются видами героической расы; так что, если разделять их [по этому признаку], противоречия не будет. Таким образом, спокойная раса действительно существует. И вполне допустимо совмещать ее в пределах большого сочинения с противоречащей ей расой, если она отделена от нее другой, непротиворечащей, как в указанном произведении [Харши].

Чтобы подтвердить это, говорится следующее:

27. Даже если такие расы находятся в пределах одного высказывания, все равно противоречие, вызванное их совмещением, исчезает, если разделить их третьей расой.

Раз, согласно сформулированному правилу, даже находящиеся в одном высказывании расы не противоречат [в этом случае] друг другу, то можно не сомневаться в том, что при

разделении их другой расой в пределах большого сочинения противоречие между ними исчезает. Пример:

[114] Тогда тем героям, сидевшим в колесницах
воздушных,
На тела их павшие указали небесные девы,
И, охваченные любопытством, увидали они,
Что в то время как здесь усынает их грудь
пыльца,
Облетевшая с гирлянды небесных цветов,
Их тела на земле испачканы пылью;
В то время как небожительницы обнимают
их здесь,
Тела их обхватили лапы шакалов;
И в то время как здесь обвевают их опахала,
Ароматные, источающие капли сандала,
Над телами их веют кровавые крылья птиц,
пожирающих падаль.

Совмещение страстной и отвратительной рас, или [вернее] их членов, здесь непротиворечиво, потому что их разделяет раса героическая.

28. Вот таким образом всюду следует определять, есть противоречие или нет, особенно же [когда хочешь изобразить] страсть, потому что это самая хрупкая из рас.

Пусть наделенный пониманием [поэт], следуя вышеприведенным определениям, рассмотрит с точки зрения противоречия и непротиворечия все расы (независимо от того, [создаст ли он их] в большом или ином сочинении), особенно же страстную, ибо она представляет собою полный расцвет любви, а так как любовь может пропасть даже от самой незначительной причины, то это — самая хрупкая из всех рас, не выносящая и малейшего совмещения с тем, что ей противоречит.

29. Истинный поэт должен быть очень внимателен именно к этой расе, ибо ошибка в ней замечается сразу.

Так как эта раса наиболее хрупкая из всех, поэт должен быть внимателен, то есть старателен при ее [изображении], — ведь стоит ему допустить тут ошибку, и ценители поэзии тот-

час же обольют его презрением. Потому что все живущие в этом мире непременно испытывают страсть, и она для них желаннее других рас, а значит — главная среди них. И именно поэтому

30. Чтобы привлечь наставляемых или же придать блеск своему произведению, неплохо вводить члены ее в противоречащую ей расу.

Введение членов страстной расы в расу, ей противоречащую, допустимо не только при соблюдении правил о непротиворечии, но также и в том случае, если это сделано для того, чтобы привлечь наставляемых или же придать блеск произведению. В самом деле, привлеченные членами страстной расы наставляемые легко усваивают поучения. И ведь именно ради пользы людей, нуждающихся в поучении, мудрецы принесли на землю в качестве одной из форм наставления в добродетельном поведении натаку и прочие зрелища ¹⁰⁶.

А кроме того, так как страсть приятна и желанна всем людям, то введение составляющих ее элементов придает поэтическому произведению необычайный блеск, так что и такое совмещение членов страстной расы с противоречащей ей непротиворечиво. И поэтому не грешит противоречием рас такое, например, стихотворение:

[115] Воистину прекрасны женщины,
Воистину приятно богатство,
Но, как взгляд захмелевшей красавицы,
Обманчива и мгновенна жизнь.

31. Узнав таким образом все, что касается противоречия и непротиворечия рас и прочего, хороший поэт, создавая поэтическое произведение, нигде не ошибется.

Узнав таким образом из вышеприведенного изложения все, что касается взаимного противоречия и непротиворечия рас и прочего (то есть рас, чувств и их видимости), хороший поэт, наделенный необычайным даром в области поэзии, создавая поэтическое произведение, нигде не ошибется.

После того как было разъяснено, сколь полезно исследовать противоречивость и непротиворечивость рас, объясняется польза изучения в этой же связи выражаемого и выражающего, выступающих в качестве средства проявления:

32. Соединять друг с другом выражаемые и выражающие, сообразуясь при этом с расой и прочим,— вот главное дело великого поэта.

Соединение выражаемых, то есть тех или иных событий, и описывающих их выражений сообразно с расой — вот главное дело великого поэта. В самом деле, в том ведь и состоит основная работа великого поэта, чтобы, избрав расы и прочее в качестве основного объекта поэтического произведения, строить выражение и содержание таким образом, чтобы они способствовали их выявлению. И чтобы показать, что такое нацеленное на расу и прочее построение поэтического сочинения было хорошо известно уже Бхарате и другим, говорится [так]:

33. Сообразное, в соответствии с расой, «поведение» содержания и выражения — это двоякого рода поэтические манеры, установленные [еще до нас]¹⁰⁷.

Поведение называют [еще] «манерой». Сообразное, то есть соответствующее расе, «поведение» выражаемых — это манеры кайшикская и другие, а выражающих — пригородная и другие. В самом деле, какой блеск театральному представлению и поэтическому произведению придают поэтические манеры, когда их употребляют, имея в виду расы! Потому что расы и прочее — душа того и другого, а события и прочее — тело.

Тут некоторые сказали бы так: «Правильно было бы называть расы и события и прочее не душою и телом, а качеством и субстратом качеств. Ведь выражаемое предстает перед нами как исполненное рас, а не отдельно от них». На это мы ответим [следующее]. Если бы выражаемое обладало расами, как тело обладает белизной, то тогда, подобно тому, как каждый, видя тело, непременно видит и [его] белизну, [каждый же], независимо от того, способен ли он понимать поэзию, или нет, вместе с выражаемым постигал бы и расы. А о том, что это не так, говорилось еще в первой части [нашего

трактата]. Могут подумать, что наличие расы в выражаемых, как ценность в драгоценных камнях, доступно познанию лишь особых познающих субъектов. Но это также неверно. Потому что подобно тому, как не отличают ценность от драгоценного камня как такового, когда видят камень, который представляется ценным, не должны тогда отличать и расы от выражаемых в форме возбудителей, проявлений и прочего. А это не так, ибо никто [никогда] не считал, что возбудители, проявления и неустойчивые душевные состояния суть расы. Но познания рас не будет без познания возбудителей и прочего, откуда следует, что они являются соответственно следствием и причиной, а это, в свою очередь, означает, что между ними непременно должна быть последовательность. Следование одного за другим, однако, происходит столь быстро, что его не замечаешь. Поэтому мы и назвали расы и прочее проявляемыми, которые [появляются] с незаметной постепенностью. Но, [скажут нам], высказывание, детерминированное ситуационным контекстом и прочим, одновременно порождает познание выражаемого и проявляемого. Зачем предполагать [существование какой-то] последовательности между ними? А кроме того, размышление, связанное с познанием выражаемого, вовсе не является условием проявляющей способности некоторого сочетания звуков. Ведь расы проявляются и звуками песен¹⁰⁸, и в промежутке мы не размышляем над тем, что они выражают¹⁰⁹. На это мы ответим так. Что звуки, будучи детерминированы ситуационным контекстом, приобретают способность проявлять, с этим мы совершенно согласны. Однако эта проявляющая способность иногда обусловлена особенностями собственной их формы, а иногда — способностью выразить [значение]. Если бы у тех из них, у которых она обусловлена способностью выразить [значение], эта [способность] появлялась бы через познание собственной их формы, помимо познания выражаемого, то тогда она не была бы обусловлена способностью выразить [значение]. А если она обусловлена этой [способностью выразить], то тогда познание проявляемого непременно происходит позже познания выражаемого и выражающего в их взаимосвязи. Но что де-

лать! Последовательность эта так быстра, что мы ее не замечаем. Кроме того, если бы познание расы и прочего происходило помимо познания выражаемого, просто от последовательности звуков, детерминированной ситуационным контекстом и т. д., то оно могло бы иметь место от одного только прослушивания поэтического текста и притом у познающих субъектов, не знакомых с [данной] ситуацией и даже не разбирающихся в том, что значит «выражающее», а что — «выражаемое». Далее. Если [оба познания] одновременны, то в познании выражаемого необходимости нет, если же оно нужно, значит они не одновременны. Даже в тех случаях, когда проявляющая способность [некоторой последовательности звуков], например, звуков песен, обусловлена познанием особенностей собственной их формы, между познанием этой формы и познанием проявляемого непременно существует последовательность. Но эта последовательность в действии звуков¹¹⁰ не ощущается, потому что раса, которая представляет собой [нечто] отличное от какого бы то ни было выражаемого, не вступает [здесь] в столкновение с выражаемым, и так как результат таким образом производится теми же [звуками], то оформление его должно происходить очень быстро.

Однако иногда [последовательность] заметна, — например, при познании проявляемых в форме эха. Если нас спросят — каким же это образом? — то мы ответим. В дхвани, где проявляемое имеет форму эха и вырастает из возможностей, заложенных в содержании, познания выраженного и привнесенного при его посредстве значения крайне отличны друг от друга, поскольку [эти значения] различаются между собой как выражаемое и иное. Отрицать, таким образом, что они относятся друг к другу как причина и следствие, невозможно, а отсюда со всей очевидностью вытекает, что одно из них тут предшествует другому. Примером могут служить пракритские стихи, приведенные в первой части для доказательства [существования] угадываемого значения¹¹¹. Так как выражаемое и проявляемое в них совершенно различны, то нельзя сказать, что познание одного есть также познание другого.

В дхвани же, где похожее на эхо проявляемое вырастает из возможностей, заключенных в выражении (пример [44]: «О пусть наполнит вас безмерным ликованием» и др.), хотя познание двух значений происходит через слова, но познание того, что два обозначаемых [высказыванием] объекта находятся в отношении сравниваемых,—ввиду отсутствия слова, выражающего сравнение,—привносится силою смысла. Поэтому и здесь хорошо заметна последовательность познания выражаемого и проявляемого украшения. Также и в дхвани этого типа, выступающем в слове, когда определение может быть связано с двумя объектами, соединение происходит не словесным путем, так как связующее слово отсутствует, а от смысла. Так что здесь, как и в предыдущем случае, очевидна последовательность в познании выраженного, [с одной стороны], и привнесенного выраженным украшения, как такового, — [с другой]. Познание [украшения] в этих случаях, хотя оно и смысловое, порождается способностью выражения связываться с обоими объектами, и поэтому мы определяем его как вырастающее из возможностей, заключенных в выражении.

В дхвани же, где выраженное не есть то, что хотят сказать, появлению другого значения предшествует познание отказа от собственного и общеизвестного значения, и последовательность, таким образом, [тут] обязательна. Вообще одно то уже, что выраженное здесь не есть то, что хотят сказать, делает обсуждение вопроса о последовательности в познании выражаемого и проявляемого излишним.

Следовательно, как и познания имени и именуемого, познания выражаемого и проявляемого являются соответственно причиной и следствием, а это, в свою очередь, означает, что они необходимо следуют друг за другом. Но, как явствует из приведенного выше рассуждения, эта последовательность иногда заметна, а иногда — нет.

Теперь, когда мы описали, таким образом, виды дхвани через проявляющее, кое-кто мог бы сказать [так]: «Что же получается? Проявлять, [говорите вы], значит освещать проявляемое значение, и быть проявляющим — это одно, а быть про-

являемым значением — другое. Но значение может считаться проявляемым лишь постольку, поскольку доказано существование проявляющего, а доказать существование проявляющего можно, лишь ссылаясь на проявляемое, и так как одно, таким образом, зависит от другого, получаем порочный круг». Да, но ведь мы уже доказали, что существует проявляемое, отличное от выражаемого, и доказательство существования проявляющего может быть построено на основании того прежнего доказательства. К чему же эти упреки? Это верно, скажут нам. Из ранее приведенных доказательств явствует, что существует нечто, отличное от выражаемого. Но зачем называть его «проявляемым»? Во всяком случае, там, где оно главенствует, его следует называть выражаемым, потому что высказывание [делается] с целью [передать именно] это [значение]. А из этого вытекает, что функцией освещающего его высказывания является именно выражение. И к чему придумывать тут еще какую-то другую функцию? Следовательно, значение, являющееся целью высказывания, есть значение первичное, а потому и выражаемое. Познание же в промежутке другого выражаемого, имеющее место в подобных случаях, есть лишь средство [для осуществления] данного познания, как познание значений слов есть средство для познания значения предложения.

На это мы ответим так. Если высказывание, называя свой собственный объект, в то же время дает знать о другом объекте, то вот эта его способность быть обозначением своего объекта и эта способность вызывать осознание другого объекта, они что — одинаковы или различны? Очевидно, не одинаковы, потому что в нашем познании две эти функции предстают как имеющие разные сферы приложения и разные формы. В самом деле, функция высказывания, именуемая «выражением», имеет сферу приложения собственный [его] объект, а та, что именуется «сообщением», — другой объект. Возражать же против употребления слов «свой» и «другой» применительно к выражаемому и проявляемому [объектам] невозможно, так как первый мы познаем как связанный [с данным высказыванием], а второй — как связанный со свя-

занным. Ведь выражаемый объект связан с высказыванием непосредственно, отличный же от него — опосредствованно, ибо привносится силою выражаемого. А если бы он был связан с высказыванием непосредственно, то и не назывался бы «другим». Итак, различие в сферах приложения двух этих функций совершенно очевидно. Так же очевидно и различие их форм. В самом деле, способность именовать и способность сообщать — не одно и то же. Ибо, как показывает опыт, осознание значения, именуемого расой, происходит от звуков песен, хотя они и не являются словесными выражениями, и всем хорошо известно, что то или иное значение может быть освещено жестом, хотя это даже не звук (так, например, в стихотворении [85] «Стесняясь старших, она стояла, склонив головку» жест показан неким хорошим поэтом как средство освещения значения). Раз сферы приложения и формы их различны, то, следовательно, не может быть сомнений в том, что две эти [функции] высказывания — быть наименованием собственного объекта и быть причиной осознания другого объекта — отличаются друг от друга. А если они различны, то, значит, мы не можем теперь называть выражаемым [этот] осознаваемый¹¹², привнесенный силою выраженного другой объект. Мы, однако, считаем, что он входит в сферу языковой функции, но только не в качестве выражаемого, а в качестве проявляемого. И когда какое-либо высказывание, называющее собственный объект, включает в сферу своего действия познание другого объекта, с которым оно связывается не через распространенный [способ] наименования, а иначе, то это правильнее всего назвать освещением.

Кроме того, выражаемое и проявляемое не соотносятся так, как соотносятся значение слова и значение предложения. Ибо некоторые ученые утверждают, что познание значений слов вообще не имеет места в действительности¹¹³. А те, которые не признают его нереальности, должны будут согласиться с тем, что значение предложения и значения слов относятся друг к другу, как соответственно горшок и его материальные причины¹¹⁴. В самом деле, как не различаем мы в горшке, когда он готов, то, что послужило его материальной

причиной, так же [не различаем мы] и слов или их значений, когда предложение или смысл его поняты (а если бы в этот момент мы воспринимали их в отдельности, то были бы далеки от понимания смысла предложения). Но не так соотносятся друг с другом выражаемое и проявляемое. Ведь когда мы познаем проявляемое, то вследствие того что освещение его невозможно без света, [бросаемого на него] выраженным, представление о выраженном не покидает нас. А отсюда вытекает, что они соотносятся друг с другом, как горшок и светильник. Подобно тому, как свет светильника не исчезает в тот момент, когда благодаря этому светильнику рождается познание горшка, свет выраженного [не пропадает] при познании проявляемого. Что же касается сказанного в первой части ([1.10] «Как значение предложения познается через значение слов, так и познанию этой вещи предшествует [познание] выраженного значения»), то там имелось в виду лишь сходство, [проистекающее из того, что] и выраженное значение, и значения слов являются средством [для познания чего-то другого].

Но, скажут нам, тогда получается, что предложение имеет одновременно два объекта, а в таком случае оно перестает быть предложением, так как, по определению, должно иметь [только] один объект. Этой ошибки, [ответим мы], нет [в нашем доказательстве]. Потому что эти [значения] соотносятся друг с другом как главное и вторичное. Иногда главенствует проявляемое, а выраженное ему подчиняется, иногда же выраженное является главным, а вторичным — проявляемое. Когда главенствует проявляемое, [высказывание] называется дхвани, а когда выраженное — это другой вид, о котором будет сказано дальше.

Следовательно, установлено, что даже если поэтическое высказывание [делается] с целью [передать] проявляемое, проявляемое есть не выражаемое, а именно проявляемое. А кроме того, когда проявляемое не задумано главным, вы же не будете считать его выражаемым, поскольку высказывание нацелено не на него. Значит, проявляемое как некоторый объект высказываний все-таки существует. Для чего же от-

рицать его своеобразие там, где оно главенствует? Таким образом, быть проявляющим — это нечто иное, чем быть выражающим. И потому еще отлична проявляющая способность от выражающей, что способность выражать присуща одному только словесному выражению, а проявлять — и словесному выражению, и значению, ибо, как мы уже объясняли, проявляющим бывает и выражение, и содержание. Правда, вторичное обозначение (будь то метафорическое обозначение, или косвенное¹¹⁵) также связано с обоими [— словесным выражением и значением¹¹⁶], но проявление отличается и от него — как по своей форме, так и по сфере приложения.

Отличие в форме, [во-первых], следующее: вторичное обозначение, очевидно, есть функция непервичная; проявление же — первичная функция высказывания (ведь познание через значение всех трех видов проявляемого ничуть не ощущается нами как непервичное). Другое отличие их форм состоит в том, что вторичное обозначение называют выражением, которое отличается тем, однако, что не является первичным; проявление же, как мы только что объяснили, полностью отличается от выражения. А вот еще одно различие в их форме: при вторичном обозначении [обозначаемый словом] объект, указывая на другой, признаком которого он является, превращается в этот указываемый им объект (пример: «пастушья стоянка на Ганге»); при проявлении, однако, когда одно значение освещает другое, оно, наподобие светильника, предстает в нашем познании как освещающее одновременно и себя самое, и это другое значение (пример: «Парвати пересчитывала лепестки на лотосе»). А если называть косвенным обозначением то, когда объект указывает на другой таким образом, что познание его самого при этом не исчезает, то тогда получится, что косвенное обозначение есть первичная функция речи, поскольку высказывания в большинстве случаев освещают в качестве своей цели значение, отличное от выраженного¹¹⁷. [Мне скажут]: «Но если, по-твоему, именно значение освещает тройкого вида проявляемое, то в чем же тогда состоит функция [самого] высказывания?» Отвечаю. Такая способность проявлять [появляется] у значения лишь в силу того, что вы-

сказывание детерминировано [определенным] ситуационным контекстом и т. д. Как же можно отрицать его участие в этом [освещении проявляемого]?

Что же касается различия в сферах приложения вторичного обозначения и проявления, то оно очевидно. Ибо проявление имеет три сферы приложения: расу и прочее, некоторые украшения и простую вещь, отличающуюся тем, что она выступает в форме проявляемого. Никто еще не говорил, да и не может сказать, что познание расы или даже проявляемого украшения есть [результат] вторичного обозначения. Проявляемое — это то, что хотят передать, не называя своим словом, чтобы дать почувствовать красоту [данной] вещи. Но такое [проявляемое] не всегда встречается в сфере вторичного обозначения, потому что, как было сказано ранее, метафорические выражения часто употребляются по привычке или же по пристрастию к ним [в поэзии]¹¹⁸. Да и то, которое входит в сферу вторичного обозначения, [является лишь] при участии проявления. Следовательно, проявление полностью от- лично и от вторичного обозначения.

Но, отличаясь от выражения и вторичного обозначения, оно тем не менее опирается и на то, и на другое. Именно, иногда проявление опирается на выражение, как в дхвани, где выраженное есть то, что хотят сказать, но подчинено другому, а иногда — на вторичное обозначение, как в дхвани, где выраженное не есть то, что хотят сказать. И как раз для того, чтобы передать эту его зависимость от обоих, мы с самого начала описали два эти вида дхвани. Именно потому, что оно зависит от обоих, нельзя утверждать, что оно им тождественно. Ибо оно не тождественно выражению, так как иногда находится в зависимости от косвенного обозначения, и оно не тождественно косвенному обозначению, так как в иных случаях связано с выражением. И оно не тождественно каждому из них не только потому, что является свойством обоих, но и потому, что является свойством звуков, которые не имеют формы высказываний — как выражающих [объект прямо], так и обозначающих [его] косвенно. Так, например, звуки песен обладают проявляющей способностью относитель-

но расы, но никакой способности выражать или косвенно обозначать [объекты] у них нет. Кроме того, проявляющая способность встречается и в ином, даже в том, что вообще не является звуком. Так что ее нельзя назвать разновидностью таких свойств речи, как способность выражать [значение] и т. д. И если уж, несмотря на то что оно отлично от известных видов [высказываний], вы все-таки предполагаете, что проявляющее есть разновидность таких видов высказываний, как [прямое] выражение и косвенное обозначение, то почему бы вам не предположить все-таки, что это [особый] вид высказываний?

Таким образом, высказывания используются в речевом общении трояким образом: как выражающие, как обозначающие объект косвенным путем и как проявляющие. Когда в высказывании, используемом в качестве проявляющего, главенствует проявляемое,— это дхвани. Два его вида — с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, и с выраженным, которое есть то, что хотят сказать, но подчинено другому,— были описаны нами вначале в том порядке, в каком они тут названы.

Иной мог бы сказать так: «Вы говорите, что в дхвани, где выраженное есть то, что хотят сказать, но подчинено другому, нет вторичного обозначения. Что же, это верно. Ибо как назвать вторичным обозначением [высказывание], где познанию другого значения предшествует познание выражающего и выражаемого? В самом деле, во вторичном обозначении — ни в том случае, когда слово по какой-либо причине накладывается на другой объект и собственное его значение при этом устраняется (пример: «мальчик — огонь»), ни когда слово, частично сохраняя свое значение, распространяется на другой объект, поскольку он связан с его собственным (пример: «пастушья стоянка на Ганге»), — выраженное не есть то, что хотят сказать. И именно потому, что в [этом] дхвани выраженное есть то, что хотят сказать, и в то же время подчинено другому, вполне справедливо говорить о нем как о проявляющем. Ведь здесь наблюдается познание выражающего и выражаемого как таковых, а также осознание [еще

одного] значения, а вы называете проявляющим то, что, освещая себя само, в то же время озаряет и другое. Так как в этом случае проявляющим оказывается выражение, то о вторичном обозначении, очевидно, не может быть и речи. Но как отличить от вторичного обозначения дхвани, где выраженное не есть то, что хотят сказать? Ибо легко заметить, что две его разновидности совпадают с двумя разновидностями вторичного обозначения». И это не наносит ущерба [нашему доказательству]. Потому что, хотя дхвани с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, и опирается на вторичное обозначение, но оно не тождественно ему. Ведь можно встретить вторичные обозначения, в которых нет проявляющей способности. Проявляющее не бывает без проявляемого, которое, как было сказано, вызывает [ощущение] прекрасного. А вторичное обозначение в форме полного переноса ¹¹⁹ может опираться или вообще на выраженное свойство, или на простое проявляемое. Примеры: «мальчик по горячности — [настоящий] огонь»; «по прелести лицо ее — [истинная] луна»; и [12] «в милом нет повторений» ¹²⁰. Что до вторичного обозначения в форме косвенного обозначения, то оно также может не сопровождаться познанием прекрасного и по форме проявляемого. Так именно обстоит дело, когда оно опирается просто на связь [собственного] объекта [слова] с указываемым (пример: «помосты шумят»). Но где это вторичное обозначение оказывается причиной познания чарующего своей формой проявляемого, это происходит, как и в случае с прямым обозначением, при участии проявляющей способности. Когда речь идет о чем-то невероятном, например, о цветущей золотом земле ¹²¹, то тут важно именно познание прекрасного по форме проявляемого, и поэтому, хоть это и вторичное обозначение, его с полным основанием можно назвать дхвани. Следовательно, в двух видах дхвани с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, вторичное обозначение не отличается по своим свойствам от проявляющего. Но оно не тождественно проявляющему, потому что [проявляющее] есть причина познания угадываемого, вызывающего [чувство] удовольствия в сердцах ценителей ¹²², а вторичные обозначения

в иных случаях лишены этой формы. Обо всем этом уже говорилось, но мы повторяем сказанное для того, чтобы оно стало понятнее.

Далее. Едва ли кто-нибудь станет спорить против того, что свойство высказывания и объекта, которое мы именуем «проявлением», подходит под распространенную связь [того и другого]. Распространенная связь высказывания и его объекта называется «отношением выражающего и выражаемого». Функция, именуемая «проявлением», полностью под нее подходит, с той лишь разницей, что она связана с совокупностью факторов, внеположенных [речи], а значит, является обусловленной. Эта именно [обусловленность] и отличает ее от выражения. В самом деле, служить выражением [некоторого значения] есть обязательная форма бытия того или иного слова, потому что, начиная с того момента, как мы его усвоили, оно уже не существует без этой [функции]. Функция же проявления вследствие того, что она обусловлена, необязательна: мы познаем ее, когда [высказывание] детерминировано [определенным] ситуационным контекстом и прочим, и не познаем в противном случае. Но если она необязательна, то зачем тогда изучать ее, скажут нам. Тут нет ошибки, ответим мы. Ибо она не обязательна для бытия речи, но обязательна относительно сферы своего приложения, то есть проявляемого. Нетрудно заметить, что [в этом отношении] способность проявлять напоминает логический признак. Как предметы не обязательно выступают в качестве логических признаков, но лишь в зависимости от нашего желания, и в то же время в сфере своего применения логический признак является совершенно обязательным, так же и эта способность проявлять, какой мы ее здесь показали. Между прочим, именно оттого, что оно не обязательно для бытия речи, проявление не может считаться разновидностью выражения. Ведь если бы оно было разновидностью выражения, то являлось бы, как и выражение, обязательным для бытия речи.

И вот такое обусловленное свойство высказываний непременно должен будет признать тот исследователь сущности предложения, который, полагая, что связь слова с объектом

есть связь врожденная, в то же время утверждает различие между высказываниями, делаемыми людьми, и высказываниями, которые не являются созданием людей¹²³. Потому что, если не признать его, то окажется, что, при условии вечности связи между словом и объектом, высказывания людей не отличаются в том, что касается доставления объекта, от высказываний, не являющихся созданием людей. А если признать его, то тогда высказывания людей, не теряя связи со своим выражаемым, смогут иметь [в известных случаях] ложное значение, так как у них будет еще одна — обусловленная — функция, накладываемая в соответствии с желанием [говорящего] человека. В самом деле, как показывает опыт, [иногда] вещи, не теряя собственной природы, приобретают еще одну — обусловленную функцию от столкновения с совокупностью внеположенных им факторов и в результате производят эффект, противоречащий их природе. Так, например, всем известно, что луна, которая несет прохладу, освежающую все живое, пышет жаром, когда на нее смотрят люди, сердце которых сжигает пламя разлуки с возлюбленной¹²⁴. Из сказанного со всей очевидностью вытекает, что [всякий], кто пожелает обосновать ложность высказываний, делаемых людьми, при врожденности их связи с объектом должен будет заявить о [существовании] какой-то отличной от выражения, обусловленной [функции]. А эта [функция] есть не что иное, как способность проявлять. В самом деле, ведь проявлять — это значит освещать проявляемое. Высказывания же, делаемые людьми, освещают в первую очередь их намерения, а последние представляют собой не выражаемое, но именно проявляемое, потому что между намерением и словесным выражением нет той связи, которая именуется «отношением выражающего и выражаемого». Но, скажут нам, в таком случае все обычные высказывания следует называть дхвани. Ведь если так рассуждать, то все они суть проявляющие. Это верно, [ответим мы], но только проявление, представляющее собой освещение намерения говорящего, одинаково присутствует во всех обычных высказываниях и [вследствие этого] не отличается от выражения. Проявляемое

тут есть нечто не выходящее за рамки [выражаемого], а не то, что хотят сказать. Дхвани же можно назвать [лишь] такое проявление, при котором проявляемое есть то, что хотят сказать. Что до проявляемого в форме особого намерения, которое освещают словесное выражение и его значение, то оно есть то, что хотят сказать, ибо освещается в качестве основной цели [высказывания]. К тому же оно не единственное, что допускает использование наименования «дхвани», потому что дхвани — это обширнейшая область, и [данное проявляемое] встречается лишь в части ее¹²⁵. Всякое проявляемое указанных трех видов, освещаемое в качестве основной цели [высказывания], — и имеющее форму намерения, и не имеющее таковой, — позволяет именовать [содержащее его высказывание словом] «дхвани». Сформулированное таким образом определение дхвани как особого вида проявляющего является и не слишком широким, и не слишком узким.

Следовательно, [представление о] языковой функции, именуемой проявлением, не только не противоречит воззрениям [ученых], исследующих сущность предложения, но, напротив, как кажется, вполне с ними согласуется. Что до мудрых, установивших существование неразрушимой Речи-Брахмаца¹²⁶, то нам нечего беспокоиться о том, противоречит [наше учение их взглядам], или нет, — ведь этот термин «дхвани» был введен нами исходя из их именно воззрений. Не станут оспаривать эту функцию проявления и [ученые], исследующие систему доказательства, по мнению которых связь слова и объекта является созданной¹²⁷. Для них проявляющая способность — как высказываний, так и других вещей — неопровержима постольку, поскольку подтверждается личным опытом. Пусть логики спорят о способности выражать — является ли она для высказываний врожденной, или же установлена по соглашению и т. д. Но может ли стать предметом разногласий опирающаяся на нее проявляющая способность, которая присуща не только речи, но и другим предметам и широко распространена в повседневной жизни? Ведь все расхождения во мнениях среди логиков связаны не с обычными вещами, но с тем, что выходит за рамки обычного опыта.

В самом деле, кто видел, чтобы [они] спорили друг с другом о таких неопровержимых, доступных чувственному познанию всех людей сущностях, как черное, сладкое и т. д.? Если один, [указывая] на нечто безусловно черное, скажет: «это черное», другой не возразит ему: «нет, это белое». Точно так же никто не станет отрицать проявляющую способность, которая есть и у словесных выражений, и у звуков песен, не являющихся словесными выражениями, и у жестов, которые вовсе не являются звуками, потому что она подтверждается личным опытом каждого. Скажем, когда собираются вместе люди утонченные, то тут можно встретиться со множеством разнообразных речей и действий (предписанных [этикетом] и иных), которые сообщают нечто, не названное словом [и потому] прекрасное. Какой же разумный и не желающий быть всеобщим посмешищем человек станет отрицать это, опровергая [тем самым наше утверждение]?

[Некто] мог бы сказать [мне на это]: «Опровергнуть [сказанное тобой] не представляет особого труда. [В самом деле], присущая высказываниям способность проявлять есть иначе говоря способность делать нечто доступным познанию, а это, в свою очередь, есть не что иное, как быть логическим признаком [познаваемого объекта]¹²⁸. Следовательно, познание проявляемого есть познание объекта по логическому признаку, и высказывание и проявляемое представляют собой соответственно логический признак и объект, познающийся по этому признаку. Никакой иной [связи, описываемой как] отношение проявляющего и проявляемого, между ними нет. Вывод этот напрашивается сам собой, поскольку ты только что сам утверждал, что [высказывания являются] проявляющими относительно намерения говорящего, а намерение говорящего есть как раз нечто умозаключаемое». На это я отвечу [следующее]. Даже если бы все было именно так, разве это разбивает наши [доводы]? Мы пришли к заключению, что помимо выражения и вторичного обозначения существует еще одна языковая функция — проявление. И это остается непоколебимым даже при таком [подходе]. В самом деле, будет ли проявляющее логическим признаком или чем-то иным, в

любом случае оно отличается от распространенных видов высказываний и принадлежит к сфере речи. А значит, нам не о чем спорить. Однако неверно это, что быть проявляющим и быть логическим признаком — одно и то же и что познание проявляемого всюду является познанием объекта по логическому признаку. Чтобы доказать правильность своего утверждения, ты повторяешь сказанное нами [и заключаешь]: раз намерение говорящего признано проявляемым, значит, высказывания, освещая его, выступают в качестве логического признака. Сейчас я подробно объясню, что там имелось в виду, а ты слушай!

Высказывания имеют два объекта: умозакключаемый и передаваемый. Умозакключаемый именуется «желанием сказать». А желание сказать имеет два вида: желание сделать явным звук как таковой и желание с помощью звуков сделать явным [некоторый] объект. Первое из них не связано с речевым общением, ибо результатом его является познание того только, что перед вами — живое существо. Второе же (хотя и не столь легко выполнимое, ибо оно находит свое завершение в выборе определенных [последовательностей] звуков) является необходимым условием речевого общения. Вот эти два желания составляют умозакключаемый объект высказываний. Передаваемый же — это то, что говорящий делает объектом желания передать нечто [с помощью звуков]. Он также двоякого вида — выражаемый и проявляемый, так как говорящий иногда желает показать объект, [назвав его] своим словом, иногда же — по тем или иным соображениям — не называя своим словом. Вот этот двоякого вида передаваемый объект высказываний предстает в нашем сознании как таковой не потому, что [высказывание] является его логическим признаком, а вследствие иной связи (неважно, [будем ли мы считать эту связь] созданной или нет). Выводится из слов не самый объект, но лишь желание сказать о нем. В самом деле, если бы функция высказываний тут сводилась к тому, чтобы быть логическим признаком, нам не приходилось бы спорить о том, является ли значение тех или иных высказываний истинным или ложным, как не спо-

рим мы обо всем ином, что выводится на основании логического признака (например, [об огне], выводимом на основании дыма). А так как проявляемый объект привносится силою выраженного, он связан с высказыванием, как и выраженное. Ведь является ли связь непосредственной или опосредствованной, значения не имеет, а то, что проявление опирается на отношение выражающего и выражаемого, было уже показано ранее. Следовательно, по отношению к проявляемому в форме намерения говорящего высказывания выполняют функцию логического признака, по отношению же к тому [проявляемому], которое составляет объект этого намерения и познается как передаваемое (все равно, выступает ли оно в форме намерения или нет), — функцию или выражающего, или связанного [с объектом] иначе. Как было установлено ранее, — как раз не выражающего, а связанного иначе, именно — проявляющего. А быть проявляющим и быть логическим признаком — не одно и то же, потому что, как показывают наблюдения, свет, скажем, [делает объект явным] иначе, [чем логический признак]. Из сказанного вытекает, что [проявляемое, представляющее собой] передаваемый объект высказываний, связано с ними не как со своим логическим признаком, а как выражаемое. То же, которое связано с высказываниями как с логическим признаком (о нем говорилось выше), предстает в нашем познании не выражаемым, но предпосылкой [выражаемого]. А если бы передаваемый объект был объектом умозаключаемым, то он не вызывал бы тех споров, которые [часто] происходят даже между самыми обыкновенными людьми. Об этом, впрочем, уже говорилось.

Кроме того, хотя правильность выражаемого и проверяется с помощью других средств правильного познания, оно, оказываясь таким образом объектом другого средства правильного познания, не перестает быть вследствие этого объектом речевой функции¹²⁹. Точно так же обстоит дело и с проявляемым. В поэзии к тому же совершенно неважно, истинно или неистинно познание того или иного проявляемого, и потому проверка его с помощью других средств правильного позна-

ния может вызвать только смех. Следовательно, нельзя утверждать, что познание объекта по логическому признаку всюду является познанием проявляемого. Что до проявляющей способности высказываний, направленной на проявляемое в форме чего-то умозаключаемого, то она не имеет отношения к дхвани, и сказано о ней было лишь для того, чтобы показать, что именуемую проявлением функцию высказываний должны будут признать и те, кто считает связь слова с объектом врожденной.

Мы взяли на себя труд [привести здесь это длинное рассуждение], дабы показать, что ни один ученый, каких бы воззрений он ни придерживался, не сможет отрицать того, что последовательности звуков — будь то словесные выражения или нет — обладают способностью проявлять, выступая при этом иногда в качестве логического признака, иногда же — в иной форме. Итак, проявляющее с необходимостью отличается от других видов высказываний — выражающего и вторичного обозначения. Даже если [наши оппоненты] будут упрямо твердить, что оно входит в тот или иной из этих [видов], им не следует преуменьшать значение предпринятого нами описания дхвани как одной из разновидностей соответствующего вида, независимо от того, сделано ли это с целью прекратить споры по этому поводу, или же с целью расширить познания ценителей поэзии. Ведь нельзя отвергать определение нужных [нам] разновидностей [некоторого явления] на том основании, что мы располагаем описанием [этого явления] в его общем виде. В противном случае определение всех существующих вещей оказалось бы ненужным, коль скоро мы определили, что представляет собой бытие как таковое. Таким образом,

Мы описали тот именуемый дхвани вид поэзии, который постоянно вызывал споры среди ученых, поскольку сущность его оставалась им неизвестной.

34. Встречается еще один вид поэтического высказывания — с подчиненным проявляемым, где выраженное более красиво, чем проявляемое.

Было установлено, что при главенстве проявляемого значения, которое мы сравнили с красотой женщины, [поэтическое высказывание представляет собою] дхвани. Но когда оно подчинено, а выраженное вследствие этого более красиво, это считается [особой] разновидностью поэтического высказывания, именуемой «с подчиненным проявляемым».

В каких же случаях [поэтическое высказывание] содержит подчиненное проявляемое? Иногда проявляемое (простая вещь), познаваемое от [слов] с устраненным выраженным, оказывается вторичным по отношению к объекту высказывания, имеющего форму выраженного. Пример:

[116] О, кто она, река невиданная красоты,
 В которой лилии купаются с луной,
 Двугорбый лоб слона всплывает из воды
 И корни лотоса касаются стволов банана? ¹³⁰

Иногда проявляемое, познаваемое от слов с неустраненным выраженным, оказывается вторичным, поскольку с точки зрения красоты поэтического высказывания выраженное главенствует (примером может служить ранее приведенное [стихотворение 7]: «Пламенеет заря»¹³¹). Это же проявляемое может быть вторичным вследствие того, что [поэт], сам общая [о нем], делает его тем самым вполне очевидным (пример [50] «Заметив, что ее поклонник»). Подчинение проявляемого в форме расы было показано [при разборе] украшения из расы. Раса тут вторична по отношению к «управляющему» [смыслу] высказываний и похожа на царя, следующего за своим приближенным во время его свадьбы. При подчинении проявляемого украшения имеем светильник и прочее. Также

35. Разумному следует связывать с этим видом [поэзии] те поэтические произведения, которые доставляют наслаждение, будучи составлены из слов ясных и глубоких.

С этим видом [поэзии] (то есть с [поэзией], где проявляемое вторично) следует связывать все те поэтические произведения, в которых освещаются [вещи] сами по себе неизме-

римые, вследствие чего эти произведения доставляют наслаждение ценителям, чаруя их таким своим смыслом. Пример:

[117] Лакшми — дочь его, зять — Хари,
 Хозяйкою в доме — Ганга;
 Сыновья его — Амрита и Месяц...
 О семья Океана! ¹³²

36. Как показывает исследуемый материал, выраженные украшения, когда они заключают в себе проявляемую часть (а это бывает очень часто), приобретают наивысший блеск.

Прежние исследователи поэзии показали уже, что некоторые из выраженных украшений содержат проявляемую часть (в зависимости от обстоятельств это может быть либо украшение, либо простая вещь) и вследствие этого чрезвычайно красивы. Но при внимательном рассмотрении оказывается, что почти все они встречаются в изучаемом материале [именно] в таком виде. В самом деле, наподобие светильника, сжатого описания и т. д., другие украшения тоже, как правило, заключают в себе проявляемое — другое украшение или какую-либо вещь. Прежде всего в любое украшение можно включить гиперболу, и когда это делают великие поэты, какой небывалый блеск приобретает поэтическое сочинение! Да и как может не придать превосходства поэзии использование гиперболы, сделанное сообразно с предметом описания? Даже Бхамача, определяя гиперболу, сказал: «Всякое затейливое выражение есть также эта [гипербола, ибо] оно усиливает [описываемый] предмет. [Поэтому] поэт должен трудиться над ней. Какое украшение бывает без нее?» ¹³³ Смысл [этого утверждения] надо понимать так. То украшение, в котором благодаря таланту поэта оказывается присутствующей гипербола, необычайно красиво, всякое же иное — украшение и только. А так как она может входить в любое украшение, то метафорически отождествляется со всяким украшением вообще. Смешиваясь с другим украшением, она иногда бывает выраженной, а иногда проявляемой. Будучи проявляемой, она иногда главенствует, иногда же ока-

зывается подчиненной. В первом случае мы имеем выраженное украшение, во втором она входит в дхвани, в третьем представляет собой {высказывание} с подчиненным проявляемым. Нечто подобное происходит и с другими украшениями, с той лишь разницей, что они включаются не во всякое украшение, а гипербола может быть во всяком. В тех украшениях, которые являются таковыми благодаря [выраженному с их помощью] подобию, в таких, как метафора, сравнение, связь по одинаковым действиям, пример¹³⁴ и т. д., это подобие бывает очень красиво, если [передается] через угадываемые, {а не выраженные общие} свойства. Все такие украшения, будучи необычайно красивыми, причисляются к {высказываниям} с подчиненным проявляемым. Совершенно бесспорна принадлежность к {высказываниям} с подчиненным проявляемым сжатого описания, возражения, описательного выражения и др., потому что они являются таковыми лишь постольку, поскольку заключают в себе некоторую угадываемую часть. Некоторые украшения, выступая в качестве высказываний с подчиненным проявляемым, содержат в себе особое украшение (так, в замаскированном восхвалении¹³⁵ заключено приятнейшее украшение). Некоторые — простое (сомнение и другие, в которых заключено сравнение). А некоторые украшения могут заключаться одно в другом. Таковы, например, светильник и сравнение. Что светильник содержит в себе сравнение — это всем известно. Но иногда и сравнение приобретает блеск светильника. Примером может служить цепное сравнение¹³⁶. Очень хорошо заметен отблеск светильника в этой, например, [строфе]:

[118] Как лампа — пламенем ярким,
 Как Гангою — небеса,
 Как мудрый — изысканной речью,
 Он был ею украшен¹³⁷.

Таким образом, все украшения начиная с метафоры входят в число {высказываний} с подчиненным проявляемым, когда в них содержится проявляемая часть и они вследствие этого становятся очень красивыми. Наличие в них подчиненного проявляемого является общей чертой всех такого ро-

да — названных и не названных [здесь] — украшений. Коль скоро мы определили ее, все они получают наилучшее определение. А описывая специфические особенности каждого из них без указания на общий для всех признаков, мы не сможем познать, что представляют собой [украшения], как невозможно познать язык как таковой, изучая отдельные слова¹³⁸, ибо [и тех, и других] бесконечно много. В самом деле, ведь нет предела многообразным формам речи, а украшения не что иное как их разновидности.

Также и другие виды [высказываний], отмеченных присутствием в них проявляемого значения, относятся к сфере [поэзии] с подчиненным проявляемым. Так что ценителям надо обратить внимание на эту вторую — как бы вытекающую из дхвани и очень красивую — область [творчества] великих поэтов. Вообще среди поэтических речений, пленяющих сердца ценителей, нет такого, красота которого не была бы связана с прикосновенностью к проявляемому значению. И мудрые не могут не согласиться с тем, что в этом состоит высшая тайна поэзии.

37. Этот блеск угадываемого — главное украшение речей великих поэтов, даже если в них есть уже украшения, подобно тому как стыдливость — [главное, что украшает] женщин.

Это [украшение] придает большое очарование даже самым распространенным [в поэзии] предметам. Вот пример:

[119] Когда она преисполнится доверья,
 То по приказу Манматхи¹³⁹
 Какие только грациозные жесты
 Не появляются у юной!
 Они столь неизбиты, что, право, стоит,
 Сев в уединенном месте
 И хорошенько сосредоточив мысли,
 Поразмышлять о них на досуге!

Трудно даже сказать, сколько блеска сообщает этому [стихотворению] слово «какие (только)», которое, обозначая неясное выражаемое, в то же время передает бес-

конечное множество исполненных свежести проявляемых вещей¹⁴⁰.

38. Нередко познание другого значения бывает обусловлено интонацией¹⁴¹, и если в этом случае проявляемое вторично, значит, мы имеем дело с этим видом [поэзии].

Кое-где это познание другого значения бывает обусловлено интонацией, и если проявляемое при этом вторично, значит, мы имеем дело с разновидностью поэзии, именуемой «[поэзией] с подчиненным проявляемым». Пример [120]: «Пока я жив, в добром здравии будут сыны Дхритараштры»¹⁴². Или еще:

[121] Успокойся! — Я распутница,
Ты же — предана мужу и добродетельна.
Но зато я не бегаю за тем цирюльником,
Как жена одного человека!¹⁴³

Конечно, не интонация сама по себе является причиной познания определенного значения, но [выражающая] способность высказывания, подкрепленная интонацией, которая привносится силою его собственного (выраженного) значения. Потому что, если другому высказыванию нарочно придать [такую же] интонацию, это одно не сделает возможным познание данного значения. Но хотя это значение доставляется поддержанным определенной интонацией действием высказывания, постигается оно все-таки через смысл [сказанного], а значит — представляет собой проявляемое. Когда же оно оказывается включенным в самое выражение, и мы вследствие этого познаем выраженное несколько измененным, поэтическое высказывание, освещающее такое значение, называется [высказыванием] с подчиненным проявляемым. Потому что раз [оно] выражает значение, несколько измененное проявляемым, значит, это проявляемое играет тут подчиненную роль.

39. Ценители поэзии не должны считать за дхвани те высказывания, которые с полным основанием можно отнести к этой разновидности [поэзии].

В исследуемом материале нередко можно встретить такие высказывания, относительно которых трудно сразу сказать — дхвани это или же [высказывание] с подчиненным проявляемым. В качестве определения для такого [высказывания] должна быть избрана та [из двух форм], в пользу которой могут быть приведены достаточные основания. Не следует всюду увлекаться [мыслью о] дхвани. Вот пример:

[122] Подруга, кончив красить ноги ей, с улыбкой

Шутливое произнесла благословенье:

«Тронь этой ножкой месяц-диадему,

Что украшает голову супруга!»

В ответ она, не говоря ни слова,

Насмешницу ударила венком ¹⁴⁴.

И еще:

Когда, протягивая сверху ей цветы,

Он именем другой ревнивицу окликнул,

Она ни слова не сказала, только ножкой

Чертить вдруг стала землю, вся в слезах ¹⁴⁵.

Благодаря использованию отрицания («не говоря ни слова... ударила», «ни слова не сказала») проявляемое значение в этих [двух строфах] почти что названо, а потому кажется подчиненным. Главенствует оно в том случае, когда представляется основной целью [высказывания], не будучи названо [никак, даже] непрямо (пример: [49] «В то время как божественный мудрец»). Здесь, однако, есть не прямое сообщение [о проявляемом], и, значит, главенство принадлежит выраженному. Следовательно, ни ту, ни другую [строфу] нельзя считать дхвани с проявляемым в форме эха.

40. Этот вид [высказывания], хотя и с подчиненным проявляемым, превращается тем не менее в дхвани, коль скоро мы принимаем во внимание его нацеленность на расу.

Поэтическое высказывание, хотя и с подчиненным проявляемым, становится тем не менее дхвани, коль скоро мы принимаем во внимание его нацеленность на расу. Так обстоит

дело с двумя только что приведенными строфами¹⁴⁶. Еще пример:

[124] Пусть принесет вам счастье Хари,
 Которому, когда он утешал ее,
 Сказала Радха: «Хватит уговоров!
 Неумолима Радха, о счастливый,
 Хотя струящиеся эти слезы.
 Ты вытираешь покрывалом, прикрывавшим бедра
 Владычицы твоей души!
 Знай, сердце женское жестоко!»¹⁴⁷

Именно поэтому слова, указанные в строфе [90] «У меня враги», хотя они передают измененное проявляемым выраженное значение, мы называли проявляющим относительно расы, составляющей объект этого высказывания. Не следует, кстати, путать эти слова с дхвани, где выраженное превратилось в другое значение, потому что выраженное в них есть то, что хотят сказать; оно представляется несколько измененным проявляемым, но не превратившимся в него. Следовательно, все высказывание тут — дхвани, а слова — с подчиненным проявляемым. И не только слова с вторичным проявляемым служат средством проявления в дхвани, где проявляемое [появляется] с незаметной постепенностью, но и [слова], представляющие собой разновидность дхвани, скажем — с выраженным, превратившимся в другое значение. Например, в этой же строфе [слово] «Равана» — проявляющее, которое представляет собой иную разновидность дхвани. Если же в высказывании нет нацеленности на расу и оно в то же время украшено словами с вторичным проявляемым, то свойством, [характеризующим] все целое, является именно присутствие в нем подчиненного проявляемого. Вот пример:

[125] Ловким все нипочем —
 И царям они служат,
 И яд поедают,
 И женщин ласкают!¹⁴⁸

[Анализируя материал], нужно [прежде всего] очень тщательно разобраться в том, что [тут] главенствует — выраженное или проявляемое. Тогда не перепутаешь дхвани с высказыванием, где проявляемое вторично, то и другое — с украшениями, а одно украшение — с другим. В противном же случае можно не распознать и какого-нибудь очень распространенного украшения. Возьмем такой пример:

[126] Он не считал затрат на ценный материал,
 Трудов великих он не пожалел,
 Зажег огнем волнения сердца
 Людей, что жили до сих пор спокойно,—
 И все-таки она несчастна: не найти ей
 Возлюбленного, равного себе!
 Какую ж цель преследовал творец,
 Стан этой юной девы создавая?

Некто, разъясняя это [стихотворение], заявил, что в нем использовано замаскированное восхваление. Это неверно. Потому что если сказанное здесь сводится лишь к тому, что понимают под этим украшением, то оно довольно несвязно. Прежде всего, это не мысли влюбленного, ибо никакой влюбленный не сказал бы такого: «И все-таки она несчастна: не найти ей возлюбленного, равного себе!». Но и не человека, лишенного страстей, так как последний только и делает, что отгоняет от себя подобные мысли. Кроме того, мы не слышали, чтобы это была строфа из какого-то большого сочинения, что позволило бы предположить обусловленность ее смысла контекстом. Следовательно, это [не замаскированное восхваление, а] иносказание. В самом деле, выраженное здесь вторично, а раз так, то это, очевидно, жалоба [некоего человека], который раздувается от гордости, созерцая несравненные свои достоинства, величиим своим порождает лихорадку беспокойства у завистников и не видит кругом себя никого, кто мог бы сравниться с ним в способности проникать в сущность вещей. Считают, кстати, что это стихотворение принадлежит Дхармакирти¹⁴⁹. Возможно, что и ему. Потому что те же мысли сквозят и в этом [его] стихотворении:

[127] Погрузиться в него не отважится даже тот,
Чья мысль обладает немалою силой;
Его сокровенный смысл не постичь и тому,
Кто будет над ним неустанно трудиться;
Нет в мире такого, кто был бы достоин его
получить,—
Как вода в океане, одиноко стариться будет
ученье мое!

Между прочим, в построении иносказания есть три оттенка, так как выраженное в нем иногда есть то, что хотят сказать, иногда — не есть то, что хотят сказать, а иногда — то и другое вместе. Пример [иносказания, где выраженное] есть то, что хотят сказать:

[15] Ради других он терпит, когда его давят,
Сладок, даже если его сломать;
В этом мире нравятся всем, без сомненья,
Изделия из него.
И если на невозделанную землю попав,
Он почти не вырос,
Кто виноват в том — сахарный тростник
Или скудная почва пустыни?

Или еще мое [стихотворение]:

[128] Взгляд этих глаз — хоть на единый миг —
за честь
Считать должны прекрасные все формы.
Когда ж теперь лишился света мир, они
(О как, скажи, могло случиться это!)
Сравнились, — нет! В сравненье даже не идут
С другими органами тела!

В этих двух стихотворениях несомненно есть желание описать сахарный тростник и глаза, и все же не о них идет здесь речь. В самом деле, цель обоих стихотворений — рассказать о человеке великих достоинств, оказавшемся не на своем месте и не достигшем поэтому высокого положения.

А значит речь здесь идет именно о нем. Пример [иносказания, где выраженное] не есть то, что хотят сказать:

[129] «Кто ты?» — «Ах, я скажу тебе. Узнай же: я
Судьбой наказанная шакхотака!»¹⁵⁰ —
«Ты говоришь, как тот, кому наскучил мир». —
«Ты понял верно». — «Отчего ж, скажи?» —
«Ты видишь фиговое дерево налево?
К нему сворачивают путники охотно.
А у меня нет даже тени, чтоб помочь другим,
Хотя стою я у дороги!»

Разговор с деревом — вещь невероятная, так что в этом стихотворении выраженное не есть то, что хотят сказать. Целью и, следовательно, объектом [данного] высказывания, очевидно, является жалоба какого-то великодушного бедняка, по соседству с которым живет дурной, но богатый человек. Пример [иносказания, где выраженное] и есть и не есть то, что хотят сказать:

[130] Ты, верно, хочешь всех насмешить, памара,
Ухаживая за некрасивой юбой,
Что выросла вдали от дороги
И лишена и плодов, и цветов, и листьев¹⁵¹.

Выраженное значение здесь не назовешь вполне вероятным, но не назовешь и невероятным.

Итак, нужно тщательно определять, что главенствует — выраженное или проявляемое.

41—42. Поскольку проявляемое, таким образом, подразделяется на главное и подчиненное, есть две поэзии [с проявляемым]. [Поэзия] иная, чем эти, называется «картинкой». Она также двух видов в соответствии с различием, которое делается между выражением и содержанием. Кое-что из нее представляет собою словесную картинку, другое — смысловую.

При главенстве проявляемого значения мы имеем вид поэзии, именуемый «дхвани», при подчинении — с подчиненным проявляемым. [Поэзия] иная, чем эти — «картинка».

В ней нет нацеленности на расу или чувство, она лишена способности освещать какое бы то ни было проявляемое значение, и при сочинении ее используется только разнообразие чистых выражаемых и выражающих. Она похожа на картину: это не настоящая поэзия, это — список с поэзии.

Кое-что из нее представляет собой словесную картинку — например, трудное для исполнения удвоение и прочее в этом роде. Смысловая картинка (которую следует отличать от словесной) — это, например, фантастическое предположение (при условии, что оно никак не соприкасается с проявляемым значением, главенствует в высказывании, составляя, таким образом, его объект, и не нацелено на расу).

И все-таки, [скажут нам], что это за поэзия — картинка, в которой нет и капли угадываемого значения? Последнее, как установлено, имеет три вида, и можно было бы еще считать картинкой [поэтические высказывания], в которых нет проявляемой вещи или украшения. Но поэзии без рас и прочего вообще не бывает. В самом деле, ведь не может быть поэзии, которая не имела бы никакого отношения к реально существующим вещам. А все какие ни есть в мире вещи непременно становятся частью какой-либо расы или чувства, по крайней мере — в качестве возбудителя. Ведь расы и прочее суть особые душевные состояния, а такой вещи, которая не вызывала бы того или иного душевного состояния, вообще не существует, если же и существует, то она, во всяком случае, не может привлечь внимания поэта. При всем том какая-то область поэтического творчества уподобляется [здесь] картинке!

Отвечаем. Верно, нет такой поэзии, где не было бы познания расы или иного в этом роде. Но когда поэт составляет звуковые или смысловые украшения без всякого желания выразить расу, то с точки зрения того, что он хочет сказать, содержание [его произведения] считается лишенным расы. Ведь в поэзии смысл высказываний целиком определяется тем, что хочет сказать [поэт]. Благодаря способности выраженного [передать расу] она все-таки ощущается в такого рода произведениях, несмотря на то что у поэта нет желания ее выра-

зить. Но это ощущение чересчур слабо. Так что и с этой точки зрения мы считаем их лишенными расы и выделяем в особую область [поэзии, именуемой] «картинкой». Поэтому сказано так:

Когда составляются украшения без желания выразить расу или чувство, это считается картинкой. Но если есть всепоглощающее желание выразить расу, то всякое [твое] произведение будет принадлежать к дхвани.

А кроме того, мысль об этой картинке явилась у нас от того, что нередко приходилось нам встречать поэтов, которые занимались поэзией, никак не обуздывая свою речь и не помышляя о расе. Впрочем, теперь, когда установлены правильные нормы в поэзии, для них будет существовать только один ее вид — дхвани. Да и не к лицу зрелым поэтам творить без желания передать расы или иное в этом роде. А когда хочешь [изобразить] их, нет такой вещи, которая не годилась бы на то, чтобы включить ее в нужную тебе расу. Ведь даже среди неодушевленных предметов нет таких, которые не могли бы стать частью расы — или через связь с каким-либо духовным событием¹⁵², или в качестве возбудителя (разумеется, с учетом того, соответствует ли он данной расе). Об этом говорят еще так:

Поэзия — бескрайняя вселенная, поэт —
Вселенной той единый Праджапати,
Все изменяющий по прихоти своей.
Когда поэт — влюбленный, мир в его стихах
Весь исполняется сладчайшего нектара,
Когда же он — мудрец, свободный от страстей,
Мир превращается в безвкусный.
Своею волею он заставляет, если хочет,
Живое становиться неживым,
А неживое наполняться жизнью¹⁵³.

Следовательно, если поэт всем существом своим стремится [изобразить] расу, то нет такой вещи, которая, если он

того захочет, не стала бы ее частью, как нет такой, которая, будучи описана таким образом, не приобрела бы [от этого] необычайной красоты. Все это можно видеть в произведениях великих поэтов. Да и я, как мог, показал это в своих больших сочинениях.

Из сказанного вытекает, что любая поэзия может быть охарактеризована как дхвани. Как мы уже говорили, когда поэт хочет [изобразить] расу, то и [высказывания] с подчиненным проявляемым становятся составной частью дхвани. А что до панегириков или гимнов богам, где расы являются элементом подчиненным, а также некоторых очаровательных пракритских стихов, [созданных] тонкими знатоками [этого жанра], где выраженное главенствует, будучи лишь несколько изменено проявляемым, то и эти [виды поэзии] с подчиненным проявляемым, как было сказано, выливаются из дхвани. Итак, установлено следующее. Теперь, после того как мы указали на нормы, которые необходимо соблюдать в поэзии новому поколению поэтов, если новички еще будут часто заниматься «рисованием», чтобы набить себе руку [в составлении украшений], то уж для зрелых поэтов только дхвани и будет поэзией. Вот краткое изложение всего сказанного:

Ценителям поэзии следует считать за дхвани, единственным условием которого является главенство проявляемого, всякую такую поэтическую речь, где освещаются в качестве основного раса или чувство, неявно выраженная вещь или украшение.

43. От смешения и сочетания с [высказываниями], где проявляемое подчинено, с украшениями и собственными разновидностями дхвани представляется еще более многообразным.

И, как показывает исследуемый материал, это дхвани имеет множество видов, если различать особо смешения и сочетания его с собственными разновидностями, с [высказываниями], где проявляемое подчинено, и с украшениями. Именно, [каждый вид] дхвани представляется, [в свою очередь], имеющим много видов, поскольку он может выступать

смешанным с другим видом дхвани, в сочетании с другим видом дхвани, смешанным с [высказыванием], где проявляемое подчинено, в сочетании с [высказыванием], где проявляемое подчинено, смешанным с разными выраженными украшениями, в сочетании с разными выраженными украшениями, смешанным с сочетанием украшений, в сочетании с сочетанием украшений.

Смешение [дхвани] с собственными разновидностями [может быть тройкого вида]. Иногда один вид поддерживает другой. Пример: [49] «В то время как божественный мудрец». Тут разновидность дхвани с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью, поддерживается разновидностью дхвани с проявляемым, которое вырастает из возможностей, [заклученных] в содержании и похоже на эхо¹⁵⁴. Иногда два вида совмещены [в одном слове], и решение в пользу какого-либо одного из них не представляется возможным. Пример:

[131] Этой гостье, приглашенной к нам на праздник,
Жена твоя что-то такое сказала, деверь,
Что она теперь рыдает на пустой террасе.
Тебе бы надо утешить бедняжку!

Слово «утешить» здесь можно считать и [дхвани] с выраженным, которое превратилось в другое значение, и [дхвани] с выраженным, которое есть то, что хотят сказать, но подчинено другому¹⁵⁵. При этом у нас нет оснований для того, чтобы решить в пользу того или иного из них. Что до совмещения в одном проявляющем [двух] проявляемых, то это часто бывает с разными разновидностями проявляемого, [появляющегося] с незаметной постепенностью. Пример: [16] «Пусть тучи»¹⁵⁶.

Эта же [строфа 16] может служить примером сочетания одной разновидности дхвани с другой. Тут сочетаются [дхвани] с выраженным, превратившимся в другое значение, и [дхвани] с полностью устраненным выраженным¹⁵⁷.

Смесь [дхвани] с [высказываниями], где проявляемое подчинено, можно видеть в [90] «У меня враги». Или еще тут:

[132] Скажите, где этот ваш Дурьодхана,
 Нечестный игрок в кости, дом смоляной поджегший,
 Гордец, покрывало сорвавший с волос Кришны,
 Старший из сотни братьев с Духшасаны начиная,
 Друг властителя Анги, царь, которому служат
 пандавы?
 Не из гнева пришли мы, а чтобы увидеть его ¹⁵⁸.

Здесь составляющее объект высказывания проявляемое, [появляющееся] с незаметной постепенностью, смешано со словами, передающими выраженное значение, слегка измененное проявляемым.

Из этих [примеров] следует, что если подчиненное проявляемое связано со значениями слов, а дхвани — со значением предложения, то даже при смешении их между ними не возникает противоречия ¹⁵⁹, как не возникает оно [в этом случае при смешении] разных видов дхвани. В самом деле, разные виды дхвани, смешиваясь между собой, не противоречат друг другу, если одно связано со значением слова, а другое — со значением предложения. А кроме того, противоречия нет потому еще, что главенство и подчиненность исключают друг друга не с точки зрения разных проявляемых, а лишь при условии совмещения в одном и том же проявляемом. Таким образом, как допустимы смешение и сочетание многих в одном для выражающих и выражаемых, так же допустимы они и для проявляющих и проявляемых.

Если же в каких-то словах выраженное не есть то, что хотят сказать, а в каких-то оно сопровождается проявляемым в форме эха, то это — сочетание дхвани и [высказываний] с подчиненным проявляемым. Пример: [24] «Друзья веселых проказ». Здесь слова «друзья (веселых проказ)» и «свидетели (тайных свиданий)» — разновидности дхвани, а слова «те» и «знаю» выступают в качестве [высказываний] с подчиненным проявляемым ¹⁶⁰.

Смесь [дхвани] с выраженными украшениями легко установить в любом поэтическом произведении с расой, где использованы украшения. Но иногда смешиваются [с украше-

ниями] и другие виды [дхвани]. Приведу в пример свое [ети-хотворение]:

[133] Я уже устал озирать этот мир
 И видящим все не так, как иные, новым
взором поэта,
 Устроенным так, чтоб отведывать расы,
 И взором ученого, проникающим в область
 Неколебимых истин. Но ни в том, ни в другом
 Не обрел я блаженства, что могло бы сравниться
 С радостью поклоняться тебе, о покоящийся
в океане! ¹⁶¹

Здесь смесь разновидности дхвани с выраженным, превратившимся в другое значение, и противоречия ¹⁶².

Сочетание [дхвани] с выраженными украшениями возможно лишь относительно слов. При этом одни слова обладают выраженными украшениями, другие же принадлежат к тому или иному виду дхвани. Пример:

[134] И дпящий звонкие и нежные от страсти крики
журавлей,
 Благоухающий от дружбы с ароматом лотосов
расцветших,
 Там ветер с Сипры на рассвете освежает женщин,
утомленных наслаждением,
 Словно возлюбленный, в мольбах прибегший
к лести ¹⁶³.

Здесь слово «дружба» — дхвани с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать. В других словах — разные украшения ¹⁶⁴.

Пример смеси дхвани с сочетанием украшений:

[135] Даже муни с завистью созерцают
 Царапины и следы глубоких укусов,
 Оставленные кровожадною львицей
 На теле твоём, охваченном дрожью восторга! ¹⁶⁵

Тут в смеси с сочетанием противоречия и сжатого описания выступает дхвани с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью, ибо объектом высказывания является, по сути дела, героический порыв, рожденный состраданием¹⁶⁶. И, наконец, пример сочетания [дхвани] с сочетанием украшений:

[136] В дни, когда громыхают тучи,
В дни, для путников черные, как ночь,
Пленяет взор пляска павлинов,
Вытягивающих шеи вверх!¹⁶⁷

Здесь дхвани с проявляемым в форме эха, вырастающим из возможностей, [заклоченных] в выражении, сочетается с метафорой и сравнением¹⁶⁸.

44. Кто может сосчитать виды дхвани и виды этих видов? То, что мы описали,— лишь небольшая их часть.

Видов дхвани бесконечно много. Мы рассказали лишь о части их, чтобы расширить познания ценителей поэзии.

45. Дхвани, которому мы дали здесь определение, следует ревностно изучать тем добродетельным, кои стремятся создавать или понимать истинную поэзию.

Ибо настоящие поэты и ценители, научившись распознавать дхвани, сущность которого была изложена выше, непременно достигнут в области поэзии ступени наивысшего превосходства.

46. Те, кто не мог разъяснить эту неясно мерцающую для них и описанную выше сущность поэзии, ввели учение о стилях¹⁶⁹.

Введя это дхвани, мы определили сущность поэзии, которая неясно мерцала для тех, кто, не будучи в силах объяснить ее, разработали учение о трех стилях — видарбхском, гаудийском и панчалийском. Если для создателей учения о стиле эта сущность поэзии, как нам представляется, мерцала неясно, то здесь она показана со всей ясностью. Так что в новом описании стилей никакой необходимости нет.

47. Также и манеры [речи] (одни, связанные с выражением как таковым, другие — с содержанием)

становятся ясными, как только постигнешь это определение поэзии.

Как только постигнешь это определение поэзии, состоящее в исследовании проявляемого и проявляющего в их взаимоотношении, сразу же появится правильное понимание¹⁷⁰ манер [речи], как основанных на выражении (это всем известные пригородные и иные [типы аллитераций]), так и связанных с содержанием (кайшикская и прочие). А иначе эти манеры, как всякая непонятная вещь, могли бы показаться чем-то неправдоподобным и нереальным.

Таким образом, следует ясно представлять себе, что такое это дхвани. Некоторые определяют его так: «Дхвани именуется поэтическое произведение, сияющее невыразимой красотой слов и значений, которая, подобно ценности драгоценных камней, доступна пониманию лишь особых познающих субъектов». Это определение неверно и не стоит того, чтобы объявлять его во всеуслышание. Ибо отличительной особенностью [используемых в поэзии] слов является: в том, что касается собственной их формы,— незатасканность, которая не сопряжена, однако, с трудностями в понимании¹⁷¹, а в том, что касается выражения [смысла]— ясность и способность проявлять. Особенность же значений состоит в том, что они отчетливо освещены, подчинены проявляемому или изменены проявляемой частью. Обе эти отличительные особенности вполне могут быть разъяснены и неоднократно разъяснялись уже [учеными]. Представление же о некоей, отличной от этих двух и невыразимой особенности [поэтического языка] коренится в неспособности к строгому анализу. Ибо вещи невыразимой в том смысле, что ее нельзя обозначить никаким словом, вообще не может быть: ведь в крайнем случае она будет именоваться «невыразимой». Кое-где, правда, невыразимым называют то, что кажется очевидным, но тем не менее не может быть описано в словах, [выражающих] общие представления. Однако особенности поэзии, как, впрочем, и особенности драгоценных камней, не являются невыразимыми и в этом смысле. Потому что сущность тех и других подробно описана учеными, а, кроме того, как показывает

повседневный опыт, цены на драгоценные камни устанавливаются именно на основании общего представления об их особенностях. Но действительно — понимание того и другого доступно лишь особым познающим субъектам: в драгоценных камнях разбираются ювелиры, а в поэтических произведениях — ценители поэзии.

Что до распространенного среди буддистов [мнения о] неопределимости всех объектов¹⁷², то его мы рассмотрим в другой книге, где будет дан общий анализ их воззрений¹⁷³. Здесь же не станем этого касаться, ибо образованные читатели приходят обычно в крайнее раздражение, обнаружив [в каком-либо сочинении] хоть каплю того, что им известно из других книг. Согласимся, во всяком случае, на том, что наше определение дхвани допустимо в той же мере, в какой, по мнению буддистов, допустимо [данное ими] определение непосредственного познания¹⁷⁴ и прочего.

Поскольку другое определение, таким образом, неверно и не заслуживает того, чтобы быть обнародованным, единственно правильным определением дхвани является то, которое было изложено выше. Поэтому говорится следующее:

Объяснение дхвани как [поэзии], освещающей нечто невыразимое, не заслуживает обнародования и потому не есть его определение. [Единственно] правильное определение дхвани — то, которое было изложено выше.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

После подробного рассмотрения дхвани со всеми его разновидностями, предпринятого с тем, чтобы прекратить разногласия [по этому поводу], сообщается о еще одной цели, [которую преследует] его описание.

1. [Если следовать] описанным [здесь] путем дхвани и [высказываний] с подчиненным проявляемым, достоинство поэтов, [именуемое] воображением, обретет беспредельность.

Еще один плод, который приносит этот описанный [здесь] путь дхвани и [высказываний] с подчиненным проявляемым, — бесконечность поэтических дарований. Как это? — спросят нас.

2. Ибо речь, украшенная хотя бы одним из [их] видов, приобретает новизну, даже если она связана с предметом, о котором уже [говорилось] прежде.

Ибо речь, украшенная хотя бы одним из вышеописанных видов дхвани, приобретает новизну, даже если она имеет касательство к предмету, который уже описывался древними поэтами.

Так, новизна при изображении уже описывавшихся предметов [может быть достигнута] использованием двух видов дхвани, где выраженное не есть то, что хотят сказать. Пример:

[137] Полунаивная улыбка, взоров
Трепещущих и сладостных богатство,
Прерывистость речей, родник
Кокетливых и новых выражений,
В походке — грации едва расцветшей аромат...

Ах, в ланеокой все пленяет нас,
Когда она поры девичества коснется! ¹

Благодаря дхвани с полностью устраненным выраженным это стихотворение кажется исполненным новизны, хотя есть и иные, [говорящие о том же], например такое:

[138] Кому красавицы не милы?
Улыбки их исполнены кокетства,
Речь прерывается, глаза играют,
Походка грацией ленивою пленяет.

Также:

[139] Кто первый, тот уж вправду первый.
Так, пожирающий слоновье мясо лев —
Лев, и среди лесных зверей
Верх одержать над ним никто не может.

Из-за дхвани с выраженным, превратившимся в другое значение, стихотворение это ново, хотя есть и иные [на эту же тему], например такое:

[140] Возможно ль превзойти того,
Кто собственно силою велик?
Ведь льва не могут одолеть
И самые могучие слоны.

Вот пример новизны, обусловленной одним из вышеописанных видов дхвани с выраженным, которое есть то, что хотят сказать, но подчинено другому:

[141] Ее любимый притворился спящим;
Ей хочется поцеловать его, она
К нему лицо свое уже склоняет,
Но останавливается в страхе — вдруг
проснется! —
Хотя изнемогает от желанья.
И с сердцем, замирающим от счастья,
Уверившись во всем, что так хотел узнать,
Он тоже не шевелится, боясь спугнуть ее.

Стихотворение это ново, несмотря на то, что есть и другие [в этом роде], например:

[142] Пустую спальню оглядев сперва,
Она слегка приподымается на ложе
И долго смотрит на лицо супруга,
Который притворяется, что спит;
Потом доверчиво целует, но, заметив,
Как дрогнула его щека, лицо склоняет
В смущении, а он смеется
И поцелуями глупышку осыпает².

Или еще строфа [22] «Хмурятся волны-брови», которая кажется непохожей на другие стихи, например на [143] «Брови ее, изгибающиеся то так, то этак...»

3. С этой точки зрения особого внимания заслуживает великое множество рас и прочего, ибо благодаря им, казалось бы, измеренный уже путь поэзии обретает бесконечность.

Как уже говорилось, область, именуемая расой, чувством, видимостью того и другого и угасанием их, очень обширна, если учитывать разновидности соответствующих каждому из них возбудителей и проявлений; и вся она с этой точки зрения заслуживает особого внимания. Ведь благодаря расе и прочему эта дорога поэзии, казалось бы уже измеренная тысячами, — нет! бесчисленным множеством — поэтов, топтавших ее на все лады, вновь оказывается не имеющей конца.

В самом деле, рас, чувств и т. д. безгранично много, если [классифицировать их] по связи с каждым возбудителем, проявлением и неустойчивым душевным состоянием в отдельности. А всякое реальное событие, когда хорошие поэты изображают его с точки зрения любой из их разновидностей, преобразуется и даже — если они того захотят — становится непохожим на самое себя. Мы уже говорили об этом в связи с обсуждением поэзии-картинки. И об этом же создал стихотворение великий поэт:

Все побеждает речь поэтов,
Нас заставляющая верить
В преображенные предметы так,
Как если бы они такими вправду были!

Таким образом, из сказанного со всей очевидностью явствует, что расы, чувства и т. д. обеспечивают бесконечность поэтических предметов. Чтобы подкрепить этот [вывод], говорится [следующее]:

4. Ибо все предметы, даже виденные уже ранее, в поэзии от использования рас, словно деревья весной, кажутся как бы новыми.

Сходным образом достигается новизна использованием этого же [дхвани] — с выраженным, которое, будучи тем, что хотят сказать, подчинено другому, — но в той его разновидности, где проявляемое в форме эха вырастает из возможностей, заключенных в выражении. Пример [81]: «Теперь, когда произошло это великое разрушение, ты один остался [Шеша], чтобы поддержать царство [землю]». Это [высказывание novo], несмотря на то что есть и другие, например такое:

[144] Змей Шеша, Гималаи, ты —
Любой из вас велик и стоек.
Вы землю держите втроем,
Границ своих не преступая³.

Примером новизны, обусловленной использованием того же [дхвани], но с проявляемым в форме эха, вырастающим из возможностей, заключенных в содержании, может служить строфа [49] «В то время как божественный мудрец». [Она нова], хотя есть и другие, скажем, такая:

[145] Когда им говорят о женихах,
В смущеньи девушки склоняют лица,
И только легкий трепет выдает
Переполюющую сердце радость.

Пример новизны, обусловленной проявляемым в форме эха, которое вырастает из возможностей, заключенных в содержании, обретшем плоть и кровь в смелом утверждении

поэта: [53] «Изготовил месяц ароматов стрелы...» [Кажется, что] у этого [стихотворения] нет предшественников, хотя на самом деле они есть:

[146] Лишь наступит пора ароматов, и сразу
Вместе с почками на деревьях манго
Появляются прекрасные желанья
У юных влюбленных.

Пример новизны, обусловленной проявляемым в форме эха, вырастающим из возможностей, заключенных в содержании, которое возможно и само по себе: [83] «Неоткуда взяться у нас бивням...» Содержание этого стихотворения кажется неизбежным, хотя есть и другие, в которых говорится о том же, например такое:

[147] Пустив всего одну стрелу, мой сын
Слониху раньше обрекал на вдовство.
Проклятая сноха такое с ним творит,
Что он теперь корзину стрел с собою носит!

Новизна поэтических предметов возникает от дхвани благодаря видам как проявляемого, так и проявляющего. Но о последнем мы не пишем из опасения слишком растянуть книгу. Так что ценители поэзии должны будут вывести это сами.

И вот опять повторяется то, о чем уже не раз говорилось, ибо это — самое важное:

5. Хотя это сочетание проявляемого и проявляющего может быть самым разным, поэт должен обратить внимание на одно — то, в котором есть раса.

Хотя это обуславливающее бесконечность [поэтических] предметов сочетание проявляемого и проявляющего в речи может быть самым разным, но поэт, стремящийся к тому, чтобы у него получился такой предмет, какого еще не было, должен обратить пристальное внимание на одно сочетание проявляемого и проявляющего, именно — содержащее расу и иное в этом роде. Ибо, если поэт сосредоточит мысли свои на проявляемом в форме расы, или чувства, или видимости их, а также на том, что его проявляет (как было сказано,

это может быть фонема, слово, предложение, словосочетание и большое сочинение), у него получится произведение, новое во всякой своей части. Так, битвы, например, о которых вновь и вновь говорится в *Рамаяне*, *Махабхарате* и других сочинениях, всякий раз кажутся нам вновь. Помимо того, когда в большом сочинении одна раса изображается главной, это придает ему необычайную красоту и делает его содержание непохожим [на содержание других произведений]. Где же именно можно это видеть? Например, в *Рамаяне* или в *Махабхарате*.

В самом деле, печальная раса указана в качестве главной расы *Рамаяны* самим первым поэтом, который сказал так: «Скорбь превратилась в стихотворение»⁴. И именно ее доводит он до полного расцвета, заканчивая свое произведение [описанием] окончательной разлуки [Рамы] с Ситой⁵.

Что касается *Махабхараты*, которая сочетает в себе блеск поэмы и шаштры⁶, то великий муни, описав в конце ее вселяющую уныние ужасную гибель вришнеев и пандавов⁷, показал тем самым, что главная цель его произведения состоит в том, чтобы вызвать отречение от мира, а это, в свою очередь, означает, что прежде всего он хотел здесь сказать о цели человеческой деятельности⁸, именуемой «освобождением», и о спокойной расе. Отчасти это было раскрыто другими учеными в их комментариях [к *Махабхарате*]. Но, кроме того, это вырвалось у самого защитника мира⁹, который, желая освободить людей, погрязших в глубоком духовном неведении, даровал им чистейший свет знания. Он часто повторяет:

По мере того как не удается
Эта ничтожная жизнь,
Рождается и равнодушие к ней,—
Нет в том сомненья¹⁰.

Цель *Махабхараты* представляется вполне очевидной и оттого еще, что все другие расы подчинены здесь спокойной расе, а все цели человеческой деятельности — освобождению, а это означает, что они задуманы главными. Как сочетается главная раса с второстепенными, мы уже разъяснили. [Вто-

ричность], во всяком случае, не мешает подчиненной расе (а также и подчиненной цели) быть прекрасной в себе самой, безотносительно [к главной], подобно тому как тело может быть прекрасным независимо от внутренней и истинной сущности [человека].

Но, скажут нам, все, о чем должно быть сказано в *Махабхарате*, перечислено во вступлении к ней¹¹. Однако там нет того, [что вы говорите], напротив, в указателе этом своими словами сказано, что *Махабхарата* есть средство осознания всех целей человеческой деятельности и включает в себе все расы¹². На это мы ответим следующее. Верно, своими словами во вступлении не сказано, что в *Махабхарате* спокойная раса доминирует над всеми прочими, а освобождение является главной среди всех целей человеческой деятельности. Но это показано как проявляемое во фразе: «И воспевается здесь также Господь наш вечный Васудева»¹³. Задуманный в качестве проявляемого смысл ее состоит в следующем: «Деяния пандавов и других [героев], воспеваемые в *Махабхарате*, все до единого ужасны своим завершением и суть не что иное, как видимость, [порожденная] неведением. На самом же деле здесь воспеваются [не они], а являющийся истинной реальностью Господь Васудева¹⁴. Поэтому к нему именно, к Господу нашему и великому властителю, устремите сердца ваши! Не прельщайтесь лишенными истинности проявлениями его могущества и не давайте тем или иным достоинствам его — политической мудрости, добронравию, мужеству и т. д. — завладеть полностью вашей мыслью!» И дальнейшая речь тоже совершенно отчетливо (и не без помощи проявляющей способности) освещает ту же мысль — «зрите пустоту мира!» Легко заметить, что этот самый смысл заключен в строфах, непосредственно следующих [за данной]: «Ибо он — истина» и т. д.¹⁵ А дав по окончании *Махабхараты* описание рода Хари¹⁶, которым он и завершил [свое произведение], подобный Творцу поэт Кришна Двайпаяна¹⁷ полностью раскрыл этот прекрасный, скрытый смысл [поэмы].

Благодаря этому смыслу, пробуждающему сильную веру в некую, иную, лежащую за пределами мира, сущность, все

мирское существование кажется тезисом, который должен быть отвергнут¹⁸; описание необычайного великолепия богов, мест паломничества, аскетических подвигов и т. д. [предстает] как средство обретения этого высшего Брахмана¹⁹, а отдельные боги — как его проявления²⁰. Также и описание подвигов пандавов и других [героев] в конечном счете оказывается средством обретения высшего Брахмана, так как оно имеет целью вызвать отречение от мира, а отречение есть корень освобождения, которое, как показано в *Гите* и других [местах], является основным средством обретения Господа²¹. Причем под именем Васудевы [во вступлении] разумеется не одна только часть его — [данное] явление в Матхуре²², но средоточие безграничной силы — высший Брахман (он, кстати, часто именуется Васудевой в *Гите* и других местах), который во всей своей целостности отразился в явлении в Матхуре. Доказательство тому — определение его через слово «вечный», а также употребление этого имени в *Рамаяне* и прочих [сочинениях] применительно к другим воплощениям Господа. Такое значение [имен] к тому же установлено грамматиками²³.

Таким образом, указанная фраза вступления, освещая преходящесть всего иного, кроме Господа, наилучшим образом дает знать о том, что в системе шастры главной в *Махабхарате* задумана единственная конечная цель человеческой деятельности, именно — освобождение, а в системе поэзии — спокойная раса, характеризующаяся полным расцветом блаженства, рожденного уничтожением жажды. И именно потому, что это очень важная вещь, она не выражена, а показана как проявляемое. Ибо предмет сам по себе существенный приобретает еще более блеска, если осветить его, не называя своим словом. А в обществе людей утонченных и ученых просто принято наиболее значительные вещи не выражать прямо в словах, а освещать как проявляемое.

Итак, установлено следующее: если составлять поэтическое произведение, используя доминирующую расу, то содержание в нем получается новым, а словосопряжение обретает великую красоту. Именно поэтому в исследуемом материале

нередко можно встретить описание какого-нибудь соответствующего расе предмета, которое, будучи лишено всяких иных украшений, тем не менее исполнено необычайного блеска. Пример:

{148} Победа великодушному муни,
Из кувшина рожденному царю йогов,
Тому, что в горсти своей увидел
Тех дивных рыбу и черепаху! ²⁴

В самом деле, созерцание рыбы и черепахи в [собственной] горсти, соответствуя удивительной расе, сообщает этому [стихотворению] чрезвычайную красоту. Оно тем более соответствует удивительной расе, что созерцание дивных рыбы и черепахи не столь избито, как [сообщение о том, что] в горсти [его] поместился целый океан. Ведь даже поразительная вещь перестает удивлять, когда о ней говорят слишком часто и она от этого стирается. Разумеется, описание неизбитой вещи соответствует не только удивительной, но и иным расам. Пример:

{149} Еще сейчас, счастливчик, у нее
Дрожит, трепещет и потеет
То место на груди, которого ты невзначай коснулся,
На миг столкнувшись с нею в переулке.

Когда мы представляем себе то, о чем сказано в этом стихотворении, у нас появляется познание расы. Но ничего похожего не возникает от осознания такого рода сообщения: «Коснувшись тебя, она покрывается потом, содрогается и трепещет».

Итак, мы разъяснили, как благодаря использованию [разных] видов дхвани появляется новизна в поэтических предметах. Обновление поэтических предметов происходит также благодаря использованию выделяемых в соответствии с тремя типами проявляемого разнообразностей [высказываний] с вторичным проявляемым. Но, чтобы не затянуть [изложение], мы не приводим примеров, так что ценители должны будут придумать их сами.

6. Таким образом, если есть [у тебя] достоинство, [именуемое] воображением, то благодаря дхвани и [высказываниям] с подчиненным проявляемым не истощится [поток] поэтических предметов.

[И это так], несмотря на то что уже имеются произведения древних поэтов. «Если есть [у тебя] достоинство, [именуемое] воображением» — то есть если его нет, то у поэта нет и никакого предмета, [который он мог бы описать]²⁵. Даже красота словосопряжения (то есть размещения слов соответственно с двумя значениями²⁶) не может получиться, если отсутствует способность придумывать предметы. В самом деле, ценители поэзии далеки от того, чтобы считать красивым построением сочетание слогов безотносительно к тому предмету, о котором идет речь. Ведь если бы дело обстояло таким образом, то поэзией называли бы даже бессмысленный набор изящных и благозвучных высказываний. Ну нет, скажут нам, такое никогда не назовут поэзией, потому что поэтичность создается вместе — и выражением, и содержанием²⁷. Да, но если переработку содержания, созданного другим [поэтом], называют сочинением того, [кто сделал эту переработку], то почему бы [не назвать поэзией] подобные «поэтические» словосочетания?

Дабы разъяснить, что содержание [поэзии] неисчерпаемо не только с точки зрения проявляемого, но и с точки зрения выражаемого значения, говорится следующее:

7. Благодаря различиям в состоянии, месте, времени и прочем естественным образом появляется бесконечность также и у чистого выражаемого.

И у выражаемого, взятого в чистом виде (то есть безотносительно к проявляемому), также появляется бесконечность, [притом] естественным образом. В самом деле, ведь для обозначаемых словами живых существ и неодушевленных предметов естественно бесконечное разнообразие, вызванное различием состояний, места, времени и индивидуальных особенностей. И если, соблюдая эти различия, описывать их даже такими, каковы они есть на самом деле (то есть точно вос-

производя всем известную и многообразную их природу), содержание поэзии окажется неисчерпаемым.

Вот примеры новизны от различия в состоянии. В «Рождении Кумары» богиня Парвати, описанная вначале с головы до ног в таких выражениях, как «собрав предметы все, что служат для сравнений» и т. д.²⁸, затем описывается вновь, но уже иначе — как орудие Манматхи, — когда она предстает перед взором бога Шамбху «в уборе из цветов весенних»²⁹; и опять совсем по-новому (в таких выражениях, как «лицом к востоку усадив ее»³⁰) говорится о прелести ее облика, когда она украшается перед свадьбой. И не [только] в одном [этом произведении], у этого поэта многократно повторенные описания выглядят как сказанные впервые или исполненные нового содержания. Сказано об этом в «Проделках Пятистрелого»:

Кокетливые жесты возлюбленных —

Что предметы, описанные в речах хороших
поэтов:

И тем, и другим нет конца,

И те, и другие неповторимы!

Вот еще один вид различия состояний: у всех неодушевленных предметов — Гималаев, Ганги и других — есть второй, одушевленный облик, в котором они предстают сознающими себя [как люди]. И когда он описывается путем соединения собственной природы [данного предмета] с соответствующими ей живыми признаками, то получается совсем особым. Например, в том же «Рождении Кумары» описание горной природы Гималаев³¹, вновь введенное в приветственные речи, [обращенные к] семи мудрецам, но уже относительно их живой природы³², кажется совсем новым. Прием этот очень распространен у настоящих поэтов, и чтобы обучить ему поэтов [менее опытных], он был продемонстрирован во всем множестве своих вариантов в «Проделках Пятистрелого».

У настоящих поэтов принято также [изображать] живые существа разными в [разных возрастных] состояниях — детстве и т. д. Разнообразие живых существ проистекает, кроме того, от различия состояний, которые [возможны] в пределах

[данного возрастного] состояния. Так, например, девушек можно разделить на [две группы]: те, чьи сердца пронзила уже цветочная стрела, и иные, [чем эти]; в свою очередь, в каждой из этих [групп] есть [девушки] скромные и нескромные.

Также и природа неодушевленных предметов, разнящихся в соответствии с различием таких состояний, как начало и т. д., приобретает бесконечность, если описывать ее в каждом из [этих состояний] в отдельности.

Пример:

[150] На клубнях лотосов в прудах появились
первые узелки,
 Похожие сейчас на неокрепшие бивни
юных слоних,
 И когда дикие гуси жадно проглатывают их,
 Они, перекатываясь в стянутом от терпкости
горле,
 Придают гоготанию их небывало чарующий
рокот³³.

Пользуясь этими указаниями, должно проследить и иные [различия в состоянии описываемых предметов].

Что касается неодушевленных предметов, то разнообразие их, обусловленное различием в месте, всем хорошо известно (пример: ветры, дующие в разных направлениях, а также иное — воды, цветы и т. д.). Легко заметить, что большая разница существует и между живыми существами — людьми, животными, птицами и т. д., — выросшими в деревне, лесу, воде и прочих [местах]. И если, тщательно изучив своеобразие каждого, описывать их в точности, как они есть, конца им опять-таки не будет. В самом деле, кто может перечислить различные особенности в обычаях и занятиях людей, — тем более женщин, — живущих в разных частях света и т. д.? А все это описывается настоящими поэтами в соответствии с их талантом.

Примером разнообразия, обусловленного различием во времени, может служить [изменение] в разные сезоны таких

неодушевленных предметов, как небо, воды и т. д. Всем хорошо известно также, что появление у живых существ томления и иных [чувств] связано с определенным временем.

Общеизвестно, что многообразие всех вещей в мире обусловлено также различием индивидуальных особенностей. И если описывать это [многообразии] даже так, как оно есть на самом деле, содержанию поэзии не будет конца.

Тут некоторые могли бы сказать [мне так]: «[Как известно], предметы получают выражение в языке той своей стороной, которая является у них общей [с другими предметами данного класса], а не той, которая отличает их [от других предметов класса]. Сходным образом поэты, которые переносят на все [изображаемое] пережитые ими самими чувства удовольствия, [неудовольствия] и т. д.³⁴, а также характер вызвавших эти [чувства] причин, описывают те же самые причины, опираясь лишь на общее, выступающее [в данном случае] в виде того, что объединяет их собственный духовный опыт с опытом других людей (ведь они [кроме всего прочего] не могут, подобно йогам, познавать непосредственно [любую] прошедшую, будущую и настоящую [вещь] со всеми ее специфическими особенностями, как уже изученными, так и иными, [еще не изученными]³⁵). А так как то общее в переживаниях, связанных с данными в опыте предметами, которое одинаково свойственно всем познающим субъектам, [по необходимости] ограничено, оно, несомненно, было доступно и древним, поскольку вовсе не быть в сфере познания не может. Поэтому, когда теперешним [читателям] какое-то произведение кажется новым, то это чистое заблуждение с их стороны. В нем есть лишь отличие, созданное выражением». Отвечаю. Вы утверждаете, что поэзия имеет дело лишь с общим, а так как общее ограничено и было доступно познанию и раньше, то, следовательно, в поэтических предметах нет новизны: Это неверно. Ибо если поэзия имеет дело лишь с общим, чем обусловлено превосходство предметов, изображенных великими поэтами? Или еще — почему мы называем поэтом и кого-то другого, не только Вальмики, если помимо общего нет иного объекта поэзии, а общее было уже показа-

но первым поэтом? Вы скажете, что [признаваемое вами] разнообразие выражения освобождает [ваше доказательство] от этих ошибок. Но что такое разнообразие выражения? Выражение есть высказывание, передающее определенный выражаемый [им] объект. Может ли при изменении выражения не меняться выражаемое? Ведь выражаемое и выражающее не существуют одно без другого. А кроме того, облик выражаемых [предметов], предстающих перед нами в поэзии, несколько не отличается в нашем познании от тех или иных непосредственно воспринимаемых [объектов]³⁶. Следовательно, тот, кто говорит о разнообразии выражения, хочет он того или нет, должен признать также и разнообразие выражаемых объектов. Вот вкратце о том же:

Если ты признаешь, что хоть один кто-нибудь, кроме Вальмики, обладает способностью придумывать предмет, значит, неопровержима их бесконечность.

Далее. Утверждение о том, что разнообразие в выражении обуславливает новизну поэтических произведений, только поддерживает высказанные нами соображения. Ибо [число] всех показанных ранее факторов, которые обуславливают бесконечные различия в поэтических предметах, удваивается, если принять во внимание еще и разнообразие выражения. Также и хорошо всем известный класс украшений, куда входят сравнение, игра слов и т. д., будучи сам по себе неограниченным, приобретает еще сотни подклассов, если описывать его исходя из разнообразия в выражении³⁷. Кроме того, выражение, изменяющееся от диалекта к диалекту, сообщает еще одну бесконечность поэтическим предметам, обусловленную различием в объектах, которые могут быть обозначены [им] в каждом данном диалекте. Примером может служить мое [стихотворение]:

[151] У того, кто твердит: «Мое, мое»

[«О истребитель Мадху!»],

Только время уходит,

Но недоступным уму его

Остается бог Джанардана!³⁸

Таким образом, с какой стороны ни рассматривай их, поэтическим предметам нет конца. Однако говорится следующее:

8. Описание предметов, различающихся между собой по их состоянию и т. д., <о котором говорилось выше>, очень часто встречается в исследуемом материале — <отрицать это невозможно>, однако прекрасным оно становится от связи с расой³⁹.

Об этом же говорится [еще раз] вкратце, чтобы наставить истинных поэтов:

9—10. Если изображать действительность, меняющуюся в зависимости от места, времени и т. д., связывая ее с расами, чувствами и прочим и соблюдая сообразность, то усердно описываемая даже тысячами властителей речи — <поэтов с ограниченными способностями мы не считаем>, — она все равно не оскудеет, как не скудеет материя, [формирующая] миры.

Как нельзя сказать, что материя, [формирующая] миры, из которой в течение ряда предшествующих кальп появлялось необозримое множество разнообразных вещей, в настоящее время исчерпала⁴⁰ возможности к созиданию новых объектов, точно так же не оскудел в настоящее время и этот мир поэзии, хотя умы бесконечного множества поэтов пользовались им, — напротив, он богатеет, пополняясь все новыми и новыми изобретениями. При этом,

11. Однако, у мудрых часто бывают созвучия, <ибо, как всем известно, мысли мудрых созвучны друг другу. Но> люди пронизательные не должны думать, что все они одинаковы.

Как же [нужно разделять их]?

12. Созвучие — это сходство с другим; последнее же может быть таким, какое бывает между человеком и его отражением, между человеком и его живописным изображением и между двумя похожими людьми.

Созвучием поэтического предмета называют сходство его с другой поэтической вещью. Последнее же бывает троякого

вида: как [сходство с] отражением, как [сходство с] живописным изображением и как [сходство] похожих друг на друга людей. В самом деле, иногда поэтическая вещь похожа на отражение другой — исходной — вещи, иногда она подобна ее живописному изображению, а иногда она [сходна с другой вещью], как сходны между собой похожие друг на друга люди.

13. Из них первая не имеет индивидуальности, отличной [от индивидуальности другой вещи], вторая обладает ничтожной индивидуальностью; третья же имеет совершенно очевидную индивидуальность и потому не должна быть отвергнута поэтом, подобно [двум] другим.

Первой из них, то есть поэтической вещи, похожей на отражение, разумный [поэт] должен избегать, ибо у нее нет своей индивидуальности [или, образно говоря], она лишена реального тела. Следующая за ней, то есть похожая на другую, как картина, также должна быть отвергнута, ибо индивидуальность ее ничтожна, хотя она и обладает другим телом. Третья же, то есть поэтическая вещь, у которой есть свое, отличное [от других] и восхитительное, тело, не должна быть отвергнута поэтом, даже если она созвучна [какой-то иной вещи]. Ведь нельзя сказать про человека, сходного с другим, что это тот же самый человек. Чтобы подкрепить это [утверждение], говорится следующее:

14. Если вещь действительно обладает особой индивидуальностью, то, следуя [другой], древней, вещи, она, подобно лицу девушки, проходящему на луну, становится от этого только прекраснее:

Если вещь обладает истинной реальностью, то есть самоценностью, то, следуя другой, древней, вещи, она становится от этого только прекраснее. Ибо, как и человеческое тело, [такая] вещь, когда ее дополняет древний и прекрасный блеск, не кажется повторением, но, напротив, обретает необычайную красоту, подобно лицу девушки, проходящему на луну.

Так разделяются те созвучные друг другу предметы, [кото-

рые обозначаются] предложениями и представляют собой целое, составленное [из предметов, обозначаемых словами]. Что же касается тех сходных с другими поэтических вещей, которые выступают в виде значений слов, то они вполне допустимы. Чтобы сообщить об этом, говорится следующее:

15. Кое-где используется старое сочетание предметов (наподобие того, как используются сочетания слогов и прочего); если поэтическая вещь при этом все равно кажется новой, в таком [сочетании], очевидно, нет ничего дурного.

В самом деле, даже сам Вачаспати⁴¹ не может составить какие-то новые слоги или новые слова. Но хотя [все] употребляют одни и те же сочетания [слов и слов], это несколько не мешает новизне поэтических и прочих сочинений. То же относится и к реальным предметам, которые в форме значений слов вступают друг с другом в постоянную связь, допускающую игру слов и прочее⁴².

Следовательно:

16.1. Прекрасно то, что рождает у людей мысль:
«Это что-то поразительное!»

Иначе: то, что вызывает у ценителей поэзии изумление, заставляя их восклицать: «Это какое-то чудо!»

16.2. Даже если на такой вещи лежит отблеск [чего-то] прежнего, хороший поэт, описывающий ее, не заслуживает порицания.

Так что не заслуживает порицания хороший поэт, который описывает такую, даже и несущую на себе отблеск [чего-то] прежнего, вещь, используя при этом красивое словесное построение, то есть сочетая друг с другом слова, способные передавать те выражаемые и проявляемые значения, которые он хочет высказать.

А раз так, то

17. Пусть ширятся речи, [струящие] подобное соку амриты беспредельное⁴³ множество разнообразных предметов! Не должно поэтам терять надежду — область их деятельности безупречна. Для хорошего поэта, который отвратил мысль свою от желания при-

своить чужое — <подумав так: «Есть ведь и новые поэтические предметы, а переработка вещи, созданной другим, не красит поэта»>, — сама эта богиня Сарасвати⁴⁴ создает любую вещь, какую только он ни пожелает.

Хорошим поэтам, которые творят силою заслуг, обретенных ими в прошлых рождениях, и [выработанному] постоянными упражнениями мастерству, [хорошим поэтам], у которых нет желания присвоить себе предмет, созданный другим, не нужно даже прилагать к чему-либо собственных усилий: сама богиня Сарасвати являет им желаемую вещь. Это-то и отличает великих поэтов от всех прочих. Ом⁴⁵!

В божественном саду, именуемом поэзией, месте всевозможных услад, описанное [нами] дхвани величием своим подобно древу желаний; оно исполнено блеска украшений и достоинств, соответствующих расам, постигаемым без затруднений; оно доставляет добродетельным любую вещь, какую только они пожелают; — да вкусят от него достойные!

Учение о сущности истинной поэзии, образ которого в течение долгого времени спал в умах зрелых мыслью [ученых], изложил подробно, дабы возвыситься в глазах ценителей поэзии, тот, кто носит славное имя Анандавардхана!

КОММЕНТАРИЙ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1. *Дхваньялока* начинается с традиционного благословения, которое, по словам Абхинавагупты, должно обратить «милость божества на истолкователей и читателей [этого сочинения], дабы они беспрепятственно обрели плод, к которому стремятся, то есть [сумели бы] прокомментировать и изучить его» (стр. 3).

Стихотворение славит человекольва — воплощение (аватару) бога Вишну. Согласно мифу, изложенному в ряде пуран (см., например, Вишнупурана 1.17—20), Вишну принял этот облик, чтобы уничтожить страшного демона (дайтью) Хираньякашипу, жестоко притеснявшего своего сына Прахладу. Хираньякашипу совершил великий аскетический подвиг, в награду за который получил от бога Брахмы обещание, что ни бог, ни человек, ни зверь не смогут убить его ни среди дня, ни среди ночи. Однажды в споре с Прахладой, который, несмотря на все угрозы, поклонялся Вишну, могучий дайтья подверг сомнению силу и вездесущность бога. В тот же миг (это был момент, когда день уже кончился, а ночь еще не наступила) перед ним возникло странное существо с человеческим туловищем и головою льва. Человеколев (это был сам Вишну) бросился на Хираньякашипу и своими острыми когтями разорвал ему грудь. Отсюда мотив когтей бога, несущих избавление от страданий.

Имя, которым назван здесь Вишну — враг Мадху, — связано с мифом об убийстве демона Мадху (*Mahābhārata* 12.335). В начале творения Мадху и другой демон, Кайтабха, похитили у бога Брахмы только что созданные им Веды. По просьбе Брахмы Вишну, приняв облик огромной конской головы, опустился на дно океана, куда скрылись демоны, и вынул их вернуть похищенное. При повторной попытке украсть Веды Мадху и Кайтабха были убиты Вишну.

2. А т м а н (*ātman*) — основа психической жизни индивидуума, обеспечивающая ее единство и непрерывность; «душа», понимаемая также как жизненный принцип. В *Дхваньялоке* употребляется метафорически в значении «важнейшая, ценнейшая (в эстетическом отношении) часть», «сердцевина» (*sāga* — см. пояснения Анандавардханы к карике 2).

3. «[Выражение], употребленное во вторичном значении» — давая такой перевод слова *bhākta* (букв. «подчиненный», «вторичный»), мы исходим из того, что в дальнейшем рассуждении оно замещается терминами

bhakti (карика 14) и guṇavṛtti (карики 17, 18), которые означают способность выражения обозначать объект переносно, но также — выражение, выступающее в качестве обозначения не своего, а другого (вторичного) объекта. Якоби переводит: «auf Übertragung beruhend».

4. **Ценитель** (sahṛdaya) — букв. «[тот, кто] с сердцем». В широком смысле sahṛdaya — человек, одаренный способностью понимать и ценить все прекрасное: от женской красоты (см. стр. 66) до душевного благородства (см. пример 17). В специальном значении «ценитель поэзии» слово встречается впервые у Ваманы (КАС, стр. 7). Об этом термине см. также: J. Gonda, *The vision of the Vedic poets*, The Hague, 1963, стр. 287 и сл.

5. **Причины красоты** (cārutvāhetu) — перифрастический синоним термина alaṅkāra «украшение». Украшениями в индийской поэтике называются разнообразные стилистические обороты, придающие речи художественную выразительность, красоту (ср. фигуры античной риторики). Начиная с Ваманы они подразделяются на звуковые (śabdālaṅkāra) и смысловые (arṥhālaṅkāra). В широком смысле украшение (или причина красоты) — любой фактор или совокупность факторов, обуславливающие эстетическую действенность поэтической речи (ср. КАС 1.1.2—3).

6. **Свойства словосочетаний** — я читаю saṁghaṭanādharmaḥ вместо varṇasaṁghaṭanādharmaḥ («свойства сочетаний звуков [или фонем]»); так же читает Якоби (см. ZDMG, Bd 56, стр. 582). За это чтение говорит, во-первых, толкование Абхинавагупты (стр. 18), который, приводя начальные слова фразы, опускает слово varṇa, во-вторых — значение, которое имеет в *Дхваньялоке* термин saṁghaṭanā (букв. «сочетание»). Как явствует из дальнейших рассуждений Анандавардханы (см. стр. 121—122), под saṁghaṭanā всюду разумеется śabdasaṁghaṭanā, где śabda — слово или последовательность звуков, образующая слово (ср. также комментарий Абхинавагупты, стр. 142; о различии понятий varṇasaṁghaṭanā и pada- (śabda)saṁghaṭanā см.: Mahimabhāṭṭa, *Vyaktiviveka*, стр. 131—136; L. Renou, *Terminologie grammaticale du sanskrit*, Paris, 1957, стр. 517). Термин saṁghaṭanā был введен в поэтику, по-видимому, Удбхатой; ему же принадлежит подразделение словосочетаний на три типа: «свободный» (когда слова объединяются в некоторую синтаксическую конструкцию) и два «связанных» — когда слова соединяются в сложное слово среднего или большого размера (ср. 3.5 и прим. 17 к третьей части). С каждым типом словосочетания связывается определенный эстетический эффект, который описывается как его свойство или обусловленное им качество речи (о качествах см. прим. 47): свободному сочетанию слов свойственна ясность, средние сложные слова сообщают речи сладость, а длинные — силу.

7. **Тип аллитерации** (vṛtti — букв. «выговор», «тип произношения, речи») — понятие, введенное Удбхатой (см. КАСС 1.6—12). В зависимости от характера повторяемых согласных различаются три типа аллитераций: 1) грубый, или «городской» (nāgarikā); сюда относится аллитерование сибилантов, церебральных и звука «г», 2) «пригородный»

(*uraṇāgarikā*), к которому причисляются повторы зубных, губных и гуттуральных; 3) мягкий, или «сельский» (*gṛāmuṣā*), к которому принадлежит в первую очередь повторение «I».

8. Т. е. также являются приемами украшения речи.

9. Здесь, очевидно, имеется в виду теория трех стилей (*gīti*) Ваманы, разработанная им на основе более раннего учения о типах поэтической речи, которое изложено в *Кавьядарше* Дандина (см. КД 1.40—92). Согласно Дандину, все множество индивидуальных художественных манер может быть сведено к двум основным типам (*māga* — букв. «путь»), которые противоплагаются друг другу не только по стилистическим показателям, но и оценочно. Лучший из них он именует видарбхским (*vaidarbhi*) или южным (Видарбха — область в Южной Индии, расположенная между реками Годавари и Нармада), худший — гаудийским (*gauḍiṣyā*) или восточным (Гауда — область в Северо-Восточной Индии, Западный Бенгал). У Дандина эти наименования носят условный характер, но родились они, вероятно, из действительно существовавших когда-то представлений о различиях между литературной традицией юга и севера (ср. в этой связи полемические замечания Бхамахи, направленные против укоренившейся практики высоко оценивать видарбхскую поэзию, противопоставляя ее литературной продукции других областей, в том числе и Гауды — КА 1.31—35). В описании Дандина гаудийский стиль предстает как напыщенный, тяготеющий к вычурным перифразам, фантастической гиперболизации, сплошным аллитерациям и вообще — затрудненности. Видарбхский же стиль отличается большей простотой, умеренностью в использовании украшений, равновесием в звуковой организации речи и т. д.

Займствовав у Дандина понятие стиля как совокупности выразительных средств и приемов, Вамана, однако, расширяет его, понимая под стилем в первую очередь специфическую организацию словесного материала, выделяющую поэзию среди прочих форм речи. Характеристика поэтического стиля дается, как и у Дандина, с помощью раскрытия его качеств (о качествах см. прим. 47), причем в зависимости от количества и набора реализуемых в речи качеств различаются три его варианта (см. КАС 1.2). Для первых двух Вамана сохраняет наименования, введенные Дандином. Третий же по аналогии с ними также получает географическое название — «панчалийский» (*pañcālī*; Панчала — область в центральной части Северной Индии). За видарбхским стилем остается главенствующее положение: ему свойственно оптимальное число качеств — десять. Два других — гаудийский и панчалийский — прямо противопоставлены друг другу, поскольку первый имеет качества (сила и блеск), отсутствующие у второго, а второй, в свою очередь, обладает качествами (сладость и нежность), отсутствующими у первого. Иерархического различия между ними нет.

10. «Поэзия, выходящая за рамки общепринятых норм...» — т. е. не использующая описанных выше художественных средств, которые считаются для нее обязательными.

11. Абхинавагупта (стр. 29) приписывает эту эпиграмму Маноратхе,

который, согласно Калхане (*Раджатарангини* 4.497), был придворным поэтом кашмирского царя Джаяпиды (779—813).

12. «Из изысканных выражений» (*vyutrapnair. vacanair*). *Vyutrapna* — букв. «происшедший от другого слова», «поддающийся анализу». Ср. использование этого слова для характеристики затрудненных перифраз в *Кавьядарше* Дандина (1.45—46): «Ясностью обладает [выражение], значение которого очевидно. Легко понять такую, например, фразу: „Пятно на луне, подобное голубому лотосу, придает ей очарование“. Однако гаудийские [поэты] предпочитают [выражения] не слишком известные, так как они требуют анализа (*vyutrapna*). Пример: „[Светило] с белыми лучами, на котором отметина, похожая на не очень белый [цветок], рождающийся из воды“».

13. Затеяливый оборот речи (*vakrokti* — букв. «изогнутое выражение») — термин, употребляющийся в трактатах по поэтике в нескольких значениях. Бхамаха и, по-видимому, Дандин пользуются этим словом для обозначения совокупности стилистических оборотов, выходящих за рамки практически необходимых норм (см. КА 1.30, 36; 2.85—86, 5.66; 6.23). У Ваманы (КАС 4.3.8) так именуется вид метафоры, у Рудраты (КАР 2.14—17) — прием, основанный на игре слов. Здесь, как кажется, значение термина близко к употреблению Бхамахи. За это говорит, в частности, упоминаемая Абхинавагуптой (стр. 30) интерпретация ранних комментаторов *Дхваньялоки*.

14. Вторичное обозначение — *guṇavṛtti*. Первоначально этим термином обозначалось метафорическое употребление слова, букв. «пребывание [слова] обозначением [не своего, а другого объекта] в силу качества, [связывающего этот другой объект с собственным]». Позднее он становится общим наименованием переносных употреблений слова, противопоставляемых его главной семантической функции. В связи с этим слово *guṇa* в составе термина приобретает значение «неглавный, вторичный». Соответственно в *Дхваньялоке* *guṇavṛtti* — способность обозначать объект вторичным способом (т. е. переносно), а также выражение, являющееся для объекта не собственным, а вторичным наименованием.

15. Чтобы понять это рассуждение Анандавардханы, следует иметь в виду, что особый подкласс дхвани составляют поэтические метафоры, образованные замещением существительного, прилагательного или глагола метафорическим словом (условно — метафоры-загадки). Дхвани этого типа противопоставляются, с одной стороны, метафорам-сравнениям («ее лицо — луна»), а с другой — метафорам-загадкам, которые уже вошли в общее употребление и в значительной мере стерлись. Если в ранних сочинениях по поэтике (например, у Бхамахи) отмечалась вообще только метафора-сравнение, то у Дандина и Ваманы уже есть описание метафоры-загадки (см. КД 1.93—100; КАС 4.3.8). При этом, однако, ни тот, ни другой ученый, насколько позволяют судить примеры, не делают различия между стершимися и стилистически действенными метафорами. Вамана, например, наряду со знаменитой метафорой Калидасы: «Ветер, благо-

ухающий от дружбы с ароматом лотосов», которая является для Анандавардханы примером дхвани (пример 134), приводит такие бледные, едва ощутимые метафоры, как «сиптв» («целовать») в значении «касаться» или «ипмил» («раскрываться» о глазах) в значении «распускаться» (о цветах). Это и дает основание Анандавардхане утверждать, что его предшественники не выделяли дхвани среди прочих метафор или вторичных обозначений.

16. «Исследователями поэзии» — слова, вставленные в карикю Анандавардханой.

Текст карикю допускает и иную интерпретацию (ср. толкование Абхинавагупты, стр. 46): «Из них выраженная [часть], всем хорошо известная, неоднократно анализировалась другими путем разделения ее на такие ее виды, как сравнение и прочее».

17. Раса и прочее (rasādi) — имеются в виду разновидности содержащейся в поэтическом высказывании эмоции: раса; чувство; видимость расы, видимость чувства; угасание расы, чувства, видимости того и другого (см. 2.3). Основными в этой группе понятий являются раса (rasa — букв. «вкус») и чувство (bhāva). Оба термина проникли в поэтику из театроведческой литературы (см. НШ 6—7). В *Дхваньялоке*, как и в других сочинениях VI—IX вв. (см. КД 2.280—291; КАСС, 4.2—8), расами именуются сильные формы чувств или чувства, достигшие стадии полного расцвета (paripōṣa). Под чувствами же, иначе называемыми «устойчивыми чувствами» (sthāyibhāva), разумеются девять основных, способных сохраняться в течение длительного времени, эмоциональных состояний: любовь (rati), смех (hāsa), скорбь (śoka), героическое воодушевление (utsāha), гнев (krodha), страх (bhaya), отвращение (jugupsā), удивление (vismaya) и чувство, описываемое Анандавардханой как состояние блаженства, возникающее в результате освобождения от жажды жизни (tṛṣṇākṣayasukha). Наименования соответствующих рас: страстная (śṛṅgāra), смешная (hāsa), печальная (kaḡiṇa), героическая (vīra), яростная (raudra), страшная (bhayānaka), отвратительная (bībhatsa), удивительная (adbhuta) и спокойная (śānta). Следует заметить, что различие между расой и соответствующим чувством существует только в теории и при анализе конкретного материала никак не учитывается. Более того, в любом случае, когда разбирается эмотивное содержание высказываний, оно именуется «расой». По существу, таким образом, термин «раса» в *Дхваньялоке* выступает в качестве общего наименования изображенной в поэтическом произведении эмоции. О видимости расы и чувства см. прим. 7 ко второй части.

18. Nāla, Gāthāsaptasatī 2.75. Согласно комментаторам, с этими словами обращается к благочестивому отшельнику молодая девушка, которая назначила на берегу Годавари свидание своему возлюбленному. Старик любит гулять у реки, и, чтобы избавиться от неуютного ей свидетеля, она пугает его сообщением о том, что там поселился лев. Таким образом, словами, выражающими разрешение, побуждение к действию (vidhi), передано предостережение, запрет (pratīṣedha).

19. Nāla, Gāthāsaptasatī 7.67. Путник попросился на ночлег к молодой женщине, муж которой уехал куда-то по делам. Она не прочь воспользоваться создавшейся ситуацией.

20. Некая женщина убеждает своего супруга покинуть ее и уйти к сопернице; она не хочет, чтобы он обрек себя на страдания, оставаясь с ней из чувства долга. Разумеется, слова ее нельзя понимать буквально. Все это говорится лишь для того, чтобы дать ему понять, как она благородна и великодушна и как жестоко и низко поступил он, изменив ей.

21. По-видимому, между влюбленными произошла ссора, и героиня в гневе хочет покинуть дом возлюбленного, куда она тайно пришла ночью. Он предостерегает ее от этого, якобы обеспокоенный тем, что будет с другими женщинами, когда она появится на улице. Очевидно, что выраженное в таких словах предостережение — лишь предлог для галантного комплимента.

22. В отличие от предыдущих примеров, где речевое событие включало только одного адресата, в ситуации, составляющей контекст данного высказывания, их по крайней мере два. Различие в той роли, которую они играют в происходящем, определяет различие передаваемых им сообщений. Ситуация, согласно Абхинавагупте (стр. 77), состоит в следующем. Муж некой молодой женщины замечает на ее лице следы недавней измены. Он в бешенстве. Подруга героини спешит ей на помощь. Упрекая свою легкомысленную приятельницу за неосторожность (выраженное значение), она вместе с тем дает знать мужу, что его жена невиновна (угадываемое значение). Как показывает Абхинавагупта (стр. 77—78), количество участников события можно увеличить, введя, например, подслушивающих соседей, вторую жену героя, незаинтересованных свидетелей, — и соответственно возрастает число сообщений, передаваемых этим высказыванием.

23. Возбудители и т. д. — т. е. возбудители (vibhāva), проявления (apubhāva) и неустойчивые душевные состояния (vyabhicāribhāva). Так начиная с НШ именуется факторы, с помощью которых изображается раса. Возбудители — это ситуации, события, иногда предметы, пробуждающие определенное чувство или же способствующие его усилению; проявления — особенности внешнего поведения, появляющиеся в связи с переживанием чувства; неустойчивые душевные состояния — выливающиеся вовне эмоциональные движения, настроения, которые возникают обычно как следствия данного чувства и потому могут служить его признаками (как правило, они кратковременны и быстро сменяют друг друга). Каждой расе соответствует свой, строго определенный набор возбудителей, проявлений и неустойчивых душевных состояний.

24. Взаимосвязь и несовместимость (apayavyatireka) — такое отношение двух явлений, при котором наличие одного необходимо связано с присутствием и несовместимо с отсутствием другого. Понятие, обычно используемое при индуктивном доказательстве.

25. «В стихотворение превратилась скорбь» (śokaḥ ślokatvam āgataḥ) — Rāmāyaṇa 1.2.40.

Правомерность определения угадываемого значения как атмана поэтического высказывания обосновывается в карике тем, что скорбь, принадлежащая к одной из его разновидностей, вызвала к жизни первую стихотворную фразу у первого из поэтов. В легенде о происхождении поэзии, изложенной во вступлении к *Рамаяне* (1.2), рассказывается следующее. Великий мудрец Вальмики, гуляя однажды в лесу на берегу Ганги, стал свидетелем глубоко потрясшей его сцены. Некий охотник из племени нишадов осторожно подкрался к дереву, на котором сидели два кроншнепа (кгауфса) — самец и самка, и выстрелом из лука убил самца. Охваченный жалостью и гневом, Вальмики проклял жестокого нишадца. К его удивлению, фраза, которую он произнес, оказалась размеренной: она делилась на четыре части с одинаковым числом слогов в каждой, и ее легко можно было спеть. Так как фразу эту породила скорбь, он решил назвать ее по созвучию со словом śoka («скорбь») «шлокой» (śloka — «стихотворение»; также наименование употребительного в эпической поэзии размера, строфа которого состоит из четырех строк по восьми слогов в каждой, с фиксированной длиной пятого, шестого и седьмого слогов). Появившийся затем бог Брахма повелел ему изложить в этой форме историю Рамы. Так Вальмики стал первым поэтом, а созданная им *Рамаяна* — первым поэтическим произведением.

26. Во всех существующих рецензиях *Рамаяны* охотник убивает не самку, а самца кроншнепа. Трудно, однако, предположить, чтобы Анандавардхана допустил тут ошибку, тем более, что такую же версию этого события дают Абхинавагупта (стр. 86—87) и Раджашекхара (Kāvyamīmāṃsā, стр. 7). Нельзя, кроме того, не обратить внимания на связь, которая появляется в этом случае, между открывающим поэму описанием кроншнепа, с криком кружащего над убитой подругой, и завершающим ее эпизодом плача Рамы по поглощенной землей Сите. Так что данное расхождение между *Дхваньялокой* и *Рамаяной* объясняется скорее всего изменениями, происшедшими в тексте поэмы после X в. Иной точки зрения придерживается Ш. Водвиль, по мнению которой Анандавардхана намеренно искажает эпическую ситуацию, чтобы связать ее с историей любовных страданий Рамы — см.: Ch. Vaudeville, *Rāmāyaṇa Studies I. The Kāvyaśāstra episode in the Vālmiki's Rāmāyaṇa*, — JAOS, 1963, vol. 83, стр. 327—335; е е же, A further note on Kāvyaśāstra in Dhvanyaloka and Kāvyaśāstra, — JOI, 1961, vol. 11, стр. 122 и сл.

27. Иными словами, наличие в поэтической речи угадываемого значения является признаком того, что создатель ее наделен особым творческим даром. Можно думать, что под угадываемым здесь разумеется прежде всего раса. На это указывает, во-первых, описание угадываемого как сладостной (или вкусной — svādu) вещи, источника (изливаемой — piṣṭyandamāna) речью («вкусный, сладкий сок» — одно из значений gasa), во-вторых, употребление слова sarasvatī («речь»), обыгрывающего тему расы на звуковом уровне.

Переданный здесь словом «дар» термин pratibhā (букв. «озарение»)

используется в поэтике начиная с Бхамахи для обозначения врожденной способности к поэтическому творчеству. Ср. КА 1.5, ҚД 1.103; также пояснения к сутре 1.3.16 в КАС: «[Поэтический талант]... есть некое особое, обретенное в прошлых рождениях совершенство ума, без которого поэтическое произведение не получается, а если и получается, то становится всеобщим посмешищем». Поскольку из дальнейших рассуждений Анандавардханы (см. часть четвертую) явствует, что он понимает поэтический талант как способность по-новому видеть (и, следовательно, изображать) действительность, или иначе — как способность к созданию новых предметов, *pratibhā* приобретает в *Дхваньялоке* еще одно значение, близкое к понятию «воображение».

28. *С в а р а* (*svara*) — степень диатонического звукоряда, состоит из двух, трех или четырех шрути. *Ш р у т и* (*śruti*) — минимальная интервальная доля; в октаве двадцать две шрути.

29. Анандавардхана толкует утверждения, содержащиеся в кариках 9—12, как доказательства главенства проявляемого значения над выраженным. Однако, если взять эти карики вне контекста его пояснений, то окажется, что речь в них идет не об этом, а об особенностях познания проявляемого. Ход рассуждения следующий. Познающий прилагает усилия сперва к выраженному, а потом уже к проявляемому, потому что выраженное — средство, с помощью которого осуществляется познание проявляемого (карика 9). Тем не менее проявляемое постигается им сразу, т. е. одновременно с выраженным (карика 12). Аналогией познанию проявляемого может служить процесс познания смысла предложения, как его описывают мимансисты (каррики 10—11). Согласно учению этой школы, значение предложения не связано прямо с группой составляющих его слов, но познается через их значения (ср. *Sābarabhāṣya*, vol. 1, Роопа, 1929, стр. 96: «Слова, выразив каждое свое значение, перестают на этом действовать, и теперь уже значения слов, будучи таким образом познанными, вызывают познание значения предложения»). Но значения слов в рамках предложения выполняют ту же функцию, что и сами слова, а именно — они выступают здесь как средство передачи сообщения (ср. *Ḳiṁ āgī-lābhāṭṭa*, *Sloka-vārttika*, *Sabdapaṅccheda* 343: «При употреблении их [т. е. слов] с тем, чтобы [создать] познание значения предложения, передача ими своих значений — подобно огню дров при приготовлении еды — не выходит за пределы этой [задачи]»). Именно поэтому, слыша предложение, мы сразу же схватываем его смысл, не осознавая в отдельности значений составляющих его слов.

Если же следовать Анандавардхане, то в карике 9 говорится о том, что поэт, конструируя предметы, ситуации и т. д. и подбирая определенные выражения для их описания, делает это с целью выявить нечто от них отличное; а карики 10—12 показывают, что и для ценителя выражаемое и выражающее являются лишь средством познания невыраженного. Как кажется, такая «переделка» текста карик потребовалась Анандавардхане для того, чтобы развить тезис о главенстве проявляемого над вы-

раженным (введенный еще в предисловии к карике 8) и подготовить, таким образом, переход к определению дхвани (карика 13). Что же касается использованной здесь формы «двустороннего» доказательства, то она является, по всей вероятности, заимствованной. Ср. *Вакьяпадию* Бхартрихари (2.7—10, 13), где конечная реальность предложения доказывается двояким образом: с точки зрения того, кто говорит, и с точки зрения того, кто слышит речь (см. также: M. B i a g d e a u, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris, 1964, стр. 402—406). Следует добавить, что вопрос о познании проявляемого также рассматривается Анандавардханой, но в другом месте (см. стр. 153—155).

30. «Картинка», «рисунок» (*citra*) — наименование поэтических высказываний без проявляемого значения. О них см. 3.41—42.

31. Я меняю местами предложения *vācyaṅvācakamātra...* и *vācyaṅvācakacārutva...*

32. Сжатое описание (*saṁāsokti*) — вид олицетворения; состоит в том, что при описании неодушевленных предметов или животных используются определения, наделяющие их человеческими качествами и действиями. Определение (им может быть или простое слово — прилагательное, причастие,— или сложное типа *baḥuvrīhi*) имеет, как правило, два значения, одно из которых связано с описываемым предметом, а другое вводит в описание «человеческий» план. Бхамаха объясняет название приема следующим образом (КА 2.79): «Если в описанном предмете угадывается другой, имеющий одинаковые с этим [описанным] определения (*viśeṣaṇa*), то это сжатое описание, названное так потому, что смысл в нем выражен кратко». Второй — «человеческий» — план описания, согласно Анандавардхане, составляет проявляемое.

33. В этом стихотворении два определения допускают игру слов: 1) *uroḍhaḡāḡeṇa...* (месяцем) «с разгоревшимся заревом (или: страстью)»; 2) *vilolatāraḡam* «трепетнозвездный (или: трепетноокий)».

34. Возражение (*āḡṡeṇa*) — стилистический прием, заключающийся в том, что автор (или герой) нарочито, как бы возражая себе, обрывает начатую фразу или же опровергает высказанную ранее мысль, стремясь тем самым подчеркнуть значительность, необычайность предмета, о котором идет речь. В своем рассуждении об этом украшении Анандавардхана, очевидно, исходит из следующего определения Бхамахи (КА 2.67—70): «Считается, что возражение двояко: относящееся к еще не сказанному и к тому, о чем уже сказано... Ученые называют возражением, имеющим, таким образом, два вида, притворное отклонение (*pratiṡeḡḡha*) того, что на самом деле хотят хотя бы сообщить; [к нему прибегают] из желания передать особый характер [обсуждаемого предмета]. Вот примеры: (1) „Если хоть на мгновение я буду лишена возможности видеть тебя, то в тоске... Но довольно, к чему продолжать эту неприятную тебе речь?“ (2) „Поразительно, что, причинив столь великий ущерб земле своею мощью, сам ты при этом остался невредим... А впрочем, разве мост может

повредить океану?» Согласно Анандавардхане, проявляемое в данном украшении — та самая особенность или необычайность (*viśeṣa*) обсуждаемого предмета, к которой привлекает внимание возражение. В первом примере Бхамахи это неизбежность смерти героини, если возлюбленный покинет ее; во втором — необычайность могущества какого-то царя (ср. анализ примера 61). Следует заметить, что возражение (во всяком случае, первого типа) близко к умолчанию античной риторики.

35. Я читаю: *vākyārthākṣepoktisāmarthyāḍ*. Нетрудно заметить, что Анандавардхана перефразирует здесь определение Бхамахи (см. предыдущее примечание): возражение — речевой оборот, с помощью которого отклоняется то, что составляет объект высказывания (т. е. то, что на самом деле хотя и сказать).

36. Это еще один пример сжатого описания. Прилагательное *apigā-gavaṭī* имеет два значения: «алая» и «полная страсти».

37. Светильник (*dīpaka*) — излюбленный прием санскритской афористической поэзии. Он состоит в том, что стихотворение разбивается на несколько параллельных синтаксических конструкций с одним и тем же глаголом, причем во всех конструкциях, за исключением одной (обычно первой или последней), глагол опускается. Такое построение используется для того, чтобы соединить друг с другом самые разные, казалось бы несоединимые, предметы. Прием обязан своим названием уподоблению глагола светильнику, который неожиданно освещает сходство, заключенное в описываемых явлениях действительности. Ср. определение Удбхаты (КАСС 1.28): «Где [слово], обозначающее свойство и помещающееся в начале, середине или конце [предложения], связывает главный [предмет] с другими, тая в себе сравнение [их], — это светильник». См. пример 56 и связанное с ним рассуждение. Ср. также замечания по поводу светильника и сравнения на стр. 173.

38. Отрицание (*arahnuti*) — вид отрицательного сравнения. Оно состоит в утверждении образа и отрицании описываемого предмета. Ср. определение Бхамахи (КА, 3.21—22): «Хорошо также отрицание, в котором заключено сравнение. Его называют так потому, что оно есть отрицание существующего на самом деле. Вот пример: „Это не пчелы жужжат, разболтавшиеся во хмелю; это звенит натянутая тетива на луке [бога любви] Кандарпы“». См. также КАСС 5.3—4. Согласно Анандавардхане, сравнение, поскольку оно не выражено с помощью специальных языковых средств, составляет в данном случае проявляемое.

39. Смысл этого замечания Анандавардхана сводится к следующему. Если семантическая структура украшения двупланова, название его отражает специфический характер того из двух планов, который более важен в эстетическом отношении (см. подробное обсуждение этого вопроса на стр. 106—107). В качестве примера приводятся светильник и отрицание. Оба приема имеют в соответствии с формой построения выраженного плана, поскольку именно этой форме обязаны они своим художественным эффектом. Таким образом, уже само наименование обсуждаемого укра-

шения — «возражение» — свидетельствует о том, что выраженное значение в нем более красиво и, следовательно, главенствует над проявляемым.

40. Описание странности, причина которой не указана (anuktanimitaviṣeṣokti). Удбхата определяет описание странности (viṣeṣokti) следующим образом (КАСС 5.5—6): «Описанием странности считается такое [описание], в котором изображено, что, несмотря на наличие всех условий, плод все-таки не появляется. В поэтических произведениях можно обнаружить два изящных способа составления этого [украшения]: с показанной и не показанной причиной [отсутствия ожидаемого результата]». В том случае, когда причина странности не названа, она, очевидно, составляет угадываемое значение описания. Следует заметить, что у Бхамахи нет деления описания странности на два вида, да и само это украшение толкуется иначе — как особый прием восхваления (см. КА 3.23—24).

41. Это стихотворение, по-видимому, считалось классическим примером разбираемого украшения и не раз обсуждалось в литературных кругах. Согласно Абхинавагупте (стр. 117), Удбхата (в *Бхамахавиваране*?) объяснял странное поведение путника действием предрассветного холода. Однако некоторые знатоки поэзии предлагали более утонченную интерпретацию. По их мнению, путник не встает потому, что надеется вновь задремать и увидеть во сне далекую возлюбленную. Анандавардхана, как полагает Абхинавагупта, принимает толкование Удбхаты.

42. Описательное выражение — *ragūyokta* (букв. «то, что сказано окольным путем, в обход»). Ср. определение Удбхаты (КАСС 4.11): «Выраженное описательно — то, что сказано иным образом, т. е. не прибегая к соответствующему выражению и выражаемому, а с помощью намека». К описательным выражениям относятся: во-первых, словесные обходы, к которым прибегают в тех случаях, когда по каким-либо причинам не хотят или не могут высказаться прямо (ср. пример Бхамахи, примечание 43); во-вторых, развернутые перифразы, используемые главным образом в связи с известными мифологическими событиями или персонажами. Ср. пример Удбхаты (4.12—13): «Тот, по милости которого жены гаджасуров распустили волосы и заливаются слезами, расцарапав себе до крови грудь, разбив браслеты и забросив все дела, — он сам повергнут в смятение тем, кого превратил в пепел. Да славится беспредельно храбрый Цветочнолукий!» Здесь прославляется мужество бога любви Камы, который осмелился породить смятение в сердце грозного бога Шивы. Вместо имени Шивы указаны совершенные им подвиги — сожжение Камы и уничтожение гаджасуров (демонов), данное также описательно через плач жен. Ср. также пример 29.

43. КА 3.8—9: «Примером может служить то, что сказал в *Ратнахаране* обладатель лука Шарнга властителю Чеди, чтобы отказаться от поднесенного ему ядовитого напитка: „Ни в домах, ни на дорогах не вкушаем мы пищу, которую не едят [вместе с нами] ученые брахманы“». Произведение, из которого цитирует Бхамаха, не сохранилось, но имена персона-

жей хорошо известны. Это героин *Махабхараты* — Кришна, одним из постоянных атрибутов которого является лук Шарнга, и его заклятый враг, властитель Чеди (совр. Бунделькханд) Шишупала. Согласно Абхинавагупте (стр. 120), проявляемое в данном случае не отличается красотой и поэтому не может считаться главенствующим.

44. **Смешанное украшение** (*samprakāṣaṁkāra*) образуется из двух взаимосвязанных украшений; отличается от сочетания (*samsrṣṭi*) украшений, не зависящих друг от друга. Удбхата, у которого впервые встречается описание смешанного украшения (см. КАСС 5.18—26), разделяет его на четыре вида. Два из них (соединение в пределах одной фразы смыслового и звукового украшений, а также соединение в одном отрезке фразы двух смысловых украшений) не содержат угадываемого элемента и потому не упоминаются здесь Анандавардханой. В двух других одно из украшений может быть описано как проявляемое. Первый вид смешанного украшения, упоминаемый у Анандавардханы, представляет собой такое соединение игры слов с каким-либо иным украшением (как правило, сравнением или метафорой), когда последнее мотивирует вторые значения использованных в тексте двузначных слов, которые, в свою очередь, придают образу законченность и цельность (см. примеры 30, 37—40, 46 нашего трактата). Дополнительный смысл, вводимый игрою слов, поскольку он не выражен в тексте непосредственно, составляет проявляемое. Но так как игра слов в этом случае служит усилению другого украшения, проявляемое следует рассматривать как подчиненное выраженному. Второй вид смешанного украшения, о котором говорит Анандавардхана, описывается у Удбхаты следующим образом (см. КАСС 5.18): «Смесь [украшений] — это когда вводятся сразу два украшения, причем одновременно быть они не могут, а никаких оснований за или против того, чтобы принять одно из них, нет». Имеется в виду тот случай, когда контекст допускает двоякое понимание одного и того же сложного слова типа *kaṁmadhāra*. Так, в примере, приводимом Удбхатой, слово *vaṅgandus* в равной мере можно считать метафорой («жених — месяц») и эллиптическим сравнением («жених [подобный] месяцу»; об эллиптическом сравнении см.: L. Renou, *Grammaire et poétique en sanskrit*, — EVP, 1961, t. 8, стр. 117 и сл.). Согласно Анандавардхане, то из двух украшений, на котором останавливается наш выбор, следует считать выраженным; соответственно другое будет проявляемым.

45. Дхвани предполагает главенство проявляемого, а в смешанных украшениях часто даже невозможно определить, какое из украшений подчинено, а какое является главным.

46. **Иносказание** — *aprasutaprasaṅgā* (букв. «восхваление не того, о чем хотя бы сказать», или: «восхваление того, что не является действительным предметом [высказывания]). Первоначально, по-видимому, так назывался основанный на иносказании панегирический прием. В дальнейшем термин *aprasutaprasaṅgā* стал применяться для обозначения непрямого, иносказательного выражения не только похвалы, но и порицания,

нравоучительной идеи, жалобы и т. д. По характеру связи выраженного и невыраженного планов Анандавардхана подразделяет иносказание на три вида. Первый вид: выраженное и проявляемое связаны как частное с общим (или наоборот). Вот пример, который приводит Абхинавагупта (стр. 128): «Значит, ты слышал из уст его только то, что этот глупец принял каплю воды на листе лотоса за жемчуг? Я расскажу тебе больше. Едва он прикоснулся к ней кончиками пальцев, она исчезла. Он же с криком ужаса бросился бежать оттуда, и вот уж несколько дней как не спит, горюя о происшедшем». Невыраженное здесь — мысль о том, что люди часто видят значительность, ценность там, где их на самом деле нет. Выраженное — история с каплей, принятой за жемчужину, — может рассматриваться как частное проявление этого общего положения. С другой стороны, горе по поводу конкретного несчастья может быть выражено потерпевшим в форме общих рассуждений о жестокости и неисповедимости судьбы (ср. пример Абхинавагупты на стр. 127). Второй вид: выраженное и проявляемое связаны причинно-следственными отношениями. Пример Абхинавагупты (стр. 129): «Лишь тех можно считать близкими и друзьями, кто радуется нашему возвышению и не покидает нас в беде; все иные люди заняты только своими интересами». Произносящий эту сентенцию хочет дать понять, что слова его заслуживают доверия (описанное дружелюбие хороших людей и невыраженная необходимость доверия к ним являются соответственно причиной и следствием). Основной вид разбираемого украшения — третий (выраженное и невыраженное связаны сходством), где похвала, порицание или — чаще всего — жалоба выражаются посредством аллегорических образов (растений, деревьев, животных и т. д.). См. примеры Анандавардханы — 15, 62, 64, 80, 128—130; см. также описание жанра аллегорической эпиграммы в книге: D. H. N. Ingalls, An anthology of sanskrit court poetry, Cambridge, Mass., 1965, стр. 297—303. Следует заметить, что у предшественников Анандавардханы отсутствует разделение иносказания на три вида.

47. Качества или достоинства (guṇa) — высокие эстетические свойства поэтической речи, достигаемые соблюдением определенных принципов в ее звуковой организации, в лексическом отборе, в пользовании различными стилистическими приемами и т. д. Первые упоминания о качествах — это, во-первых, замечания Бхамахи о ясности, сладости и силе поэтической речи (которые он, однако, не именует каким-либо специальным термином — см. КА 2.1—3); во-вторых, перечисление и краткое описание десяти достоинств, противопоставляемых десяти же погрешностям в *Натьяшастре* Бхараты (см. НШ 16.95—112). Вот названия этих достоинств (или качеств): связность (śleṣa), ясность (prasāda), единообразие (samatā), четкость смысла (arthavyakti), сладость (mādhurya), сила (ojas), нежность (saukumārya), гармоничность (samādhi), благородство (udārātā) и прелесть (kānti). Хотя Бхамаха, по-видимому, знал *Натьяшастру* (ср. КА 1.24, где упоминается специальное сочинение, рассматривающее вопрос о драматических жанрах), но с учением о десяти качествах он, очевидно,

знаком не был,— иначе трудно объяснить, почему в КА нет никаких упоминаний о нем и — главное — почему здесь отсутствует самый термин «качество». Предположение, что Бхамаха, зная эту теорию, просто отказался от нее (см.: Н. Jacoby, *Zur Frühgeschichte der indischen Poetik*,— SPAW, 1928, № 31, стр. 656—670), едва ли можно признать обоснованным. Такой отказ необходимо предполагает полемику, тем более что у Бхамахи нет еще той сглаженности, того стремления завуалировать расхождения, которые отличают более позднюю учебную литературу по поэтике (ср. многочисленность полемических замечаний в КА — 1.13—16, 31—35; 4.12—15; 6.12—15 и т. д.). Если Бхамаха, зная *Натьяшастру*, тем не менее обнаруживает незнакомство с изложенным в ней учением о качествах, то это значит, что или вся шестнадцатая глава *Натьяшастры*, рассматривающая стилистику поэтической речи, или (что вероятнее) один ее раздел — раздел о качествах — представляют собой добавление, внесенное в трактат не ранее второй половины V в. Описание качеств у Бхамахи (наряду с некоторыми другими фактами) дает основания предполагать, что сперва существовало представление о трех высоких свойствах поэтической речи и лишь позже, по аналогии с уже сформировавшимся учением о десяти погрешностях (*doṣa*), число их было увеличено до десяти (см. упоминавшуюся выше статью Якоби). Скорее всего одновременно с этим был введен и термин *guṇa*, прямо противоположный по значению слову *doṣa*. В дальнейшем — у Дандина и Вamana — качества подчиняются понятию стиля (см. КД 1.40—42; КАС 1.27—8). Оба автора пользуются теми же десятью терминами, которые фигурируют у Бхараты, но обозначают ими разные стилистические явления (благородство, например, связывается Дандином с гиперболическим описанием высоких моральных качеств — КД 1.76—78, а Вamanaй — с отсутствием вульгарности; КАС 3.2.13). Кроме того, Вamana в соответствии с последовательно проводимым им принципом разграничения плана выражения и плана содержания делит качества на звуковые и смысловые, применяя для тех и других один и тот же набор обозначений, так что каждый термин выступает у него в качестве наименования двух качеств — одного звукового и одного смыслового. С начала IX в. наблюдается отход от учения о десяти качествах. Первым против него выступил, по-видимому, Удбхата. Он возрождает теорию трех качеств Бхамахи и, опираясь на замечания последнего, связывает их с употреблением разных типов словосочетания (см. прим. 6, а также 17 к третьей части). Удбхате следуют автор карик и большинство поздних теоретиков поэзии.

48. Под учением грамматиков здесь разумеется теория Бхартрихари, центральным моментом которой является противопоставление внешнего — звукового — аспекта речи ее внутреннему бытию в сознании говорящих. Последнее, по Бхартрихари, есть истинная реальность речи (*śabdātattva*), или сама речь (*śabdātman*). В качестве сущности, противопоставляемой звуку (*dhvani*, реже — *nāda*), выступает или языковой знак, противопоставляемый также своему значению (*sphoṭa*), или же единство знака и зна-

чения (иначе — выражающего и выражаемого). В любом случае звук описывается как то, что делает явным (vyañjaka) или освещает (prakāśaka) не тождественную ему языковую сущность. Согласно Анандавардхане, применение термина «дхвани» в качестве наименования поэтических высказываний было вызвано стремлением подчеркнуть их способность подобно звукам речи выявлять нечто отличное от себя (т. е. от собственного, или выраженного, значения).

49. Mahābhārata 5.35.64.

50. В форме такого остроумно построенного комплимента влюбленный дает знать красавице о своих чувствах. Его намерение (abhiprāya) и составляет проявляемое значение стихотворения.

51. Вторичное обозначение — bhakti (букв. «принадлежность к другому»). Ср. прим. 3.

52. Перенос [на объект другого имени] — uрасāga. В более узком значении uрасāga — метафорический перенос, противопоставляемый метонимическому или косвенному обозначению объекта (lakṣaṇā).

53. Если указываемый в определении признак (lakṣaṇa) встречается и за пределами определяемого (иначе: если имеет место распространение признака за пределы определяемого — ativyāpti), а также если признак не встречается в части определяемого (иначе: если имеет место нераспространение признака на часть определяемого — avyāpti), определение считается неправильным. О теории определения в индийской логике (и, в частности, о трех ошибках, допускаемых в определении) см.: J. F. Staal, The theory of definition in indian logic,— JAOS, 1961, vol. 81, стр. 122—126.

54. Naṅga, Ratnāvalī 2.12. Царь Удаяна замечает в садовой беседке ложе из листьев лотоса, на котором незадолго перед тем лежала сторающая от любви к нему Сагарика. Влажные и прохладные листья лотоса применялись как жаропонижающее средство.

55. В этой аллегорической эпиграмме речь идет о благородном и самоотверженном человеке, который из-за неблагоприятных жизненных обстоятельств не достиг многого, на что мог бы рассчитывать. Ср. стр. 179—180.

56. В контексте описания героя «терпит» выступает в прямом значении.

57. Традиционными (gūḍha) в индийской грамматике называются слова этимологически неясные, а также такие, значение которых не соответствует их этимологии (см.: L. Renou, Terminologie, стр. 259; K. Kunjuni Raja, Indian theories of meaning, Madras, 1963, стр. 59—62). Начиная, во всяком случае, с Кумарилы, этот термин используется также для обозначения языковых метафор. Ср. Kumāṛilābhāṣṭā, Tantravārttika, vol. 2, Poona, 1930, стр. 683: «Некоторые непрямые обозначения являются традиционными (gūḍha); по функции они похожи на прямые... Непрямое обозначение традиционно, если, подобно прямому, также с незапамятных времен употребляется относительно тех или иных объектов». В качестве примера мертвой метафоры приводится слово lāvaṇya—

букв. «солёность», употребляющееся в классическом санскрите в значении «красота».

58. Доказательство неопределенности дхвани через вторичное обозначение строится в кариках следующим образом. Наименование «дхвани» приложимо только к красивому слову, т. е. к такому, замена которого синонимичным ему словом невозможна, поскольку при общности коммуникативного содержания они различаются как имеющее эстетическую функцию и не имеющее таковой (карика 15). Отсюда следует, что стершиеся метафоры, прочно вошедшие в речевой обиход, не могут быть названы дхвани, хотя они являются вторичными обозначениями (карика 16). Далее можно было бы ожидать указания на виды дхвани, не принадлежащие к вторичным обозначениям (доказательство нераспространения предполагаемого признака на часть определяемого). Однако вместо этого в карике 17 делается утверждение, что и метафоры-дхвани по сути дела не могут быть названы выражениями вторичными или «спотыкающимися» (*skhaladgati*, т. е. не соединяющимися с объектом прямо). Смысл этого утверждения следующий. Выражение оценивается как вторичное с точки зрения сообщения об объекте. Именно потому, что оно связывается с данным объектом не непосредственно, а через собственный объект, между ним и другим (прямым) наименованием объекта устанавливается отношение неглавного и главного (ср. *Sābarabhāṣya*, vol. 2, Poona, 1930, стр. 746—749). Но поскольку действенная метафора используется для достижения эстетического эффекта, она должна рассматриваться относительно этой цели, а не в связи с информацией об объекте. И так как желаемый результат (ощущение красоты, т. е. эстетическое впечатление) достигается с ее помощью самым непосредственным образом, такая метафора не является, строго говоря, вторичным выражением.

Легко заметить, что Анандавардхана несколько отстает от хода рассуждения, предложенного в кариках. Во-первых, между четырнадцатой и пятнадцатой кариками он вводит подробное описание ослабленных метафор, которые, очевидно, отличает от мертвых (ср. вводную фразу к карике 16). В результате пятнадцатая карика теряет у него характер исходного тезиса и превращается в утверждение, подводящее итог этому описанию. Во-вторых, семнадцатую карикю и следующую за ней восемнадцатую, которой завершается рассмотрение неопределенности дхвани через вторичное обозначение, Анандавардхана связывает с первой частью доказательства (распространение признака за пределы определяемого), а вторую его часть дает после восемнадцатой карики (см. стр. 79), притом именно как указание на виды дхвани, не являющиеся вторичными обозначениями.

59. Допущение, сформулированное в этой карике, следует понимать так. Поскольку дхвани с выраженным, которое не есть то, что хотя бы сказать, все-таки принадлежат к категории вторичного обозначения, они могут быть определены через него. Но такое определение («дхвани данного типа суть вторичные обозначения») должно рассматриваться как импли-

дирующее (upalakṣaṇa), т. е. содержащее явное указание на несущественный признак и плюс к этому неявное, подразумеваемое — на существенный (именно — на способность этих выражений проявлять значение). Ср. рассуждение Анандавардханы на стр. 162—164.

60. Кое-кто мог бы утверждать, что, поскольку вторичное обозначение может служить имплицитующим определением одного вида дхвани, а последний, в свою очередь, может рассматриваться как имплицитующий все иные его виды, нет нужды давать определение каждому из этих видов в отдельности — достаточно описать вторичное обозначение. При таком подходе, возражает Анандавардхана, следовало бы признать ненужным и определение отдельных украшений. Любой оборот, называемый украшением (за исключением нескольких тропов, которые тут, очевидно, не учитываются), представляет собой прямое обозначение объекта (или, точнее, особого сочетания объектов), и, значит, все они аналогичным образом могли бы быть описаны через функцию выражения (abhidhāvyaṛāga), т. е. способность речи непосредственно сообщать об объекте.

61. Вопреки дальнейшим пояснениям Анандавардханы, эта фраза непосредственно связана с первой частью карики. Речь идет, очевидно, о том, что некоторые ученые уже описали метафоры-дхвани в числе прочих вторичных обозначений (см. прим. 15), но эти описания только подтверждают правильность тезиса о неполноте подобного определения Анандавардхана же, пользуясь тем, что слова bheda «вид» и dhvani — оба мужского рода, интерпретирует местоимение asya «его» как указание не на вид (дхвани), а на дхвани. Это нужно ему по следующим причинам. Все изложение после карики 13, где сформулировано определение дхвани, Анандавардхана строит как опровержение данных в начале (после первой карики) возражений оппонентов. К концу первой части не опровергнутым остается только мнение тех, кто считает дхвани неопределимым. И вот для того, чтобы подготовить переход к опровержению этой последней группы оппонентов и более того — показать, что это опровержение содержится и в самом комментируемом им тексте, Анандавардхана разрывает карикю 19 на две части, вставляя между ними достаточно нелепое и нереальное предположение о возможности использования вторичного обозначения в качестве имплицитующего определения всех видов дхвани, а затем, уже заменив, таким образом, «вид» на «дхвани», дает нужную ему интерпретацию второй ее части.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1. Эта строфа — по всей видимости, цитата из не сохранившейся до нашего времени драмы, написанной на сюжет *Рамаяны*. Рама, в уста которого вложены эти слова, томится в разлуке со своей прекрасной супругой Ситой, похищенной злым демоном Раваной. Страдания Рамы и его опасения за Ситу возрастают с приближением дождливого сезона. Наряду с весной, сезон дождей в индийской поэтической традиции — пора любви,

и разлука в это время года особенно мучительна для влюбленных. Ср. пример 86.

Друг облаков — перифрастическое наименование павлина, который радостно кричит и пляшет при первых признаках приближения дождя. Дочь царя Видехи — Сита, отец которой, Джанака, правил областью Видеха (совр. Бихар).

2. В данном контексте собственное имя «Рама» становится нарицательным обозначением мужества и стойкости. Ср. замечания Анандавардханы на стр. 114.

3. «Проделки Пятистрелого» («Viṣamabāṇalīlā») — не дошедшая до нас поэма Анандавардханы на махараштри.

Пятистрелый — имя бога любви Камы, постоянным атрибутом которого являются лук из цветов с пятью цветочными же стрелами.

4. Имеются в виду дневные лотосы (kamala), распускающиеся с наступлением утра и закрывающиеся на ночь. Поэты обычно рисуют солнце другом, покровителем или любовником дневных лотосов (ср., например, Kālidāsa, Meghadūta 39).

5. Rāmāyaṇa 3.16.3. Фрагмент из описания зимы.

6. Vākraṭigāja, Gauḍavaḥo 406.

7. О расе и чувстве см. прим. 17 к первой части. Видимость чувства или расы — неправильная, ложная форма соответствующей эмоции. Так, по Абхинавагупте (стр. 187), неразделенная любовь не является истинной, и чувство Раваны к Сите, например, должно быть поэтому описано не как страсть, а как видимость (или подобие) страсти (страстной расы).

8. Во всех сочинениях по поэтике, начиная с трактата Бхамахи, изображение рас рассматривалось как особое украшение поэтической речи. Соответственно произведение, описывающее чувство (расу), именовалось «обладающим расой» (rasavat). Создатели учения о дхвани сохраняют в рамках своей системы украшения из расы, ограничив, однако, сферу его употребления некоторыми видами панегирической и гимновой поэзии.

9. О принципах разграничения украшений и качеств см. дальше 2.6.

10. Бхамаха (КА 3.5) и Дандин (КД 2.275—279) называют «приятнейшей» или «любезнейшей» (preyas) речь, в которой выражено чувство любви (prīti) к богу или царю. Разъясняя значение термина, Дандин пишет (2.275, 278—279): «Приятнейшая [речь] есть речь, очень приятная для того, к кому она обращена... „Кто я, чтобы смотреть на тебя, который превыше всех материальных форм — луны, солнца, ветра, земли, огня и воды?“ — так воскликнул царь Ратаварман, когда бог явился ему, и вот это изъявление восторга должно считать приятнейшей [речью]». Анандавардхана утверждает, что чувство восторга перед божеством или царем нередко выражается с помощью изображения иных чувств.

11. В этом стихотворении использован один из излюбленнейших приемов санскритской панегирической поэзии. Поэт воспевает мощь царя, рисуя бедственное положение, в котором находятся жены убитых им врагов. Ср. пример 110.

12. *Amaṅśataka* 2. Стихотворение, написанное в традиционной для религиозной поэзии форме благословения, воспевает подвиг бога Шивы (или Шамбху). Описываемый эпизод принадлежит к числу самых значительных в цикле шиваитских мифов. Как рассказывается в *Махабхарате* (8.24.1—124), по слову, данному Брахмой, три могучих демона в течение тысячи лет правили тремя мирами — земным, небесным и срединным, выстроив себе в центре каждого из них по городу. По истечении этого срока три города слились в один Тройной город (Трипуру). Уничтожение его было возложено на Шиву. Выстрелом из могучего лука, сделанного для него богами, Шива сжег Трипуру со всеми ее обитателями. В память об этом событии его часто называют «врагом Трипуры».

13. О страдании, порожденном ревностью, как разновидности неудовлетворенной страсти, см. стр. 89.

14. *Игра слов* (*śleṣa* — букв. «сращение [разных значений или слов с разными значениями]») — один из наиболее характерных приемов санскритской поэзии. *Śleṣa* сводится, как правило, к использованию в данном контексте двух разных значений одного и того же слова (характерная для санскрита полисемия предоставляет в этом отношении почти неограниченные возможности). Гораздо реже встречается игра на омонимах. В некоторых случаях двусмысленность достигается использованием таких речевых отрезков, которые могут быть разбиты на слова двояким образом (*bhaṅgaśleṣa*). Следует заметить, что игра на близких по звучанию словах — каламбур — классической поэзии незнакома.

В данном стихотворении игра на двух значениях таких слов, как *āliṅgan* «охватывающий», но также «обнимающий», «преследующий ласками», *avadhūtas* «отряхнутый», но также «отвергнутый», развивает данный сравнением образ (огонь — любовник).

15. Стихотворение совмещает в себе сразу две эмоциональные ситуации, так как страшная гибель трипуриек (печальная раса) изображена здесь как сцена ревности (раса неудовлетворенной страсти). О запрете, налагаемом на такое совмещение, см. 3.18—20 и последующее рассуждение.

16. Я опускаю фрагмент текста со слов «*ityuṣate...*» и до «*...tasyāṁ*» (стр. 211—212), который, по всей видимости, является интерполяцией Ср. замечание Якоби (ZDMG, Bd 56, стр. 604).

17. *Kālidāsa*, *Vikramorvaṣīya* 4.52. Между царем Пуруравасом и его возлюбленной — небесной девой (апсарой) Урваши — произошла ссора. Разгневанная Урваши исчезает. Обезумевший от горя Пуруравас бродит по лесам, тщетно разыскивая свою возлюбленную. Образ ее чудится ему повсюду.

18. *Kālidāsa*, *Vikramorvaṣīya* 4.67. Теперь Пуруравас принимает за Урваши лесную лиану.

19. Согласно *Абхинавагупте* (стр. 214), эти слова принадлежат Кришне, который, встретив некоего пастуха, спрашивает его о местах своей юности. Кришна родился в семье царей Матхуры. Чтобы уберечь ребенка

от дяди, злого правителя Камсы, его отдают на воспитание в деревню, расположенную на берегу Ямуны (совр. Джамна). Здесь прошло детство Кришны, здесь, став взрослым, предавался он безудержным забавам с влюбленными в него пастушками, среди которых особенно отличал прекрасную Радху. Теперь Кришна живет в другом месте, и об отсутствии его скорбят не только пастушки, потерявшие бессмертного возлюбленного, но и бесполезно вянущие лианы.

20. Иными словами — если любое изображение чувства считать украшением из расы, то окажется, что последнее присутствует всюду, так как поэзия всегда говорит о душевных переживаниях — будь то прямой рассказ о некотором эмоциональном событии или описание природы («неодушевленных предметов» по терминологии Анандавардханы). Очевидно, что в этом случае невозможно будет найти произведение, где бы другие украшения были даны в «чистом» виде (т. е. не смешанными с украшением из расы). Данное противоречие устраняется, однако, при разграничении описаний чувства на подчиненные какой-то иной цели и самоцельные. Поскольку последние не причисляются к украшениям, любой стилистический прием, используемый для украшения такого описания, выступает в нем как таковой (в несмешанной форме).

21. Попытку разграничить качества и украшения можно найти уже у Ваманы. Вамана определяет качества как дифференциальные признаки поэтической речи, в отсутствие которых она лишается красоты, а значит перестает быть поэзией. Украшения сами по себе еще не делают речь поэзией (сравнение и метафора, например, в высшей степени характерны и для обычного языка), но, будучи введены в поэтическое произведение, могут увеличить его красоту (см. КАС 1.3.1—2, а также 4.2.1—2).

22. Бхамаха связывает сладость (*mādhurya*) с благозвучием и умеренным использованием сложных слов. Ср. КА 2.3: «Сладостным считается поэтическое произведение, которое благозвучно и смысл которого не очень сжат {из-за чрезмерного употребления сложных слов}. В дальнейшем признаки этого качества меняются. По мнению Дандина, сладость придают речи повторы сходных в фонетическом отношении согласных и отсутствие вульгарности (см. КД 1.51—68). Для Ваманы сладость состоит в лексическом богатстве и разнообразии речи (см. КАС 3.2.10).

23. Анандавардхана, очевидно, имеет в виду определение Бхамахи (см. предыдущее примечание).

24. Согласно комментарию Абхинавагупты (стр. 219) под другими расами разумеются героическая и удивительная. Ср. также стр. 121.

25. Описывая силу (*ojas*), Бхамаха пишет (КА 2.2): «Некоторые, желая выразиться сильно, слагают вместе много слов». С широким использованием длинных сложных слов связывает силу и Дандин (КД 1.80): «Сила — обилие сложных слов». Как явствует из примеров, речь идет о длинных сложных словах (шести- и семичленных). Об употреблении термина *ojas* в древнеиндийской литературе, и в частности в поэтике, см.: J. G o n d a, *Ancient-Indian ojas*, Utrecht, 1952, особенно стр. 37—44.

26. *Bhaṭṭa pāgāyaṇa*, *Veṅīsaṃhāra* 1.21. Сюжетной основой драмы Бхатта Нараяны *Венисамхара* («Заплетение косы») является центральный эпизод *Махабхараты*: великая битва и убийство Дурьодханы (или Суйодханы) — главного врага пандавов, тяжело оскорбившего некогда их супругу Драупади. Первый акт застаёт пандавов готовящимися к битве. Один из братьев, Бхима, заверяет Драупади, что он отомстит за нее. «Кудри твои в косу заплетет» — после оскорбления, нанесенного ей кауравами, Драупади распустила волосы в знак траура и поклялась, что не заплетет их до тех пор, пока оскорбители не понесут должного наказания (мотив этого обета обыгран и в названии пьесы).

Из восьми слов, содержащихся в этой строфе, два сложных: одно состоит из девяти, а другое — из шести членов.

27. *Bhaṭṭa pāgāyaṇa*, *Veṅīsaṃhāra* 3.32. Дхриштадьомной, происходящим из союзного пандавам рода панчалов, убит военачальник кауравов Дрона. Сын Дроны Ашваттхаман клянется отомстить за смерть отца

Погубитель миров — бог смерти Яма.

Строфа составлена в основном из простых и двучленных слов, не ощущавшихся в санскритской традиции сложными (исключение: четырехчленное слово в первой строке и трехчленное в третьей).

28. Ясность (*prasāda*) в описании Бхамахи лишена каких-либо формальных признаков. «Ясным [считается] то произведение, — пишет он, — смысл которого понятен и ученому, и женщине, и ребенку» (КА 2.3). Ср. также распределение ясности у Дандина (КД 1.45—46) и Ваманы (КАС 3.2.3). Первый связывает это качество с отсутствием трудных для понимания перифразов, второй — с отсутствием излишней многословности в описании.

29. Ясность, таким образом, понимается Анандавардханой преимущественно как ясность проявляемого значения. Ср. 2.31 и дальнейшее рассуждение.

30. Рассуждая о явлениях, нежелательных в поэзии, Бхамаха особо останавливается на употреблении слов, которые Дандин впоследствии назовет вульгарными (*grāmya*), а Вамана — неприличными (*aśliḷa*). Среди них он различает: 1) слова, неприятные для слуха (*śrutiduṣṭa*); к ним относятся такие, как «гноиться», «плевать», «рыгать», «отправлять нужду» и т. д.; 2) слова, имеющие наряду с вполне пристойным также и непристойное значение (*arthaduṣṭa*); 3) слова и словосочетания, напоминающие по звучанию неприличные выражения (*kalpanāduṣṭa*). См. КА 1.47—52. Заканчивая описание этих недостатков, Бхамаха замечает (КА 1.54—57): «Но от окружения может засверкать даже дурно сказанное, как сверкает темно-зеленый лист, ввлеченный в гирлянду цветов. Наподобие черной сурьмы, наложенной на веки красавицы, нечто, само по себе некрасивое, приобретает блеск от красоты того, с чем оно связано. „О лотосокая, бледны щеки на этом твоём лице“. От соседства со словом „бледный“ *gaṛḍa* [„щека“, но также „волдырь“] кажется хорошо сказанным. Точно так же и другие нехорошие [слова] следует рассматри-

вать в известных случаях как приемлемые». Дандин пытался более строго определить условия, в которых употребление вульгарных слов является допустимым. Ср. КД 1.95—97: «Такие слова, как „выплевывать“, „изрыгать“, „рвать“ и т. д., очень красивы, если употреблены во вторичном значении; в противном случае они попадают в разряд вульгарных. „Лотосы, поглотив огненные искры, извергнутые лучами солнца, теперь словно выплевывают их, и уста их вымазаны изрыгаемой красной пылью“. Это красиво. Но вот если сказать: „Женщина плюется“, — то это уже некрасиво». Ср. также КАС 2.1.15—19. В *Дхваньялоке* на употребление подобных слов вводятся новые ограничения.

31. Удвоение (*yamaka*) — двукратное повторение группы одинаковых звуков. Эффект приема состоит в семантическом несовпадении двух тождественных в звуковом отношении отрезков стихотворения. Многочисленные виды удвоения подробно описаны у Дандина (КД 3.1—77). Он различает «горизонтальные» и «вертикальные» удвоения, начальные, конечные, срединные и т. д. Особо сложный случай представляет удвоения целых строк или даже двустуший. Вот пример начального удвоения у Дандина (КД 3.4): «*māpēna māpēna sakhi graḍayobhūta priye jāne*» («Не этим ревнивым гневом, подруга, должна ты показать свою страсть к любимому»). Об этом приеме см. также: J. Gonda, *Stylistic repetition in the Veda*, Amsterdam, 1959, стр. 225—228.

32. Выражения «трудное для исполнения [украшение]» (*duṣkara*) «трудновыполнимый оборот речи» (*duṣkaramārga*) встречаются у Дандина, который пользуется ими при описании некоторых сложных видов удвоения, стихов, построенных на использовании ограниченного числа гласных или согласных, головоломок и фигурных стихов (см. КД 3.38, 78, 83, 96, 186).

33. *Amaruśataka* 81. Она сердится на него, потому что он изменил ей. Он, добиваясь прощения, пытается вызвать у нее смех и делает вид, что тоже ревнует, притом к ее же собственному гневу: ведь это от его ласк и поцелуев стерлась краска с лица и высохли губы, от его объятий так бурно вздымается ее грудь.

«Стерт узор со щечки». — Женщины украшали лицо особым орнаментом. Вначале на кожу накладывался слой розовой от примеси шафрана пасты; затем на эту основу черной краской из алоэ или мускуса наносился рисунок (символы солнца, луны, трезубец, макара — животное, ассоциируемое с богом Камой, и т. д.).

34. *Vāna*, *Kādambarī*, стр. 186—189. Желая увидеть прекрасную апару Кадамбари, принц Чандрапида ночью проникает во внутренние покои ее дворца. Описание спящей Кадамбари занимает четыре страницы и представляет собой сложное нагромождение метафор, сравнений, гипербола и т. д.

35. *Pravāgasena*, *Setubandha* 11.52—61. Чтобы убедить Ситу в том, что ее супруг убит, Равана, прибегнув к магии, показывает ей отрубленную голову Рамы.

36. Имеется в виду *gūra* (букв. «[выражение], придающее [одному предмету] облик [другого]»), такая метафора, в которой описываемый предмет прямо сопоставлен с тем, которому он уподобляется (иначе — метафора-сравнение). Ср. определение Удбхаты (КАСС 1.21): «Когда слово, являющееся главным обозначением [объекта], соединяется с другим, представляющим собой вторичное [его] обозначение, это — *gūra*». Метафора этого типа чрезвычайно широко использовалась в древней и особенно средневековой поэзии, с характерным тяготением к разворачиванию ее в цепь взаимосвязанных образов. Ср. пример Удбхаты (КАСС 1.23): «Светом-водой из луны-кувшина звезды-цветы в небе-саду поливает, постепенно переходя от одного к другому, девушка-ночь». Всеми учеными, начиная с Бхамахи, *gūra* почитается за одно из важнейших украшений.

37. По мнению Абхинавагупты (стр. 234), Анандавардхана намекает здесь на Калидасу. Действительно, в поэме «Род Раху» Калидаса неоднократно пользуется удвоением, особенно последовательно — в восемнадцатой песне и девятой (четвертые строки строф 1—54).

38. *Kālidāsa*, *Abhijñānaśākuntala* 1.20. Укрывшийся за деревьями царь Душьянта с восхищением следит за юной отшельницей Шакунталой, которая тщетно пытается отогнать от себя пчелу. Охваченный любовью, царь не знает еще, однако, позволяет ли ему сословная принадлежность девушки надеяться на брак с нею (отсюда: «...я еще ничего не узнал...»). Изображенная здесь раса: неудовлетворенное желание.

39. Описание [предмета], каков он есть на самом деле (*svabhāvokti*) — особое украшение, которое Удбхата (КАСС 3.8) определяет как «изображение животного, ребенка и т. д. совершающими характерные для них действия». Основной признак подобного описания — почти полное отсутствие в нем тропов и прочих средств выразительности.

40. Это, по-видимому, строфа из поэмы, воспевающей подвиги Вишну. В данном месте речь идет об убийстве демона Раху. Согласно очень популярному мифу (*Mahābhārata* 1.15—16), боги и асуры, желая добыть напиток бессмертия (амриту), вместе спахтали океан. После того как амрита была получена, между ними разгорелась борьба за обладание ею. Победили боги. Однако одному из демонов — Раху — удалось подкрасться к сосуду с амритой и отпить из него. Предупрежденный Луною и Солнцем, Вишну метнул диск и отрубил Раху голову прежде, чем тот успел сделать глоток. Так как амрита застряла у демона в горле, голова его осталась жить, но все остальное погибло: вот почему женам Раху придется отныне довольствоваться только его поцелуями. Форма, в которой поэт сообщает об убийстве Раху, столь неожиданна и остроумна, что читатель невольно забывает о главном — могучем героическом порыве бога Вишну.

41. *Naṅga*, *Ratnāvalī* 2.4. Описывая лиану ползучего жасмина, царь Удайна сравнивает ее с томящейся от любви к нему женщиной, которая непременно должна вызвать ревнивый гнев царицы. Это сравнение предвосхищает дальнейшие события драмы, или, как говорит Абхинавагупта (стр. 240), «расчищает путь для страдания, порожденного ревностью. ко-

торое будет [показано] позже». В самом деле, в том же втором акте царь неожиданно встречает влюбленную в него юную Сагарикку, тут же пленяется ею, а царица, застав супруга с портретом новой возлюбленной, устраивает ему бурную сцену ревности.

42. Стихотворение рисует страдания влюбленного, который в пору весны оказался вдали от своей возлюбленной. В первых трех строках перечислены признаки, сближающие героя с ашокой. Ашока (*Yonesia asoka*) — дерево с красными цветами, один из наиболее излюбленных в поэзии символов весны. Существовало поверье, что ашока расцветает только после того, как молодая девушка ударит ее ногой (нечто вроде каприза беременной женщины, — см. об этом: *M. Bloomfield, The Dohada or craving of pregnant women*, — *JAOS*, 1920, vol. 40, стр. 1—24). Отсюда слова: «Я рад, как ты, когда своею ножкой ударит девушку меня». В первой и второй строках сходство подчеркивается игрою слов: 1) *rakta* — «красный» и «воспламененный страстью»; 2) *śilimukha* — «стрела» и «пчела». Последняя строка содержит не подготовленный первыми тремя контраст, который выглядит особенно эффектно благодаря тому, что слово *śaśoka* («печальный», букв. «с печалью») этимологизирует стоящее рядом *aśoka*, вызывая новое его осмысление: *a-śoka* — «без печали», «беспечальный».

С м а р а — одно из имен бога любви Камы.

43. Противопоставление (*vyatireka*) — стилистический прием, состоящий в подчеркивании той черты (или черты), которые различают два сходных объекта, обычно — с утверждением превосходства описываемого предмета (или лица) над тем, с которым он сравнивается. Ср. КА 2.75; КАСС 3.12.

44. Итак, Анандавардхана утверждает, что в данном стихотворении одно украшение — игра слов (в первых двух строках) — сменяется другим — противопоставлением (в последней строке). Но так как игра слов обычно используется лишь как средство усиления иного приема, он вынужден привести специальное доказательство в пользу того, что здесь действительно употреблены два разных украшения (выступающих в сочетании — *saṃsṛṣṭi* — друг с другом), а не одно, смешанное из двух, как, скажем, в предыдущем примере (о смеси украшений см. примечание 44 к первой части). Согласно нижеследующему рассуждению, игра слов и противопоставление не образуют в данном случае одно украшение, потому что, во-первых, они находятся не в одном, а в разных отрезках текста; во-вторых, описание сходства, достигаемое с помощью игры слов, не составляет необходимой части противопоставления; и, в-третьих, сама по себе игра слов в этом случае также необязательна.

45. Здесь слово *saharī* может быть понято двояким образом: как *sa harī* («он Хари») и как *saharī* («обладающий конями»). Второе чтение вводит в текст противопоставление.

46. М а у й г а, *Sūryaśataka* 23.

К а л ь п а (*kalpa*) — мировой период, в конце которого вселенная разрушается для того, чтобы затем вновь возродиться из небытия. «Моль со-

здает его» — здесь игра слов: *patamga* — моль, но также Солнце. По первому значению это слово связывается с образом фтиля, по второму — с прославляемым здесь солнечным светом. Стихотворение, таким образом, строится на одних противопоставлениях.

47. Это стихотворение принадлежит к тому же типу, что и 16, с той лишь разницей, что здесь разлука влюбленных пала не на весну, а на сезон дождей. Три первые строки построены на сравнении влюбленного с тучей. Последняя строка дает неожиданное разрешение: сходство не приводит к согласию; туча, напоминая герою о блаженстве, которого он лишен, грозит сжечь его в огне страдания.

48. *Amaṅśataka* 9. Ср. замечание Абхинавагупты (стр. 246—247): «Если бы [поэт] до конца отделал метафору, уподобляющую руки сетям, то супруга была бы названа женою охотника, внутренние покои — западной или клеткой и т. д., и это было бы в высшей степени неуместно».

49. *Kālidāsa*, *Meghadūta* 101. Некий полубог (якша), находясь вдали от любимой супруги, шлет ей послание, в котором описывает, как он страдает в разлуке с нею.

50. Стихотворение читается как гимн двум богам — Вишну и Шиве. I. *Ма д х а в а* — одно из имен Вишну. «Тот, который разбил телегу» — эпизод с разбитой телегой фигурирует среди прочих младенческих подвигов Кришны (см. Вишнупурана 5.6.1 и дальше). Спящего Кришну положили однажды у телеги, нагруженной глиняными горшками. Проснувшись, мальчик стал плакать и дрыгать ножками, отчего телега перевернулась и разбилась. Младенец при этом остался невредимым. «Тело свое, победившее Бали когда-то» — чтобы отвоевать вселенную у могучего и неуязвимого демона Бали, Вишну пришел к нему под видом карлика и попросил дать ему столько земли, сколько он отмерит тремя шагами. Когда Бали согласился, Вишну, приняв свой космический облик, первым шагом покрыл земное пространство, вторым — промежуточное и третьим — небо. «Сделал женским» — во время пахтания океана (см. примечание 40), чтобы отвлечь внимание асуров и не дать им завладеть амритой, Вишну принял облик прекрасной женщины. «Тот, который из вод возникшего змея убил» — опять-таки один из подвигов юного Кришны. Восьмилетний Кришна, гуляя с пастухами по берегу Ямуны, приходит к месту, где в глубине водоворота живет змей Кали, отравляющий воду реки и доставляющий много беспокойств жителям окрестных деревень. Кришна бросается в воду и, вскочив на голову ринувшегося ему навстречу змея, пляшет на ней до тех пор, пока Кали не издыхает (по другим вариантам — пока змей не обращается к нему с мольбой о пощаде). «Пребывающий в звуке» — мистическая традиция отождествляет Вишну со звуком «а». «Гору поднял» — чтобы спасти жителей своей деревни от страшного ливня, посланного на них богом Индрой, юный Кришна поднял на мизинец гору Говардхану и, как зонтом, в течение семи дней прикрывал ею людей и скот. «Землю поднял» — согласно известному мифу (*Матсьяпурана* 247—248), Вишну, превратившись в гигантского кабана, поднял на

кляке погрузившуюся в океан землю (пураны расходятся в том, что касается причин затопления земли). «Голову он отсек Глогающему Луну» — речь идет об убийстве Раху (см. прим. 40). Мстя Луне и Солнцу, донесшим на него Вишну, Раху периодически проглатывает их, вызывая затмение (Mahābhārata 1.17). «Андхаков всех погубил своею волей» — как рассказывается в шестнадцатой книге *Махабхараты* (Маусалапарве), андхаки (род, к которому принадлежал Кришна), проклятые оскорбленным Кришной брахманом, были перебиты волшебной палицей.

2. У ма — одно из имен супруги Шивы Парвати. «Тот, что убил Рождающегося в сердце» — Рождающийся в сердце — бог любви Кама. Согласно известному мифу (см. Матсьяпурана 154.227—255), дочь Гималаев Ума, желая завоевать сердце Шивы, приблизилась к нему в сопровождении бога любви. Когда Кама выстрелил из своего цветочного лука в Шиву, тот в гневе раскрыл страшный третий глаз, который находится у него во лбу, и вырвавшимся оттуда пламенем сжег Каму дотла. «Тело победителя Бали стрелою некогда сделал» — Шива превратил победителя Бали (то есть Вишну) в стрелу, которой он поразил Трипуру (см. прим. 12). «Тот, кто некогда удержал Гангу» — когда по повелению богов Ганга, до той поры протекавшая по небу, должна была спуститься на землю, Шива подставил голову под ее могучий поток, чтобы ослабить тем самым силу его падения. «На голове несущий месяц» — месяц, венчающий его голову, — один из важнейших атрибутов Шивы. «Андхаку сам истребил» — одним из подвигов Шивы было убийство страшного демона Андхаки, пытавшегося похитить волшебное дерево париджату из царства бога Индры.

51. Имеется в виду следующее замечание Удбхаты (КАСС 4.24): «[Игра слов образуется] словами, порождающими отблеск еще одного украшения». Примеры (КАСС 4.25—27) показывают, что речь идет об использовании двузначных выражений, между первым и вторым значением которых устанавливается соотношение, позволяющее развить, довести до полной завершенности данное в тексте сравнение, метафору или противоречие (см. прим. 52). Ср. также КД 2.310.

52. Противоречие (virodha) — стилистический прием, состоящий в том, что одному лицу или предмету приписываются взаимно исключающие друг друга действия (или свойства), иногда — действия, противоречащие его природным свойствам. Ср. определение Бхамахи (КА 3.25): «Мудрые считают противоречием указание на действие, противоречащее другому действию или свойству, которое делается для того, чтобы сообщить о необычности [описываемого предмета или лица]». Ср. антитезу античной риторики.

53. В разбираемом примере фраза «чаруя и без ожерелья» (vināri hāreṇa... hāriṇau) выражает идею некоего несоответствия, которая подкрепляется упоминанием об изумлении, — поэтому Анандавардхана и говорит, что противоречие явлено здесь непосредственно. Намеченное таким образом несоответствие мотивирует второе значение в слове hāriṇau,

именно — «обладающие ожерельем (грудь)», которое, в свою очередь, доводит это несоответствие до степени абсолютного контраста («и без ожерелья... в ожерелье»). В силу того, что создаваемое игрою слов противоречие и так уже присутствует в тексте, оно не может считаться угадываемым. С другой стороны, и сама эта игра слов, поскольку она «привоцируется» выраженным в тексте отношением, также является тут выраженной. Взаимообусловленность же обоих позволяет рассматривать их как одно, смешанное из двух выраженных, украшение (см. прим. 44 к первой части), которое Анандавардхана называет «игрою слов, подкрепляющей блеск противоречия», а также «выраженными игрою слов или противоречием». Поскольку приводимые Удбхатой примеры (см. прим. 51) построены именно таким образом, значит, то, что он описывает как «игру слов с отблеском другого украшения», есть смесь выраженных украшений, но не дхвани, где игра слов создает угадываемый образ. Анандавардхана особо подчеркивает, что такое смешанное украшение, исключая дхвани с проявляемым в форме эха, ни в коей мере не исключает другого вида дхвани — с проявляемым, появляющимся с незаметной постепенностью. Разбираемый пример можно рассматривать как высказывание влюбленного и, следовательно, видеть в нем выражение страсти (формальным основанием для этого служит упоминание об изумлении — сопутствующем страсти душевном переживании). Вышеописанное украшение приобретает в таком контексте функцию элемента, усиливающего выразительность изображаемой расы. Ср. рассуждение на стр. 103.

54. Гимн Рукмини, старшей супруге Кришны.

Три мира — земля, воздушное пространство между землей и небом и небо; или — земля, небо и подземный мир. Хари' — одно из имен Кришны. Лунноглазый (candrātmacakṣur dadhat — букв. «обладающий глазом, который есть не что иное, как луна») — когда Кришна выступает в космическом облике, одним его глазом является солнце, другим — луна. Сударшана (sudarśana — букв. «красивый на вид») — наименование боевого диска Вишну-Кришны, символизирующего солнце.

Рукмини охарактеризована здесь тремя развернутыми определениями, которым соответствуют также три определения, описывающие Кришну. Поскольку две пары определений, характеризующих соответственно Рукмини и Кришну, обнаруживают противопоставление, подчеркивающее совершенство красоты Рукмини в сравнении с красотой ее супруга (у нее все лицо равно луне, у него — только один глаз, она победила миры игрой всех членов, он — только ног), появляется ожидание такой же противопоставленности и третьих определений («все тело которой хвалы достойно» и «с Сударшаною в руке»). Это, в свою очередь, вызывает иное осмысление сложного слова sudarśanaкага, именно — «с красивыми на вид руками» (или «прекраснорукий»), в результате чего принцип противопоставления оказывается реализованным полностью: если у нее прекрасно все тело, у него — только руки. Таким образом, в этом примере, как и в

предыдущем, игра слов мотивирована выраженным украшением, которому она, в свою очередь, придает завершенность.

55. Метафора «змеи туч» (*jaladabhujaḡa*) вызывает двойное прочтение слова *viḡa*: 1) ливень, 2) яд.

Как уже говорилось (см. прим. 1), разлука в дождливый сезон невыносима для влюбленных. На женщин, мужа или возлюбленные которых оказались в эту пору вдали от дома, дождь действует как змеиный яд: он вызывает у них болезненное состояние, которое, все обостряясь, приводит к смерти.

56. Сходным образом и в этом фрагменте из неизвестной поэмы на махараштри выраженная метафора «могучие слоны» мотивирует вторые значения в эпитетах, характеризующих руки царя.

«Струящие... мускус» — т. е. пребывающие в течке, когда по вискам их струится остропахнущая жидкость. В это время слоны особенно могущественны и грозны. *М а н а с а* — священное озеро в Гималаях, на котором, по поверью, растут лотосы из золота.

57. Двусмысленная речь — *vakrokti*. Как уже говорилось (см. прим. 13 к первой части), термин *vakrokti* используется в поэтике V—VIII вв. в нескольких значениях — как общее наименование приемов художественной выразительности, как название определенного типа метафоры, наконец, у Рудраты в качестве обозначения такого построения стихотворной речи, которое допускает двоякую ее интерпретацию, причем в зависимости от того, создается ли эта двузначность особой интонацией или игрою слов, различаются два вида этого украшения — *kakuvakrokti* «двусмысленная речь, [основанная] на интонации» и *śeṣavakrokti* «двусмысленная речь, [основанная] на игре слов». Последняя представляет собой диалог двух персонажей, один из которых, подшучивая над другим, намеренно искажает смысл обращенных к нему речей, иначе разбивая их на слова (см. *КАР* 2.14—15). *Анандавардхана* также называет «двусмысленной речью» прием, основанный на игре слов, но несколько отличающийся от того, который описан у Рудраты. Это обращение одного персонажа к другому, которое, дабы замаскировать его истинный смысл от окружающих, построено таким образом, что допускает двоякое разбиение на слова и, следовательно, двоякое понимание. В смысле противопоставления *дхвани* для *Анандавардханы* существенно то, что подобное обращение сопровождается авторским заключением, где помимо указания на отправителя и адресата сообщения содержится краткая характеристика произносимой речи, дающая знать о ее дуплановости. Вот это авторское замечание, раскрывающее характер содержащегося в стихотворении украшения (которое в самом обращении никак не выражено и в этих пределах может считаться угадываемым), не позволяет причислить такого рода произведения к *дхвани*.

58. Гимн Кришне, который назван здесь *Кешавой*, а затем *Хари*.

Стихотворение распадается на две части: первую составляет речь пастушки, влюбленной в Кришну, вторую — заключение «от автора» с тра-

диционной формулой благословения. Здесь содержится прямое указание на то, что в словах пастушки нужно искать второй смысл («так, почти не прикрито, обратилась пастушка к Хари»). Согласно дальнейшим замечаниям Анандавардханы, второй план создается тут не только игрой слов, но и смыслом сказанного (см. стр. 104).

59. Вāṇa, Naṛṣacarita, стр. 72.

Махакала (mahākāla — букв. «великое Время») — одно из имен Шивы, подчеркивающее присущую ему функцию разрушителя космоса. Будучи самим Временем, Вечностью, Шива поглощает эпохи и временные циклы существования вселенной.

«Смеясь белым смехом» — описание смеха как белого обычно в индийской литературной традиции. «Два месяца поры цветов» — т. е. два весенних месяца: чайтра и вайшакха.

Благодаря игре слов, которая в отличие от предыдущих примеров никак здесь не мотивирована и не раскрыта, но легко угадывается подготовленным читателем, эта фраза создает два параллельных образа: засушливого лета, уничтожающего буйное цветение весенней поры, и Шивы, с хохотом поглощающего очередной временной цикл.

60. Мауṅga, Sūryaśataka 9. Гимн Солнцу, в котором через игру слов и специальный подбор эпитетов дается сравнение солнечных лучей с ровами (образ древний, восходящий к ведийской поэзии).

61. Стханвишвара (Sthānviśvara) или Стханешвара (Sthāneśvara) — область, расположенная между верхней Джамной и Сатледжем и названная так по ее центру — городу Стханвишвара (современный Тханесар). Здесь правили цари из династии Пушпбахути, к которой принадлежал герой цитируемого произведения Баны — Харша.

62. Вāṇa, Naṛṣacarita, стр. 148. Приведенный фрагмент содержит ряд попарно соединенных определений. В каждой такой паре определение обязательно двузачно, причем его второе значение и значение связанного с ним определения соотносятся как взаимно исключающие друг друга (если двузачно и другое определение, то контраст устанавливается между вторыми значениями обоих). В результате на непротиворечивое, выдержанное в последовательно хвалебном тоне описание женщин Стханвишвары оказывается наложенным другое, в котором они предстают наделенными несовместимыми свойствами (в одно и то же время они развратны и добродетельны, светлокожи и темнокожи, не употребляют пищу и напитки, запрещенные религией, и пьют вино и т. д.).

Гаури («Светлая») — одно из имен супруги Шивы Парвати. Бхава — одно из имен Шивы. Дваждырожденные — так называют представителей трех высших сословий, т. е. брахманов (жрецов), кшатриев (воинов) и вайшьев (торговцев и земледельцев), которые переживают как бы второе рождение по изучении священных ведийских текстов. Чаще всего, однако, под дваждырожденными разумеются только брахманы.

63. Вāṇa, Naṛṣacarita, стр. 43.

64. Игра слов создает в этом гимне дуплановость описания Вишну-

Кришны. Второй план строится на парных сочетаниях контрастирующих по смыслу эпитетов.

«Кто колеса разбил и диск держит» — Вишну, разбивая колеса, сам не расстается с колесом — своим боевым диском. Под разбитыми колесами могут разуться колеса телеги, перевернутой и разбитой в младенчестве Кришной (см. прим. 50), или колеса уничтоженных им в битвах боевых колесниц. «Пред богом светлым и черным» — возможно, имеется в виду одновременное воплощение Вишну в двух братьях — частичное в белокожем Балараме и полное в черном Кришне. Обычно же Вишну изображается темно-синим.

65. Гимн Солнцу, отличающийся крайней сложностью построения. Все эпитеты относятся здесь к слову *pādāḥ*, которое, судя по их группировке, должно пониматься сразу в двух своих значениях — 1) лучи и 2) ноги (прославляя лучи и ноги властелина дня, гимн, таким образом, описывает солнце одновременно и как светило, и как антропоморфное божество). Игра слов в эпитетах, характеризующих ноги бога (а также в последнем эпитете, определяющем лучи), вводит в описание противопоставление, подчеркивающее превосходство лучей над ногами: лучи сияют в небе, а ноги — нет, лучи лелеют лотосы (см. прим. 4), а ноги их давят, лучи покрывают головы царей, озаряя их, а ноги ступают лишь по ручкам царских опухал.

66. *Ālīdāsa*, *Āmārasambhava* 6.84. Божественный мудрец Ангирас сообщает отцу Парвати о желании Шивы жениться на ней.

67. Неустойчивое душевное состояние, которое изображено, но не названо здесь, — смущение (*lajjā*). Оно входит в число переживаний, сопутствующих любви.

68. *Ālīdāsa*, *Āmārasambhava* 3.52—71. Знаменитый эпизод, описывающий начало любви Шивы и Парвати и сожжение Камы (см. прим. 50). Узнав о том, что причиняющий им много беспокойств демон Тарака может быть убит только сыном Шивы, боги решают просить Каму о том, чтобы он вызвал у Шивы страсть к прекрасной дочери Гималаев Уме, которая ежедневно приходит в его обитель и совершает ему поклонение. Побуждаемый Индрой, Кама отправляется в прекрасный лес на одной из вершин Гималаев, где под сенью переплетшихся ветвями деревьев в состоянии глубокой медитации сидит Шива. Взглянув на грозного бога, Кама испытывает страх, но тут появляется Ума

53 В уборе из цветов весенних, где ашока
Позорила рубины, карникиры
Сияли блеском золота, а синдувары
В жемчужное сплетались ожерелье;

54 Чуть-чуть склоненная под тяжестью грудей,
В наряде цвета утреннего солнца
(Казалось, то идет лиана в молодой листве,
Сгибаемая гроздьями цветов)...

Кама приободряется. Ума протягивает очнувшемуся на время Шиве семена лотосов, которыми он питается сейчас, когда предается аскезе. Кама, сочтя момент удобным, вкладывает стрелу в лук и натягивает тетиву.

67 И Хара, твердость потеряв слегка
(Как океан, когда луна восходит),
На Умы лик, к устам ее вишневым
Взор неподвижный устремил.

68 А дочь Горы стояла, отвернув
Лицо, похорошевшее в смущеньи,
И выдавал волнение трепет членов,
С кадамбой расцветающе схожих.

Быстро овладев собою и желая узнать, кто посмел вывести его из состояния покоя, которого он достиг в результате длительной аскезы, Шива оглядывается и видит приготовившегося к выстрелу Каму.

71 И тут же в гневе, что нарушена аскеза,
С лицом, от сдвинутых бровей ужасным,
Из глаза третьего метнул огонь,
Вверх пламенем слепящим взмывший.

Весь этот фрагмент, согласно Анандавардхане, является прекрасным примером дхвани с расой: прямо, своими словами описаны здесь возбудители, проявления и сопутствующие душевные состояния страсти (весенний пейзаж, которым открывается третья песнь, наряд Умы; взгляд Шивы, дрожь, охватившая тело Умы, и т. д.; Шива теряет твердость, волнение Умы), а затем ярости (действие Камы, нанесшее ущерб аскезе; нахмуренные брови и т. д.).

69. Сомкнув лепестки на лотосе, девушка дает понять возлюбленному, что она будет ждать его на закате, в час, когда закрываются лотосы (ср. КД 2.261—262: «Сообразив, что ее возлюбленный не может спросить у нее при всех: „Когда мы встретимся?“, девушка сомкнула лепестки на лотосе, который она вертела в руке». Дандин далее поясняет: «Смыкание лепестков лотоса дает знать, что свидание будет ночью»). Фраза «все объяснив ему улыбкой глаз» указывает на семантическую нагруженность жеста и тем самым облегчает отгадку его смысла. Нельзя не обратить внимания на явную соотнесенность этого примера с предыдущим, где знаком чего-то неназванного является также жест (хотя в отличие от описанного здесь и непреднамеренный), — притом совершаемый также девушкой и также с лотосом, — но где нет авторского указания, которое раскрывало бы его информативность.

70. Поясняя карикю, Анандавардхана дает двойное толкование фразы *sānyaivālaṃkṛtir dhvaneḥ*: 1) это — украшение, совсем отличное от дхвани (*dhvaneḥ Abl. sg.*); 2) это одно из украшений дхвани (*dhvaneḥ C. sg.*).

Хотя с формальной точки зрения оба варианта действительно допустимы, но ход рассуждения показывает, что тут возможна только одна, а именно первая, интерпретация: дав общее определение дхвани с проявляемым в форме эха (карика 20) и описав его разновидности (21—22), автор карик теперь отделяет их от высказываний сходной структуры, которые должны быть отнесены к классу украшений (аналогичным образом строится и описание дхвани с проявляемым, появляющимся сразу — карик 4—5). Как кажется, введение второго варианта понадобилось Анандавардхане для того, чтобы еще раз подчеркнуть, что такого рода высказывания в известных случаях могут быть описаны как дхвани с расой и подчиненным ей украшением (ср. пояснения к примеру 37).

71. Этот гимн Вишну связан с одним из знаменитых эпизодов уже упоминавшегося мифа о пахтании океана (см. прим. 40). Еще до появления амриты из вод возникла богиня красоты и счастья Лакшми. Смущенная устремленными на нее взглядами, она спрятала голову на груди стоявшего рядом Вишну, который и стал ее супругом (см. Вишнупурана 1.9.98—103).

Испивший яд — Шива. При пахтании океана мутовкой служила гора, перевязанная гигантским змеем. По прошествии известного времени измученный змей изрыгнул страшный яд, и Шива выпил его, чтобы спасти от гибели богов и асуров. Агни — бог огня (здесь названный перифрастически *īrdhvaravṛtta* «рвущийся вверх»). Ка — мистический слог, использовавшийся в качестве наименования бога-творца Брахмы. Повелитель вод — бог водной стихии Варуна. Сокрушитель Балы — бог Индра, сразивший демона Балу.

72. См. объяснение этого стихотворения на стр. 116.

Бесплотный — бог любви Кама, названный так в память о его сожжении Шивой. «Наконечники их — из расцветших манго» — цветок манго является одной из пяти стрел Камы.

73. *Nāla, Gāthāsaptaśatī* 2.73. См. комментарий к этому стихотворению на стр. 117.

74. Сомнение (*saṃdeha, saṃdeha*) — стилистический прием, широко использующийся в панегирической поэзии, а также при описании женской красоты; состоит в том, что описываемое лицо (или предмет) принимается за другое, сходное с ним лицо (или предмет), причем отсутствие какого-либо необходимого признака заставляет сомневаться в правильности сделанного отождествления. Ср. КА 3.43—44: «Речь, содержащая сомнение, — ибо говорящий вначале отождествляет [некто] с тем, чему оно уподобляется, а затем указывает на их различие, — есть [речь] с сомнением. Она используется для восхваления. Пример: „Что это — луна? Но почему тогда не охватчено заревом небо? Или это Цветочнолукий? Но где же тогда его лук из цветов? — так, когда я гляжу на тебя, мысль моя не может освободиться от сомнений“». Удбхата называет сомнением также сравнение описываемого лица или предмета с другим, сделанное в форме предположения (или предположений). Ср. КАСС 6.6—7: «Когда [поэт],

держа в мыслях иное украшение, описывает нечто само по себе несомненное как вызывающее сомнение, это именуется „сомнением“. Пример: „Черный, сидящий на царе птиц, блистающем, словно солнце, он вызывает такие подозренья: Что это — синяя туча на горе Меру? Или это дым, клубящийся над огнем, сжигающим мир?“. Вишну, восседающий на мифической птице Гаруде, сравнивается здесь с тучей, приникшей к вершине золотой горы Меру, и с дымом, поднимающимся над пламенём, в котором сгорает мир в конце калпы. Следует заметить, что ни в одном из сохранившихся трактатов V—VIII вв. нет четко сформулированного тезиса о том, что с помощью сомнения передаются сравнение, метафора и гипербола.

75. Это — панегирик, построенный в форме сомнения (см. прим. 74, определение Удбхаты). Царь, подошедший к берегам океана с огромной армией, сравнивается здесь с богом Вишну.

«Он получил уже Шри» — Шри — другое имя богини Лакшми, которую Вишну получил себе в жены при пахтании океана (см. прим. 71).

«Чтобы в сон он опять погрузился» — в конце калпы Вишну погружается в сон. Он покоится посреди космического океана на свернувшемся кольцами мировом змее Шеше. Пробуждение Вишну знаменует начало нового творения. «Хочет строить мост» — чтобы проникнуть на Ланку (Цейлон), где в плену у Раваны томилась его прекрасная супруга, Рама, почитающийся воплощением Вишну, построил через океан мост, соединивший материк с островом.

76. Здесь обыгрывается традиционная метафора, уподобляющая лицо красавицы луне. Сходство столь велико, что можно только удивляться, как это улыбающееся лицо не вызвало прилива в океане. В последней строке игра слов: 1) *jalaḡāśi* — океан (букв. «масса воды»); 2) *jaḡaḡāśi* — безжизненная масса. Как замечает Абхинавагупта (стр. 285—286), метафора проявляется здесь помимо этого украшения. Далее будет приведено еще несколько примеров, где украшение проявляется не украшением, а простым описанием (или простой вещью), — ср. примеры 60, 63, 64, 65, 68.

77. Согласно Абхинавагупте (стр. 286), выраженное украшение здесь — противопоставление. Через него раскрывается сравнение грудей с лобными буграми слона (один из широко распространенных штампов индийской классической поэзии).

78. Каустубха — драгоценный камень, добытый при пахтании океана и с тех пор украшающий грудь бога Вишну; в оригинале назван перифрастически *sirisahoagaagaḡa* — «драгоценный камень, добытый вместе с Шри». Цветочнострелый — эпитет бога Камы, вооруженного луком с цветочными стрелами.

Речь идет, по-видимому, о подвиге, совершенном богом любви при пахтании океана. Поразив сердца асуров своими стрелами, он не дал им завладеть сокровищами, возникшими из глубин океана. Совершаемая таким образом подмена каустубхи устами милых указывает на чрезвычайное их сходство (во всяком случае, в глазах влюбленных асуров).

79. Ха а г р и в а (Haṃagrīva — «конегривый») — одно из воплощений Вишну, предпринятое им для того, чтобы убить демонов, похитивших Ве-ды (ср. прим. 1 к первой части).

Ср. с этим стихотворением пример, которым иллюстрируется возражение у Удбхаты (КАСС 2.4): «О сколь велик Смара, если даже Рудра [Шива] в таком состоянии... Но полно! Разве в моих силах вычерпать кувшином океан?»

80. П о д т в е р ж д е н и е (arthāntaranyāsa) — стилистический прием, который Дандин определяет так (КД 2.169): «Когда речь идет об одном и тут же приводится нечто другое, способное служить доказательством первого, это — подтверждение». Ср. также КА 2.71—74; КАСС 2.6—7. Возможны следующие два варианта этого приема: 1) нечто подтверждается общей истиной — сентенцией или поговоркой; 2) в свою очередь, общее правило может быть подтверждено каким-либо частным примером.

81. Н ā ī a, Gāihāsaptasāṭī 3.79. Игра на двух значениях слова «плод» (phala) — абстрактном и конкретном — допускает двоякое понимание первой строки: как сентенции и как утверждения, касающегося специально ашоки, которая, согласно поверью, канонизированному поэтической традицией, не имеет плодов.

82. Это стихотворение-эпиграмма, в аллегорической форме говорящее о достойном человеке, высокие душевные качества которого не приносят ему подобающих плодов — славы, благополучия и т. д. Проявляемое подтверждение выполняет по отношению к этому главному предмету высказывания дополнительную, служебную функцию. Это как будто противоречит утверждению о том, что в данном стихотворении имеется подтверждение-дхвани (дхвани ведь предполагает главенство проявляемого). Однако, как поясняет Анандавардхана, говоря о подтверждении-дхвани, он имеет в виду только слово «плод», а не все высказывание в целом. О слове-дхвани см. 3.1—2.

83. Ф а н т а с т и ч е с к о е предположение (utprekṣā) описывается у Удбхаты следующим образом (КАСС 3.4—5, 7): «Если, не желая говорить [о предмете] в форме сравнения, [поэт] приписывает ему действия и качества, которые для него не характерны, то это — фантастическое предположение, выражаемое с помощью слов „как будто“ (iva) и т. д. В таком предположении есть преувеличение, оно неправдоподобно, ибо принимает то, что есть, за нечто, чего на самом деле нет, и именно поэтому его и называют фантастическим. [Как уже говорилось], оно выражается с помощью слова „как будто“ и других... Пример: „Увы, щеки ее так исхудали, что как будто не смотрят друг на друга“». Таким образом, это — прием, состоящий в том, что на действие (или качество), действительно свойственное предмету, с помощью частицы «как будто» (которая и придает такому выражению характер предположения) налагается действие (или качество), отнюдь ему не свойственное.

84. М а л а й я — горы Малабарского побережья (Западные Гхаты). Отсюда с наступлением весны начинается дуть теплый ветер, который при-

носит на север аромат растущих на горных склонах сандаловых деревьев. Возвещающий о поре любви, малайский ветер невыносим для тех, кто находится вдали от дома и любимой супруги.

85. До сих пор луна, которую портят темные пятна, не могла идти в сравнение с безупречно прекрасным лицом возлюбленной героя. Но теперь и на лице красавицы появились пятна — пятна гневного румянца. Фантастическое предположение дается здесь через игру двумя значениями выражения *aṅge vīa ṇa māi* — буквальным («выходит из себя» — т. е. заливает все вокруг своим светом) и метафорическим («выходит из себя» — т. е. сходит с ума от счастья).

86. *Māgha, Śiśupālavadhā* 5.26. Фрагмент из описания лагеря Кришны, остановившегося с армией и гаремом на берегу Ямуны. Фантастическое предположение имеет здесь как бы две ступени. Во-первых, предполагается, что случайно забежавшая в лагерь лань мечется не от страха, а в горе от того, что глаза гаремных красавиц оказались прекраснее ее собственных. Во-вторых, само это превосходство в красоте передается через действие уподобляемых лучницам дам, которые якобы поразили стрелами (т. е. взглядами) красоту взоров лани. Этот образ подкрепляется употреблением выражения *ākāṅḍarūṅṇa* «оттянутый до висков (букв. ушей)», которое одинаково приложимо и к глазам (длинные, растянутые до ушей глаза считались красивыми), и к тетиве лука (лучник, стреляя, оттягивает тетиву до уха).

87. *Māgha, Śiśupālavadhā* 3.53. Фрагмент из описания города Дваки.

Поскольку слово *sama* помимо значения «вместе с» имеет также значение «сходный с», фраза *samaṇ vadhūbhīr valabhīr* позволяет предположить сходство между женами и верхними покоями, что, в свою очередь, мотивирует игру слов в эпитетах, описывающих покой. Так как эти эпитеты не согласуются со словом «жены» в падеже (они стоят в винительном падеже, а «жены» — в творительном), игра слов в полной мере может считаться здесь угадываемой по смыслу (ср. замечания Махимабхатты — *Vyaktiviveka*, стр. 130).

88. Параллельное перечисление (*yathāsamkhyā*) — разновидность параллелизма — Бхамаха описывает следующим образом (КА 2.89—90): «Перечисление, сделанное в том же порядке, в каком были названы до этого объекты, не связанные друг с другом общими свойствами, называется параллельным перечислением. Пример: „Ты победила лотос и луну, пчел, слона, кукушку, павлина очарованием своего лица, взорами, походкой, голосом, кудрями“».

89. Согласно Анандавардхане, выраженное значение этого стихотворения может быть описано как смесь двух украшений — связанности по одинаковым действиям (*tulyayogitā*) и совмещенности (*samuccaya*). Первое из них состоит в перечислении нескольких объектов (обычно не более трех), которые связываются между собой на основании тождественности совершаемых ими действий. Цель такого объединения — подчеркнуть заклю-

ченное в объектах сходство (ср. КА 2.27; КАСС 5.11—13). Бхамаха и Вamana рассматривают это украшение как панегирический прием (ср. КА 2.27, КАС 4.3.26, а также пример Бхамахи, цитируемый Анандавардханой под номером 144); Дандин — как прием, используемый для восхваления или порицания (см. КД 2.330). Совмещенность впервые появляется в списке украшений у Рудраты (см. ҚАР 7.19—29). В данном случае имеется в виду вторая разновидность этого приема, которая состоит в указании на одновременность возникновения каких-либо (нередко контрастных) действий, состояний или качеств в совершенно различных объектах.

90. Слова, заключенные в угловые скобки, вставлены Анандавардханой.

91. Nāla, Gāthāsaptasatī 2.10.

92. Шум, поднятый птицами, служит для молодой женщины знаком того, что ее возлюбленный пришел на условленное место.

93. Ситуационный контекст — prakaraṇa. Под прочим, вероятно, понимаются факторы, также составляющие часть обстановки, в которой происходит высказывание, но отделяемые от собственно ситуации, — например, место, время и т. д. (ср. в этой связи перечни факторов, помогающих определить смысл фразы, которые приводятся в лингвистических сочинениях — Vākyapadiya 2.316, Mīmāṃsāsūtra 3.3.14 и др.; см. также: K. Kunjuni Raja, Indian theories of meaning, Madras, 1963, стр. 50—54).

94. Анандавардхана, очевидно, имеет здесь в виду стихотворения типа приведенного выше (пример 70), где дается обращение одного персонажа к другому, но нет авторского указания на ситуацию, в которой оно совершается. Однако, если в семидесятом примере угадываемое сводится только к этой неназванной ситуации (девушка смотрит на отражение облака), то в двхани предполагаемая ситуация обуславливает осмысление самого высказывания персонажа как намеренно двупланового (и, следовательно, с доминирующим проявляемым). Ср. пример 2, 5, а также анализ следующего стихотворения.

95. Шепхалика (śephālikā, sephāli) — Nycanthes arbor tristis; род жасмина, который цветет по ночам, а к утру начинает опадать. Согласно Абхинавагупте (стр. 306), внешняя мотивировка адресованного героине предупреждения состоит в том, что свекор очень бережет свою шепхалику и сердится, когда гнут ее ветки, трясут ствол и т. д.

96. От недостатка вкуса или мастерства — avyutpatter aśakter vā.

Vyutpatti — сложное понятие; это — образованность, владение всей суммой знаний, необходимых поэту в его ремесле (отсюда перевод Якоби: «dichterischer, künstlerischer Durchbildung»), но также — и притом в первую очередь — способность суждения, оценки, приобретаемая на основе этих знаний. Ср. ҚАР 1.18: «...vyutpatti — это способность судить (viveka) о том, что годится, а что не годится, [приобретенная] от изучения метрики, грамматики, искусств, обыденной жизни, религиозных предписаний, слов

и их значений». Ср. также определение Абхинавагупты (стр. 346): «...умение судить о всех тех вещах, которые необходимы [для описания предмета]».

Термин śakti (букв. «умение», «способность») начиная с Рудраты (см. КАР 1.16) употребляется в поэтике в качестве синонима pratibhā (см. прим. 27 к первой части). Именно так толкует его Абхинавагупта (см. стр. 346). Показательно, однако, что ни в кариках, ни в *Дхваньялоке* śakti не встречается в контексте рассуждений о проявляемом значении или дхвани (где как раз часто фигурирует pratibhā), но зато регулярно упоминается в связи с составлением украшений, особенно — сложных (см. 2.15, 3.14, и др.). Исходя из такого распределения обоих терминов в тексте трактата, допустимо предположить, что в противоположность pratibhā — врожденному дару, который состоит прежде всего в способности по-новому видеть изображаемый предмет и с которым связано ощущение необычности, чуда (см. 1.6), śakti здесь — это умение, совершенное владение поэтической техникой, в широком смысле — способность создавать поэтическое произведение, не обязательно предполагающая большое природное дарование. Это тем более вероятно, что уже у Дандина есть понятие выработанного мастерства, компенсирующего отсутствие истинного таланта. Ср. КД 1.103—105: «Природный дар (naisargikī pratibhā), большие и безупречные знания, а также неустанный труд — вот что обуславливает совершенство поэтического произведения. Пусть даже нет у тебя вызывающего изумление дара... но если ты будешь служить Речи знаниями и старанием, она вскоре вознаградит тебя немалою милостью. Так что те, кто желают славы, должны, отбросив лень, непрерывно и последовательно служить Речи. Ибо люди трудолюбивые — даже при малых поэтических способностях (kṛśe kavitve'pi) — могут добиться доступа в собрания знатоков». Ср. также КАР 1.15—16.

97. Согласно Абхинавагупте (стр. 308), недостаток вкуса сказывается в том случае, когда употребление метафорического слова мотивировано его аллитерированием с другим словом стиха. Введение же метафорического слова под давлением метра свидетельствует о недостатке мастерства.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

1. Mahābhārata 5.38.35. Полный текст строфы:

Стойкость, терпение, щедрость,
Чистота, сострадание, негрубая речь,
А также неоскорбленье друзей —
Эти семь — дрова благополучия.

2. Kālidāsa, Meghadūta 8. Так как эти слова обращены к облаку, причастие sannaddha «приготовившийся к бою» (в фразе sannaddhe... tvayī «когда готов ты к бою») употреблено здесь в переносном значении — «приготовившийся пролить дождь».

3 Kālidāsa, Abhijñānāśakuntala 1 17

4 Абхинавагупта приводит строфу полностью (стр 314)

Разгневанный твоим отказом, сообразно с этим
Жестокий демон поступил с тобой,
И, гордо голову подняв, ты все перенесла,
Как подобает женщинам достойным
И только Рама, жизнь любя, не совершил
Того, что любящему подобает делать
О милая, к чему мне этот лук теперь, когда
Воочию твою я видел гибель?

Согласно пояснениям Абхинавагупты, этот монолог Рама связан с эпизодом ложного убийства Ситы разыгранного ракшасами для того, чтобы поколебать дух обезьяньего войска Рама упрекает себя за то, что, видя гибель своей возлюбленной, он и не сумел защитить ее, и не отважился расстаться с собственной жизнью

5 Bhagavadgītā 2 69 Муни (тип) — молчальник, в широком смысле — отрешившийся от мира аскет

6 Амрита — напиток бессмертия, амброзия, нектар

Как поясняет Абхинавагупта (стр 318), время ядовито для грешников и тех, кто постиг истину в всеобъемлющем характере зла и страдания; оно исполнено амриты для добродетельных и непроницательных, таит в себе яд и нектар для людей одновременно грешных и добродетельных, а также для тех, кто, видя страдания, старается о них не думать, наконец, лишено того и другого для глупцов и тех, кто, отрешившись от жизни, встав выше добра и зла, приближается к полному духовному освобождению

7 Слово jaḍa имеет два значения 1) бесчувственный, бездушный; 2) холодный Поскольку оно стоит в том же падеже (N sg), что и слово kūpaḥ «колодец», второе значение позволяет рассматривать их как связанные отношением согласования (samānādhikarataḥ) Последние строки приобретают в этом случае следующий вид «То почему не создан я колодцем хладным иль озером с прозрачною водой?» А прочитанное таким образом стихотворение приобретает дополнительный смысл если б я был чистым озером или колодцем с прохладной водой, я мог бы хоть как-то служить людям, утоляя их жажду в жаркий день Ср пример 64

8 Вāḍa, Narsaḥita, стр 262 Полководец Сичханада рассказывает Харше о гибели его старшего брата Раджьявардханы Едва вступив на престол после смерти старого царя Прабхакары, Раджьявардхана предпринял поход против Малавы, но был предательски убит властителем Гауды Симханада призывает Харшу взять на себя заботы об обезглавленном царстве Игрою слов в фразу вводится сравнение Харши с космическим змеем Шешей (Śeṣa — букв «остаток») Тысячеглавый Шеша — единственное, что не гибнет в конце калпы, когда происходит разрушение вселенной Он остается для того, чтобы поддержать на своих много-

численных капюшонах вновь возникающий из вод небытия мир. Подобно Шеше, Харша — теперь, после смерти отца и брата, единственный оставшийся в живых представитель царского рода Пушпабхути — должен подержать царство, взяв на себя бремя правления.

9. «Победа Хари» (Harivijaya) — не дошедшая до нас поэма на махараштри, воспевающая подвиги Кришны. Вновь ссылаясь на это произведение (см. стр. 132), Анандавардхана называет его автора — поэта Сарвасену, о котором, однако, не сохранилось никаких сведений.

10. Протестуя против употребления термина «дхвани» по отношению к слову, предполагаемый оппонент выдвигает два возражения: во-первых, по определению, дхвани есть род поэзии, следовательно — высказывание, группа слов, а не отдельное слово; во-вторых, слово не может быть названо дхвани по той причине, что оно не является значащей единицей. Последний аргумент основан на воззрениях мимансиста Прабхакары и его школы. Согласно Прабхакаре, слово значимо только в контексте предложения. Это доказывается тем, что ребенок в процессе обучения языку познает значения слов через предложение: слыша различные фразы, в которых употребляется одно и то же слово, он постепенно привыкает связывать его с определенным отрезком действительности. Слово, взятое вне предложения, не выражает значение, но лишь вызывает воспоминание (smāṅaka) о ситуациях, в которых употреблялись включающие его высказывания (подробнее об этом см.: K. Kunjunni Raja, *Indian theories of meaning*, Madras, 1963, стр. 205—207).

11. См. 2.11 и прим. 30 ко второй части.

12. Ananṅaḥarṣa Mātrajā, Tāpasavatsarāja 2. Царь Удайна оплакивает гибель своей любимой супруги Васавадатты, которая, как ему сообщили, сгорела во время пожара, возникшего во внутренних покоях дворца.

Согласно нижеследующему замечанию Анандавардханы, «наполненное расой» слово в этом монологе — местоимение «те», действительно выполняющее здесь чисто эмотивную функцию (te locape «те глаза» — неопикуемое прекрасные, которые я так любил и т. д.).

13. Ссора между супругами, которая описывается в этом стихотворении, происходит в присутствии родных, и так как выказывать чувства на людях считалось неприличным, все здесь совершается в полном молчании. Лишь по тому, как вздымается грудь его возлюбленной, герой догадывается об обуревающем ее гневом (она, разумеется, подозревает его в измене). Кажется, нет никаких надежд на прощение: она не хочет даже смотреть на него. Но когда он, покорно приняв ее немилость, собирается уйти, она неожиданно бросает на него взгляд, в котором, по словам Абхинавагупты (стр. 333), «желание борется с гневом, а жалость — с гордостью». Он замечает навертывающуюся слезу — а в ритуале ссоры слезы всегда знаменуют начало примирения — и понимает, что может остаться. Существенно то, что вся эта сцена дана здесь как воспоминание героя, который в данный момент находится далеко от дома (ср. замеча-

ния Абхинавагупты на стр. 333). В контексте воспоминания слово «уголок» (tribhāga — элемент сложного слова sakītaḥarīṇihārinetratribhāga) — неожиданная подробность, выдающая чувства тоскующего в разлуке влюбленного. Возможно, именно это и имеет в виду Анандавардхана, утверждая, что раса (т. е. эмотивное значение) доминирует в этом слове над выраженным (или референтным) значением.

14. «Триумф Рамы» (Rāmābhyudaya) — не сохранившаяся до нашего времени драма Яшвармана на сюжет *Рамаяны*.

15. Анандавардхана приводит только начало строфы, полный ее текст дан в комментарии Абхинавагупты. Это монолог Рамы, тоскующего в разлуке с Ситой (ср. пример 16). Коря себя за бессердечие (ведь он все еще жив, хотя сезон дождей в полном разгаре), Рама вспоминает о великой самоотверженности Ситы, которая последовала за ним в изгнание, не страшась невзгод и не слушая уговоров близких, моливших ее остаться.

16. Aṃarūṣataka 104.

17. Цитируемое в карике определение заимствовано, по всей вероятности, у Удбхаты, так как, во-первых, именно к Удбхате, по свидетельству Абхинавагупты (стр. 338), восходит учение о качествах как свойствах словосочетаний, а во-вторых, ни у одного из прочих теоретиков V—VIII вв. нет упоминаний о словосочетании и его типах. Причем, поскольку в КАСС вопрос о качествах не затрагивается, следует предположить, что учение о словосочетаниях и их свойствах было изложено Удбхатой в его ныне утерянном «Комментарии к Бхамахе» (Bhāmahavivagaṇa). В основе учения о словосочетании несомненно лежат замечания Бхамахи о стилистической значимости, которую приобретает в поэзии величина сложного слова. Ср. КА 2.1—2: «Мудрые, что стремятся к ясности и сладости, не употребляют очень больших сложных слов, некоторые же, желая выразиться сильно, складывают вместе много [слов]». Но если Бхамаха отмечал стилистическое различие только между длинным и недлинным сложным словом, то Удбхата уже прекрасно сознавал возможность выбора не только между сложными словами разной величины, но и между сложным словом и эквивалентной ему синтаксической конструкцией. Именно поэтому ему потребовалось ввести понятие словосочетания, которое он разделил на три типа: 1) «свободное», несвязанное (asamāsā) сочетание слов (или словосочетание без сложных слов); 2) словосочетание, представляющее собой среднее сложное слово (madhyamasamāsā); и 3) словосочетание, представляющее собой длинное сложное слово (dīrghasamāsā). Причем, если с длинными сложными словами по-прежнему связывалась сила, а со средними — сладость, то ясность должна была рассматриваться теперь как качество «свободного» сочетания слов. Косвенным подтверждением этого может служить характеристика трех стилей у Ваманы, возможно, испытывавшего влияние идей Удбхаты и, во всяком случае, опиравшегося на те же замечания Бхамахи. Согласно Вамане (см. КАС 1.2.12—19), одним из основных признаков гаудийского стиля является обилие очень громоздких (atyulbaṇa), т. е. длинных, слов, панчалийско-

го — употребление негромоздких (apilbana) слов; для видарбхского же (во всяком случае, в чистой его форме) характерно полное отсутствие сложных слов. При этом из десяти качеств, с помощью которых описываются стили, три, упомянутые Бхамахой, распределяются таким образом, что сила отличает гаудийский стиль, сладость — панчалийский, ясность же свойственна только видарбхскому.

Что касается сравнительных размеров среднего и длинного сложного слова, то, судя по примерам Бхамахи и Ваманы, средним считалось слово, включающее до четырех элементов, длинным — от пяти и более. Несколько иначе классифицирует сложные слова Рудрата (см. КАР 2.4—5), делив их на короткие (от двух до четырех элементов), средние (от пяти до семи) и длинные (семь и более элементов). Относительно учения о сложных словах в индийской поэтике см. также: L. Renou, *Grammaire et poétique en sanskrit*,— EUP, t. 8, 1961, стр. 110—114.

18. Этими словами начинается длинное и сложное рассуждение, формально представляющее собой толкование фразы *gūṇān āśṛitya... tiṣṭhanti* «будучи связано с качествами», а по существу — опровержение сформулированного в карике положения. Карика утверждает, что названные выше типы словосочетания проявляют расы постольку, поскольку связаны с качествами. Иными словами, так как словосочетания, по Удбхате, являются носителями качеств, а качества, согласно ранее сделанному утверждению (карিকা 2.6), суть свойства рас, то, следовательно, выявляя соответствующее качество, словосочетание тем самым выявляет и расы, которым данное качество принадлежит. Именно — свободное сочетание проявляет все расы, средние сложные слова — страсть и печаль, а длинные — ярость и некоторые другие (ср. 2.7—10). Вот против такого твердого соответствия между расами и словосочетаниями и возражает Анандавардхана. Исходя из анализа конкретного материала, он утверждает, что в произведениях, изображающих одно и то же чувство, встречаются разные типы словосочетаний, в том числе и такие, которые, если следовать данному правилу, в этом случае недопустимы. Но так как правила экзегезы не позволяют Анандавардхане прямо опровергнуть сформулированный в карике тезис, он прибегает к полемическому рассуждению, которое дает ему возможность в ходе опровержения воображаемых оппонентов высказать собственные соображения по данному вопросу. Как уже говорилось, формально предметом этого рассуждения является установление характера декларируемой в карике связи между словосочетаниями и качествами, причем Анандавардхана пытается доказать, что эту связь следует понимать как зависимость словосочетаний от качеств, т. е., в конечном счете, — от рас. Об условиях соответствия словосочетания расе см. дальнейшие его рассуждения (стр. 124—125).

19. КА 2.2. Цитируемая строка состоит из одного пятичленного сложного слова.

Пример этот особенно наглядно демонстрирует несводимость учения о качествах как свойствах словосочетаний с учением, полагающим их

свойствами рас. Бхамаха, у которого он заимствован, иллюстрирует им силу. Но если исходить из содержания строки, взятой, скорее всего, из произведения на любовную тему, то, согласно карике 2.7, качеством ее должна быть сладость.

М а н д а р а (mandāra) — *Erythrina indica*.

20. С такими словами герой обращается к рассерженной возлюбленной. Оскорбленная его изменой, она горько плачет, подперев рукою щеку. Он пытается ее утешить (ср. пример 27). Ревность — одна из основных разновидностей неудовлетворенной страсти, изображение которой (при допущении прямой связи между словосочетанием и соответствующим качеством) исключает употребление длинных сложных слов. Между тем в стихотворении использовано слово, составленное из семи элементов.

21. Оппонент, не желая отказаться от взгляда на качества как свойства словосочетаний, делает следующее допущение. Отрицать, что монолог Ашваттхамана исполнен ярости, невозможно. С другой стороны, здесь нет длинных сложных слов, а значит, нет и силы. Остается предположить, что в данном случае имеет место некоторое отступление от нормы, и ярость, проявляемая высказыванием, не придает ему обычно ассоциируемого с ней качества. Это, в свою очередь, позволяет утверждать, что качества, как и словосочетания, не имеют твердых сфер распространения. Дальше дискуссия строится таким образом, чтобы подготовить переход к следующей — позитивной — части рассуждения. Анандавардхана отвечает оппоненту, что отступление от норм есть ошибка, а произведение, содержащее ошибку, оценивается как безобразное (монолог же Ашваттхамана, очевидно, таковым не является). Тот парирует вопросом — почему же произведение, так или иначе отступающее от традиционных норм, часто не кажется нам некрасивым? Выясняется, что если поэт — мастер, допущенную им ошибку можно установить только путем анализа, при непосредственном же восприятии произведения она не ощущается. В таком случае, заявляет оппонент, монолог Ашваттхамана страдает именно такой, не ощущаемой непосредственно, погрешностью. Теперь, чтобы доказать, что разбираемый текст действительно красив, Анандавардхане необходимо установить принципы, регулирующие употребление словосочетаний независимо от их связи с качествами и, исходя из этого уже, показать, что в монологе нет никакого нарушения норм. Завершающий дискуссию ответ оппоненту см. на стр. 125

22. Имеется в виду восьмая песнь «Рождения Кумары» Калидасы, где описываются брачные утехы Шивы и Парвати. Примечательно, что в более позднее время (в XIV—XVII вв.) эту песню считали не только неприличной, но и богохульной — под страхом безвременной смерти ее запрещалось слушать, читать или комментировать (см. об этом: *Hari Cand Sastrī. Kālidāsa et l'art poétique de l'Inde*, Paris, 1917, стр. 235—236). Вопрос о сообразности в связи с изображением любви подробно обсуждается Анандавардханой дальше (см. стр. 130).

23. Средневековая индийская поэтика делит героев (nāyaka) по типу их характера на мужественных и возвышенных (dhīrodātta), мужествен-

ных и склонных к развлечению (dhīralalita), мужественных и спокойных (dhīrasānta), мужественных и вспыльчивых (dhīroddhata). Эти наименования заимствованы из *Натьяшастры* (см. 24.17—19), где они выступают в качестве кратких характеристик, раскрывающих отличительные черты поведения (śīla) четырех групп персонажей: 1) богов; 2) царей; 3) брахманов и купцов; 4) полководцев и министров. Боги описываются здесь как мужественные и вспыльчивые (или — гордые?); цари — как мужественные и склонные к развлечениям; брахманы и купцы — как мужественные и спокойные, а полководцы и министры — как мужественные и возвышенные (ср. сходное описание четырех групп женских персонажей — богинь, цариц, родовитых женщин и гетер — НШ 24.23—25). С течением времени прежние характеристики стали употребляться как термины, обозначающие основные типы традиционных литературных героев. Все дошедшие до нас описания вышеназванных четырех типов героя относятся к периоду после IX в., но они едва ли отличаются от тех, на которые опирался Анандавардхана. Согласно этим описаниям (см., например, Rāthasandga, Guṇasandga, Nāṭyadarpaṇa 6—9; Viśvanātha, Sāhityadarpaṇa 3.31—34), мужественного и возвышенного героя отличают серьезность, терпение, стойкость, справедливость, величие и т. д. (с наибольшей полнотой эти качества воплощены в эпических героях — Раме и старшем из пандавов Юдхистхире); герою мужественному и склонному к развлечениям свойственны беззаботность, чувствительность, приверженность к искусствам, влюбчивость (признанный образец героя этого типа — царь Удаяна, с именем которого связана древняя и богатая фольклорная традиция, рано проникающая в повествовательную литературу — как светскую, так и религиозную, а отсюда в драматургию); мужественный и спокойный герой самоотвержен, полон сочувствия к окружающим, благонравен (таковы Чарудатта в «Глиняной повозке» Шудраки, Мадхава в «Малати и Мадхава» Бхавабхути); наконец, мужественный и вспыльчивый — гневлив, заносчив, хвастлив (образец его — герой *Махабхараты* Бхима). О четырех типах героев см. также: В. Г. Эрман, Теория драмы в древнеиндийской классической литературе, — «Драматургия и театр Индии», М., 1961, стр. 62—63.

24. Классификация персонажей соответственно их натуре (prakṛti) также восходит к *Натьяшастре*. У Бхараты можно обнаружить две такие классификации. Одна отражает главным образом социальную иерархию действующих лиц: к высшим (uttama) или лучшим (jyeṣṭha) относятся боги и цари; к средним (madhyama) — министры, полководцы, купцы и т. д.; к низшим (adhama, pīca) — слуги, рабы, женщины и некоторые комические ампуа (вита, шакара и т. д.). Вторая делит персонажи по их моральным качествам и уровню духовной культуры (см. НШ 24.1—14). Высокая натура воплощает в себе высшие этические ценности: если это мужчина, то он благороден, стоек, самоотвержен, сведущ в науках и искусствах и т. д.; если женщина, то ее отличают нежность, смирение, стыдливость, послушание и т. д. Средней натуре свойственно меньше возвышенных и больше мирских качеств — например, умение услужить, любез-

ность и т. д. Низкие по натуре персонажи обоего пола зловны, грубы, невежественны и порочны. Именно эта вторая классификация была усвоена поздней литературой по поэтике и театру (см., например, *Nāṭyaḍaṛpa* 156—160).

25. Хотя длинные сложные слова в принципе не подходят ни для одной расы, но ярость иногда изображается через такие вещи, которые нельзя описать, не прибегая к длинным сложным словам,— таковы, например, действия мужественного и вспыльчивого героя (ср. в этой связи монолог Бхимы, рисующего Драупади страшную картину своей будущей мести Дурьодхане — пример 25). Таким образом, Анандавардхана хочет здесь подчеркнуть, что употребление длинных сложных слов определяется не самой изображаемой расой, а выявляющим ее предметом описания (ср. замечание на стр. 126).

26. Объяснение второй части шестой карики, которая начинает перечисление дополнительных факторов, влияющих на выбор словосочетания, Анандавардхана заменяет изложением собственных взглядов на проявление расы словосочетанием. Назвав возможные варианты говорящего и того, о чем идет речь, он разбивает их на две группы — связанные и не связанные с расой — и заявляет, что ограничения на выбор словосочетания действуют только там, где есть раса,— все равно, будет ли это авторское описание (говорящий — поэт) или прямая речь персонажа (говорящий — лицо, созданное поэтом). Таким образом, вопрос о зависимости словосочетания от говорящего и предмета речи оказывается сведенным к вопросу о соотношении словосочетания и расы. Согласно Анандавардхане, о проявляющей способности словосочетания можно говорить лишь в смысле его непротивостояния познанию расы. Препятствие же возникает в случае такого соединения слов, которое допускает различные толкования и тем самым затрудняет понимание текста. Хотя подобная неясность возможна в любом типе словосочетания, вероятность ее особенно велика в длинных сложных словах, эквивалентных целым предложениям, нередко достаточно запутанной структуры. Поэтому Анандавардхана вообще отказывается считать длинные сложные слова средством проявления расы (что несколько противоречит ранее сделанному утверждению, см. стр. 87). Что касается двух других типов словосочетания, то при изображении неудовлетворенной страсти и печали предпочтение отдается свободному сочетанию слов, а при изображении ярости и т. д.— средним сложным словам. Такое распределение, впрочем, следует рассматривать как некую преобладающую тенденцию, а не жесткое правило, поскольку главным, что обуславливает проявляющую способность словосочетания, является его ясность, и значит, любое словосочетание (кроме длинных сложных слов) может проявить любую расу, если оно ясно. Это, между прочим, позволяет объяснить сдвиг в интерпретации карики 2.10, давно уже отмеченный исследователями (см.: K. Goda Varma, *Different authorship of the kārīkāgrantha and the vṛttigrantha of Dhvaṇyāloka*,— NIA, 1943, vol. 5, № 10, стр. 267). Именно для того, чтобы подготовить нынешнее рассуждение, Анандавард-

хане потребовалось изменить смысл комментируемого текста и представить ясность свойством не только всех рас (как это утверждает карика), но и всех типов сочетания слов.

Таким образом, согласно Анандавардхане, при описании словосочетания как средства проявления расы необходимости в понятии качества не возникает, а это, по существу, означает, что он отказывается от теории качеств, разработанной Удбхатой и его школой. Следует заметить, что для поздних последователей учения о дхвани, тяготевавших к построению эклектической системы в поэтике, эти идеи Анандавардханы оказались неприемлемыми. Они сохранили схему, предложенную в кариках, лишь слегка изменив ее в соответствии с некоторыми замечаниями автора *Дхваньялоки*. По Маммате (Kāvyaśāstra 8), словосочетания проявляют присущие расам качества: сочетание без сложных слов и средние сложные слова — сладость, длинные сложные слова — силу (что касается ясности, то она не связывается с каким-либо определенным типом словосочетания и, как у Анандавардханы, сводится к понятности). Влияние характера говорящего и особенностей предмета описания на выбор словосочетания объясняется только для длинных сложных слов — последние могут быть употреблены даже в любовном контексте, если говорящий — мужественный и вспыльчивый герой (например, Бхима), а также в речи персонажа, не принадлежащего к этому типу (например, вестника), если он описывает нечто само по себе ужасное (скажем, убийство брата Раваны Кумбхакарны). См. также: L. Ренон, *Grammaire et poétique*, стр. 114—116.

27. Термин *muktaka* (букв. «отдельный», «самостоятельный»), который мы переводим как «стихотворение», используется в поэтике (см. КД 1.13) для обозначения произведения малой формы, представляющего собой двустихие или четверостишие, редко — сочетание двух строф. Поскольку многострофные стихотворения в раннесредневековой поэзии отсутствуют, с другой стороны, поэтическое произведение крупных размеров (поэма) делится на строфы, содержащие также два или четыре стиха, *muktaka* противопоставляется строфе как свободная форма — связанной. Ср. использование в качестве синонима данного термина слова *anibaddha* «не связанный» (КА 1.29; КАС 1.3.27—29), а также пояснение Абхиनावугупты (стр. 353): «*Muktaka* значит „не охваченное другим“... Поэтому [сочетание стихов], находящееся внутри крупной формы (*prabandha*), даже если оно независимо и закончено по смыслу, не называется так». *Muktaka* — общее наименование малой стиховой формы, называемой применительно к санскритской поэзии «шлокой», пракритской — «гатхой» (*gāthā*) и на апабхрانشе — «дохой» (*doha*).

28. Группа строф, содержащая одно предложение (обычно простое с причастными оборотами или сложноподчиненное с рядом придаточных), рассматривается в индийской поэтике как особое единство, противопоставляемое отдельной синтаксически замкнутой строфе. Различаются четыре разновидности таких многострофных единств: 1) *sandānitaka* (также *yugma*, *yugalaka*) — из двух строф; 2) *viśeṣaka* — из трех; 3) *kalāpaka* —

из четырех; 4) kulaka — из пяти и более строф. Хотя Анандавардхана и называет их среди прочих видов поэтических сочинений, но это не жанры (стихотворений в несколько строф, как уже говорилось, в средневековой поэзии нет), а большие, чем строфа, членения текста в крупной стиховой форме. Внешне они не всегда выделены, но, как правило, огмечаются комментаторами. Особенно интересна роль таких членений в «Убийстве Гаудийца» Вакпатираджи, где отсутствует обычное для поэмы деление на песни (см. прим. 32). «Кулаками» здесь именуются не только синтаксически связанные группы строф, но и крупные, включающие ряд предложений, фрагменты текста, которые, как правило, представляют собой законченные и достаточно независимые от контекста эпизоды (ср. 114—160 — миф о летающих горах; 1016—1039 — миф о пахтании океана и др.).

29. Цикл стихов — raḡyāuabandha (букв. «сочинение из ряда [стихотворений]»); термин, не встречающийся в сочинениях по поэтике до *Дхваньялоки*. Согласно пояснениям Абхинавагупты (стр. 354), так называется ряд самостоятельных стихотворений, в которых описывается один и тот же предмет — например, весна. Под это определение подходят, во-первых, разделы поэтических антологий, организованные по тематическому принципу (ср. в этой связи замечание Хемачандры, что такие «ряды» чаще всего встречаются в антологиях — *Kāvyānuśāsana*, стр. 408); во-вторых, принадлежащие отдельным авторам лирические циклы, объединяющие, как правило, около ста стихотворений (отсюда их название — śataka «сотня») и посвященные одной теме — любви (ср. знаменитую *Амарушатаку*), восхвалению какого-либо божества, религиозному отречению и т. д. Следует заметить, что шатаки, возникнув как сборник сочинений одного автора, с течением времени вбирали в себя произведения других поэтов, стилизованные под данные, и, таким образом, превращались в небольшие антологии (характерно, что позднее они, как и антологии, обозначаются в трактатах по поэтике термином koṣa).

30. Термин parikathā, который переводится здесь как «цикл рассказов», также не употребляется предшественниками Анандавардханы. В более поздней литературе он встречается в *Агнипуране* (336.19 — по существу, без разъяснения) и у Хемачандры (*Kāvyānuśāsana*, стр. 407). Как явствует из замечаний Анандавардханы (см. стр. 126), так называется жанр стихотворного повествования, интерес в котором сосредоточен на событийной стороне (что подразумевает отсутствие характерных для высоких жанров пространных описаний природы, переживаний героев и т. д.). Определение Абхинавагупты (стр. 354) уточняет, что произведения этого жанра содержат «бесконечное множество разнообразнейших историй, [рассказанных] с тем, чтобы наставить в какой-либо одной из целей человеческой деятельности, например, в нравственном долге». (Ср. классификацию джайнского монаха Харибхадры (VIII в.), который подразделял повествовательные сочинения на четыре вида, в зависимости от того, учат ли они соблюдению нравственного долга, умению добиваться материальных выгод, достижению чувственных, прежде всего любовных, наслажде-

ний или всему этому вместе — см.: *Haribhadra, Samarāścakāhā*, vol. 1, Poona, 1933, стр. 2—3). Можно думать, таким образом, что Анандавардхана и Абхинавагупта понимают под *raḡikāthā* жанр развлекательного наставления в стихах, состоящего из ряда рассказов, возможно, заключенных в единую рамку. Отсутствие примеров, однако, не позволяет судить о том, какие именно произведения относились к этому жанру (может быть, типа «Учения сводни» Дамодарагупты?). Как уже говорилось, «цикл рассказов» упоминается и у Хемачандры. Но трудно сказать, употребляет ли он этот термин в том же значении, какое придает ему Анандавардхана. Следует, во всяком случае, учитывать, что произведения типа *Панчатантры* и «Учения сводни», а также плутовские повести Хемачандра выделяет в особый, не упоминаемый у других авторов жанр — *nīdarśana* (букв. «пример»), «где на примере животных и людей показывается, что должно, а чего не должно делать». В качестве же образца «цикла рассказов» (определение которого дается по Абхинавагупте) он называет не сохранившийся до нашего времени «Сказ о Шудраке» (*Sūdrakathā*), поясняя при этом: «[цикл рассказов — это такое произведение], в котором искусные и стремящиеся к победе [люди] вроде Шудраки подряд рассказывают сказания о своих многочисленных противниках».

31. Толкование терминов «часть сказания» (*khaṇḍakathā*) и «полное сказание» (*sakalakathā*) также вызывает большие затруднения. Как вытекает из дальнейших рассуждений Анандавардханы (см. стр. 126), ими обозначаются жанры, распространенные в литературе на пракритах, но какие именно — остается неясным. Абхинавагупта (стр. 354), по сути дела, также ничего не объясняет. «Изложение одного места [истории], — пишет он, — есть часть сказания; полное сказание — изложение всей истории вплоть до ее завершения». Хемачандра (*Kāvyūpniśāsaṇa*, стр. 407) понимает под «частью сказания» переработки знаменитых эпизодов из чужих сочинений (в качестве примера указывается утерянное ныне произведение *Индумати* — судя по названию, вариация на тему шестой песни «Рода Рагху» Калидасы). Образцом «полного сказания» (определение которого дается по Абхинавагупте) у Хемачандры назван знаменитый «Сказ о Самарадитье» Харибхадры, повествующий о девяти перерождениях принца Гунасенy и брахмана Агнишармы (язык — махараштри с примесью шау-расени). Термин «полное сказание» встречается далее у самого Харибхадры в контексте рассуждения о благочестивых (т. е. наставляющих в нравственном долге) повествованиях (ср. прим. 30) и у другого джайнского писателя, Уддьотанасури (VIII в.), во вступлении к его повести *Кувалая-мала*, близкой по построению к «Сказу о Самарадитье» (см. цитаты в статье: A. Master, Gleanings from the *Kuvalayamālā Kāhā*, II, — BSOAS, 1951, vol. 13, стр. 1004, 1016). Оба автора подчеркивают связь «полных сказаний» с джайнскими религиозными идеями, Уддьотана, кроме того, отмечает, что они составляются на пракрите. Можно думать, таким образом, что термином «полное сказание» обозначались повествовательные произведения джайнского толка (в ранний период — до X в. — действи-

тельно писавшие преимущественно на пракрите), обладавшие к тому же определенным формальным признаком, который и позволял определять их как полные (что именно понималось под «полнотой» сказать, однако, трудно).

32. Большая поэма — самый высокий жанр индийской средневековой поэзии. Крупные размеры и деление на песни — основные формальные признаки, противопоставляющие произведения этого жанра лирической поэме типа «Облако-вестник» Калидасы; отсюда два термина, которыми они обозначаются — mahākāvya «большая поэма» и sargabandha «сочинение в песнях» (именно этот термин употребляет в данном случае Анандавардхана). В отличие от первого из них, выступающего в качестве общего наименования жанра, второй употребляется только применительно к санскритским поэмам, что подчеркнуто входящим в его состав словом sarga «песня» (в больших поэмах на пракрите и апабхрэнше разделы именуются иначе — āśvāsa, sandhī и т. д.). Ср. КД 1.14, 37; Kāvyañuśāsaṇa, стр. 395; Sāhityadarpaṇa 6.315, 326. Большая поэма — произведение лиро-эпического характера. Сюжет ее заимствуется из *Махабхараты* или — что чаще — из *Рамаяны*. Повествование перемежается описаниями на строго определенные темы, перечень которых есть уже у Дандина (КД 1.16): «[Большая поэма украшается] описаниями города, океана, гор, времен года, восхода луны и солнца; играми в саду и в воде, пиршествами и празднествами любви». Отступления описательного характера, как правило, очень пространны. В качестве примера можно сослаться на поэму Магхи «Убийство Шишупалы», из двадцати песен которой шесть целиком посвящены описаниям: в четвертой песне описывается гора Райватака, в шестой — времена года, в восьмой — купанье женщины и игры в воде, с девятой по одиннадцатую — закат и восход луны, ночное пиршество, вакханалия и восход солнца. Стиль больших поээм — сложный, тяготеющий к учености, вычурной образности, к изысканной игре на грамматических формах и семантических тонкостях языка (подробнее об этом см. исследование: L. Репоз, Sur la structure du kāvya, — JA, 1959, t. 247, стр. 1—114).

33. Термины «акхьяика» (ākhyāyikā — букв. «маленькое повествование») и «катха» (kathā — букв. «сказ», «сказание») известны в поэтике начиная с Бхамахи, но за период с V по IX в. в употреблении их произошли значительные изменения. У Бхамахи это наименования двух видов прозаического повествования, различающихся по ряду формальных и содержательных признаков (см. КА 1.25—29). В частности, отмечается, что в акхьяике рассказ ведется от лица героя, описывающего собственные приключения, а в катхе с рассказами о себе выступают другие персонажи, но только не герой; акхьяика подразделяется на «учхвасы» (ucchvāsa — букв. «выдох»), а катха — нет (т. е. в катхе разделы именуются иначе — ср. КД 1.26—27); кроме того, акхьяика — произведение возвышенного (правоучительного?) содержания (udātīārtha), в катхе же повествуется о похищении девушки, битве, разлуке и конечном триумфе героя. Бхамаха

не называет произведений, которые могли бы служить образцами катхи и акхьянки. Но так как он, очевидно, знал «Великий Сказ» (Bṛhatkatha) Гунадхьи (ср. КА 4.39, 49), очень возможно, что его характеристика катхи ориентирована именно на это произведение. Судя по тому, что о нем известно, оно было написано в прозе, на пайшачи (ср. замечание Бхамачи — КА 1.29,— что катха может быть не только на санскрите, но и на апабхрэнше), основную сюжетную линию в нем составляли приключения принца Наравакханадатты, у которого похищают невесту, он ее долго разыскивает, наконец, находит и становится повелителем видьядхар (полубожественных существ, обитающих на вершинах гор и в воздушном пространстве).

С течением времени границы между когда-то противопоставлявшимися жанрами стерлись, а в связи с этим исчезли и различия в употреблении терминов «акхьянка» и «катха». Показательно, что уже Дандин (см. КД 1.28) предлагал рассматривать их как два наименования одного и того же вида произведений. В дальнейшем они закрепляются в поэтике в качестве наименований особых повествовательных жанров, хотя на практике используются достаточно произвольно: оба термина можно встретить в заглавиях и сборниках обрамленных рассказов, и крупных повествований самого разного содержания (житийных, дидактических, сказочно-любовных и т. д.), и даже в названиях отдельных рассказов — рамочных или вставных (ср. наблюдения П. А. Гринцера: «Древнеиндийская проза», М., 1963, стр. 15). Согласно Рудрате (КАР 16.20—23), которому в целом следуют все позднейшие авторы, катха представляет собой произведение больших размеров, рамочной композиции, повествующее главным образом о любви и приключениях, связанных с обретением возлюбленной; оно может быть написано и на санскрите, и на других языках, и в стихах, и в прозе. Это довольно точное описание очень распространенного в средневековой литературе повествовательного жанра (часто называемого европейскими исследователями «романом»), который помимо указанных признаков отличает еще высокий, изощренный стиль. Общеизвестным образцом этого жанра является *Кадамбари* Баны, но в нем написаны также *Васавадатта* Субандху, «Приключения десяти принцев» Дандина, поздние переработки «Великого Сказа» и многие другие произведения. Что же касается акхьянки, то, описывая ее, Рудрата, очевидно, имеет в виду «Жизнеописание Харши», названное акхьянкой и самим Баной (см.: S. K. De. The ākhyāyikā and the kathā in classical sanskrit,— BSOS, 1924, vol. 3, стр. 507—517). Хотя Рудрата (КАР 16.24—27) отмечает лишь формальные особенности этого произведения (подразделение на главы-уччхвасы, каждая из которых начинается стихами, кратко излагающими ее содержание; вступление в стихах, где вслед за обращением к богам и наставнику воздается хвала знаменитым поэтам; рассказ автора о себе и своем роде, которым предваряется повествование, и т. д.), но, как кажется, действительные причины, побуждавшие теоретиков отличать его от сочинений типа катхи (несмотря на стилистическую близость и некоторые другие

черты сходства), лежат в ином — прежде всего в отсутствии любовной темы, в том, что оно рассказывает о действительных и современных автору событиях и что герой его — историческое лицо; существенно также использование здесь необычного для литературы того времени композиционного приема (отчасти отмеченного Рудратой) — автор изображает себя очевидцем и рассказчиком описываемых событий. Этот жанр хроникального повествования не получил дальнейшего развития, и во всех поздних сочинениях по поэтике в качестве образца акхьянки указывается только «Жизнеописание Харши».

34. Ср. высказывание неизвестного толкователя *Натьяшастры* Бхараты (*Bhagatāṭīkāka*), которое приводит в своем комментарии к *Амарушатаке* Арджунавармадева (стр. 6): «Одно стихотворение поэта Амаруки стоит сотни больших сочинений».

35. Замечания Анандавардханы об употреблении сложных слов в прозе интересны прежде всего тем, что касаются явлений, не отмеченных в более ранних сочинениях по поэтике (ср. собственное его утверждение на стр. 127). В литературе предшествующего периода по поводу прозаического стиля имеется, во-первых, указание Дандина на то, что сила, связанная с обилием сложных слов, есть жизнь прозы (см. КД 1.80); во-вторых, классификация Ваманы, подразделяющего прозу на ритмизованную («с запахом метра»), «мелкозернистую» (без длинных и трудных для произнесения слов) и «в почках» (с длинными и трудными для произнесения словами) — см. КАС 1.3.22—25. Таким образом, ранее для прозы отмечались количественное возрастание сложных слов и возможность громоздких образований. Анандавардхана же обращает внимание на общую тенденцию к растяжению слова, которая, по его мнению, находится в прямой связи с тяготением к длинным синтаксическим конструкциям (или периодам — *vikaṭabandha*), якобы придающим прозе блеск. Нельзя не отметить точности его наблюдений. Удлинение сложного слова действительно один из наиболее существенных признаков, отличающих прозаический стиль от поэтического. В поэзии длина сложного слова ограничена размером строки (*pāda*). Правда, допускается перенос на соседнюю строку, но он встречается не часто (в особенности в стихотворных фрагментах драмы), распространение же слова за пределы двуступицы — чрезвычайная редкость. Поэтому даже в описательных частях стихотворных текстов сложные образования более чем в пять—семь членов малообычны (ср. L. Репюц, *Sur la structure du kāvya*, стр. 20). В прозе же растяжение сложных слов в принципе не ограничено; особенно велики они в описаниях, а также в дидактических пассажах, приближающихся по стилю к научным сочинениям (здесь возможны цепи из пятнадцати и более элементов). Использование сложных слов, эквивалентных целым предложениям, в свою очередь, в высшей степени способствует удлинению синтаксических конструкций — в прозаических произведениях высокого стиля нередко можно встретить сверхдлинные предложения протяженностью в несколько страниц (подробнее о сложных словах в поэзии и прозе см. статью: L. Репюц,

Sur l'évolution des composés nominaux en sanskrit.—BSL, 1956, t. 52, стр. 114—115). Что же касается замечаний Анандавардханы о различиях в употреблении сложных слов в акхьяйке и катхе, то в основе их, по-видимому, лежит сравнение стилистической фактуры повестей Баны. «Жизнеописание Харши» — произведение, полное описаний и пространных речей — по обилию и громоздкости сложных слов превосходит все известные нам средневековые сочинения в прозе (ср. хотя бы знаменитое описание прибытия царей в начале седьмой главы). В *Кадамбари* же, где повествование более динамично и не столь часто прерывается описаниями, скоплений длинных сложных слов меньше. По-видимому, эту относительную простоту и легкость стиля и имеет в виду Анандавардхана, когда утверждает, что в катхе выбор словосочетания подчинен задаче создания расы (как и во всякой катхе, в *Кадамбари* превалирует любовная тема, исключаящая, по Анандавардхане, употребление длинных сложных слов).

36. *Натака* (*nāṭaka*) — один из основных, а в период с V по IX в. преобладающий жанр индийской драматургии. Это серьезная драма на эпический или мифологический сюжет, тяготеющая к медитативности и высокому лиризму. Среди лучших образцов натаки — *Шакунтала* и «Мужество и Урваши» Калидасы, «Счастье нага» Харши, «Последние приключения Рамы» Бхавабхути. Описание этого жанра см. в НШ 18.10—12; см. также: S. Konoв, *Das indische Drama*, Berlin—Leipzig, 1920. В том, что касается употребления сложных слов, для натаки (как, впрочем, и для других драматических жанров) характерно отсутствие громоздких образований. Это объясняется в первую очередь ее приспособленностью для сцены — длинное сложное слово, очевидно, затруднительно и для произнесения, и для восприятия на слух. Следует также учитывать, что индийская драма строится на сочетании прозы и стихов (в натаке их особенно много), и в стихах, как уже говорилось (см. прим. 35), на растяжение сложного слова наложены существенные ограничения.

37. Здесь в значении «сюжет» вместо более обычных терминов — *vastu* (букв. «предмет»), *itivṛtta* («событие»; «история», «предание») — использовано сложное слово *kathāśarīra* «плоть, костяк повествования» (ср. НШ 19.1; КА 1.23). Деление сюжетов на традиционные (*vṛtta* — «прошлый», «[действительно] бывший»), т. е. почерпнутые из эпической или мифологической традиции, и вымышленные (*utpāda*, *utprekṣita*), которое можно обнаружить уже у Бхараты, приобретает особое значение в системе средневековой поэтики. Характер сюжета является не только одним из важнейших признаков, по которым дифференцируются жанры, он служит также основным критерием их оценки: жанры, использующие традиционные сюжеты, считаются высокими, вымышленные — низкими или средними.

38. Следует заметить, что во всяком случае для натаки допустимость переработки традиционных сюжетов была узаконена задолго до IX в. Шарадатаная цитирует следующее высказывание крупнейшего теоретика драмы Матригуپты (VII в.?): «Хотя в основе натаки должны лежать со-

бытия прошлого, в нее следует включать также и некоторые выдуманные вещи» (Sāgadātapaṇya, Bhāvarakāṣana, Varoda, 1930, стр. 234).

39. Это правило касается построения сюжета произведения. Согласно средневековому учению о сюжетосложении, восходящему к теории строения драматического произведения Бхараты (см. НШ 19), вся совокупность событий, составляющих сюжет, разделяется на пять частей — сандхи (sandhi — «стык», но также «то, что стыкуется», связанные друг с другом в определенной последовательности части целого; ср. определение Абхинавагупты, стр. 370: «...пять сандхи, то есть частей сюжета — itivṛttakhaṇḍāḥ, — которые названы так, поскольку они соединяются друг с другом — samdhīyante). Первую сандхи — «вступление» (mukha) — образуют события, дающие начало действию; вторую — «продолжение» (pratimukha) — дальнейшее развитие действия; третью — «зародыш» (garbha) — максимальное приближение к развязке; четвертую — «задержка» (vimarśa) — неожиданный поворот событий, грозящий полной катастрофой; пятую — «заклучение» (pīvaṇaṇa) — завершение действия, приносящее героям все, к чему они стремились («счастливый конец»). В каждой сандхи Бхарата выделяет еще ряд элементов, которые именуются ее «членами» (aṅga) — в первой и третьей сандхи таких членов по 12, во второй и четвертой — по 13, в пятой — 14. Описание членов сандхи в *Натьяшастре* (19.50—109) позволяет думать, что они представляют собой ситуации, считавшиеся обязательными в драме времени Бхараты. Отсюда понятны те затруднения, которые испытывали средневековые теоретики, применяя эту категорию к анализу современного им материала. К правилам Бхараты вносятся поправки: некоторые из членов сандхи разрешается опускать; допускается одновременное вхождение одного элемента в разные сандхи; не признается обязательной последовательность членов внутри сандхи (фиксированным местом, по Абхинавагупте, обладает только первый член вступления — «намеки» (upakṣepa), — представляющий собой указание на тему произведения; см. его комментарий к НШ, т. 3, стр. 36—37). В этом же русле находится и требование автора карик сочетать элементы сюжета, руководствуясь в первую очередь не правилами *Шастры* (т. е. *Натьяшастры*), а задачей изображения расы.

40. Подробные перечни возбудителей, соответствующих отдельным расам и чувствам, даны в шестой и седьмой главах *Натьяшастры*.

41. Подразделение природы (prakṛti) персонажей на божественную, полубожественную, получеловеческую и человеческую восходит к Бхарате (ср. НШ 12.26—27).

42. Сатавахана — очевидно, царь из династии Сатаваханов, правившей в Центральной и Южной Индии в I—III вв. О Сатаваханах было сложено много легенд.

43. Мир нагов — т. е. нижний мир. Наги — мифические змеи, хранители водных богатств, живущие на дне рек, озер, морей в роскошных дворцах, отделанных жемчугом и драгоценными камнями. Мотив посещения мира нагов широко распространен в эпической традиции.

44. Ср. НШ 18.10: «[Натака — драма, созданная] на прославленный сюжет; герой ее славен и возвышен».

45. Страна бхаратов (Bhāratavarṣa) — так по имени древнего племени бхаратов называли Индию, точнее — северную ее часть.

46. Итихаса (itihāsa — букв. «так воистину было») — предание о прошлом; к итихасам причисляли, в частности, *Махабхарату*.

47. Согласно Абхинавагупте (стр. 367), эти слова — цитата из «Триф Рама» Яшовармана.

48. Абхинавагупта (стр. 368) указывает на свадьбы царей — предков Рама в «Роде Рагу», выделяя знаменитый эпизод женитьбы Аджи на Индумати (песни 6—7). Можно было бы сослаться также на ключевые эпизоды *Шакунталы* — проклятие Дурвасаса и потерю кольца, которых нет в легенде, послужившей ее сюжетной основой (Mahābhārata 1.63—69).

49. «Приключения Арджуны» (Arjunacarita) — не сохранившаяся поэма Анандавардханы на сюжет *Махабхараты*.

50. Вожделение (vilāsa), первый по порядку член продолжения (который, по определению Бхараты (НШ 19.75), состоит в «желании предаться наслаждениям любви»), представлено во втором акте «Заплетения косы» Бхатта Нараяны страстным диалогом между Дурьодханой и его супругой Бханумати (2.18—23). Поскольку в драме изображается не страстная, а героическая раса, введение подобной сцены, кажущейся особенно неуместной на фоне окружающих ее событий (она происходит в самый разгар битвы, когда Дурьодхана уже знает о гибели своего военачальника Бхишмы), может быть объяснено, согласно Анандавардхане, только стремлением в точности выполнить предписания *Натьяшастры*.

51. Как поясняет Абхинавагупта (стр. 373), попеременное разжигание и притушивание изображаемого чувства позволяет сохранить ему свежесть (ср. дальнейшие замечания о нежелательности нагнетания уже достигшей расцвета расы — 3.19). В соответствии с этим в *Ратнавали* Харши эпизоды, рисующие любовные переживания героев, перемежаются отвлекающими от них сценами (обычно комедийного характера). Ср., например, второй акт, где за монологом страдающей Сагарики (она не смеет надеяться на соединение с возлюбленным) следует исполненный мягкого юмора диалог с Сусангатой, подшучивающей над ее неумением скрывать свои чувства; затем вновь дается картина мучений героини, которая прерывается выходом шута, убегающего от обезьяны, и т. д. Несколько иначе обстоит дело в «Царе ватсов — аскете» Матрараджи, поскольку влюбленные (Удаяна и Васавадатта) оказываются здесь разлученными на четыре акта (2—5). Чтобы не дать исчезнуть изображаемой расе до шестого акта, где происходит счастливое воссоединение героев, автор вводит в каждый из четырех промежуточных монологов Удаяны, исполненные нежных воспоминаний о возлюбленной, которую он считает погибшей (см. комментарий Абхинавагупты, стр. 374—375).

52. «Победа истребителя Мадху» (Madhumathanavijaya, пракр. Mahumatavijaya) — не сохранившаяся поэма на махараштри, прославляющая

подвиги Вишну-Кришны (об эпитете «враг Мадху» см. прим. 1 к первой части). Исследователи склонны отождествлять ее с одноименным произведением Вакпатираджи, о котором он упоминает в «Убийстве Гаудийца» (Gaūḍavaho, 69).

53. Mahābhārata 12.149. На вопрос Юдхистхиры, воскресал ли кто-нибудь из мертвых, дед пандавов и кауравов Бхишма рассказывает ему следующую притчу. У некоего брахмана умер его единственный сын. Убитые горем родные принесли тело мальчика на место сожжения трупов и, не в силах расстаться с ним, стояли там, громко плача и причитая. Прилетевший на шум коршун принялся стыдить их. Не подобает, говорил он, так долго оплакивать умершего. Смерть — общий удел, и мертвые не возвращаются к жизни, сколько ни причитай над ними. Родственники мальчика уже собирались последовать совету коршуна, как вдруг из своей норы вылез шакал и стал убеждать их остаться здесь до темноты. Он упрекал их в черствости и забвении своего долга по отношению к покойному. Завязался спор: ссылаясь на священные тексты, коршун доказывал, что родственники мальчика должны уйти, а шакал, также цитируя священные книги, утверждал, что они должны остаться. Тем временем наступил вечер. Тогда Шива, сжалившись над несчастными людьми, явился им и оживил ребенка.

Согласно Абхинавагупте (стр. 378), проявляемое значение пространственных речей коршуна и шакала — стремление поживиться трупом мальчика. Коршун поедает падаль днем, поэтому он торопит родных уйти, шакал же, который охотится по ночам, всячески старается задержать их до темноты, чтобы сохранить добычу для себя. Ср. 12.149.103: «Так спорили, о царь, ссылаясь на шастры, измученные голодом и жадной коршун и шакал, и у каждого из них на уме была своя цель».

54. Связь (sambandha) — отношение, выражаемое родительным падежом; основные его варианты — посессивность (отношение обладающего и того, чем обладают — *svasvāmibhāva*) и партитивность (отношение части и целого — *avayavāyavibhāva*). См.: L. Renou, Terminologie grammaticale du sanskrit, Paris, 1957, стр. 326.

55. Функции факторов, участвующих в осуществлении действия — *kārakaśakti*. Термин *kāraka* (букв. «осуществляющий действие», «то, с помощью чего осуществляется действие») служит общим наименованием категорий, связанных с реализацией действия и выражаемых падежами — именительным, винительным, творительным, дательным, отложительным и местным (т. е. всеми, за исключением родительного, которым передается отношение, не связанное с действием — см. предыдущее примечание). Факторами, участвующими в осуществлении действия, являются агент (*karṭṛ*), объект (*karman*), инструмент (*kaṛaṇa*), получатель (*sampradāna*), точка исхода (*apādāna*), опора (*adhikaraṇa*). О термине *kāraka* см.: L. Renou, Terminologie, стр. 127; R. Rocher, Agent et objet chez Pāṇini, — JAOS, 1964, vol. 84, стр. 44—54.

56. Первичные суффиксы (*kr̥t*) — морфемы, присоединяемые

к глагольному корню или глагольной основе (сюда относятся как собственно суффиксы, так и основообразующие элементы); вторичные (*taddhita*) — суффиксы, присоединяемые к именной основе. См.: L. Репощ, *Terminologie*, стр. 131—132, 155.

57. Это монолог Раваны из несохранившегося (вероятнее всего — драматического) произведения. Грозного повелителя Ланки душат гнев и отчаяние: его войска терпят одно поражение за другим и притом от Рамы, которого он считал благочестивым отшельником, способным совершать аскетические, но никак не ратные подвиги. Равана уже не верит ни в собственные силы (хотя когда-то он совершал набеги даже на небесное царство), ни в своего могучего сына Мегханаду, одержавшего некогда победу над самим богом Индрой и прозванного за то Индраджитом («победителем Индры»), ни в своего брата Кумбхакарну, которого с таким трудом удалось разбудить ракшасам (по просьбе богов, боявшихся Кумбхакарны, Брахма погрузил его в сон, от которого он пробуждался раз в шесть лет и только на один день).

58. С помощью пояснений Абхинавагупты (стр. 380—381) краткие указания Анандавардханы могут быть интерпретированы следующим образом. В первой части монолога (строки 1—4 перевода) система отношений, устанавливаемых на грамматическом уровне, оказывается в резком противоречии с нормальным положением вещей, с тем, что должно было бы быть. Невероятность происходящего подчеркивается: выражаемой родительным падежом местоимения «я» (*me*) связью между Раваной и врагами (до сих пор это казалось совершенно невысказанным — никто не осмеливался выступить против него); множественным числом в слове «враги», утверждающим столь же невысказанный факт многочисленности этих противников; сочетанием местоименной формы *tata* и частицы *ari* «и тут еще»; вторичным суффиксом *-a* (в *tārasa* «аскет»), указывающим на приверженность к аскетическим упражнениям и, следовательно, физическую слабость Рамы; субъектно-объектными отношениями в третьей строке, при том, что в роли субъекта истребления выступает слабый аскет, а объекта — могучие ракшасы; формальным тождеством личных глагольных форм *pihanti* «истребляет» и *jivati* «живет», выявляющим несовместимость обозначаемых ими действий: пока Равана жив, истребление ракшасов невозможно. Во второй половине строфы различными морфологическими средствами усиливается ощущение беспомощности, кажущейся особенно трагической на фоне былого могущества. Здесь отмечают: употребление сложного слова *Sakrajī* «победитель Шакры» вместо привычного и уже достаточно стершегося *Indrajī* (эта замена не только оживляет смысл эпитета, но и подчеркивает мощь побежденного — *śakra*, одно из имен Индры, буквально значит «могучий»); первичный суффикс *-vant* в причастном образовании *grabodhitavant* «пробудившийся», показывающий, что пробуждение произошло недавно и тем усиливающий безнадежность возгласа «что толку...» (Равана уже заранее не верит, что Кумбхакарна сможет изменить ход событий); уничижительный суффикс *-ka* в слове *gṛā-*

maṭikā «деревенка», выражающий презрение Раваны к завоеванному им некогда царству Индры; префикс *vi-* в слове *viluṭṭhana* «разорение», который, по словам Абхинавагупты, передает жестокость произведенного опустошения.

59. Термин *bandha* (букв. «связь», «соединение»), который мы переводим как «словосопряжение», появляется впервые у Дандина (см. КД 1.43, 47, 69 и др.) и особенно широко используется Ваманой, который понимает под ним расположение, размещение слов (*padagasana, padanūsa*), способное само по себе, безотносительно к содержанию текста, производить определенный эстетический эффект — например, создавать ощущение гладкости (когда несколько слов произносятся так же легко, как одно), или нежности (при соединении слов, в составе которых много сонорных и нет стечения согласных), или размаха (когда слова как бы пляшут в строке) и т. д. (см. КАС 3.1). Как увидим дальше (стр. 138 и особенно 199), Анандавардхана отрицает для поэтической речи возможность создания художественного эффекта вне связи с ее значением. Соответственно красота словосопряжения («гармония слов») целиком определяется для него соответствием отобранных выражений и их расположения тому, что хочет выразить поэт (при этом учитывается не только звуковой облик, но и грамматическое значение слова).

60. *Mahābhārata* 1.119.6. Вьяса призывает свою мать Сатьявати оставить мир и удалиться в отшельническую обитель.

61. В качестве проявляющих здесь отмечены следующие элементы: 1) указывающая на совершенность действия основообразующая морфема *-ta-* в причастиях *atikrānta* «миновавший» и *pratyupasthita* «наступивший» (совершенный вид подчеркивает невозвратность ушедшего счастья и неотвратимость грядущих горестей); 2) выражающий сравнительную степень суффикс *-īyas* в *rāīya* «более греховный», «греховнее»; по-видимому, в случае наличия у прилагательного двух форм сравнительной степени — на *-taga* (ср. *rāpataga*) и на *-īyas* — последняя ощущалась как более сильная, или, во всяком случае, изысканная: отсюда предпочтение, отдаваемое ей в поэтическом языке (ср. КА 6.54; L. Renou, *Sur la structure du kāvyā*, стр. 33); 3) множественное число в слове *kālāḥ* «времена», использованное в целях эмфазы.

62. *Kālidāsa*, *Meghadūta* 76. Якша описывает облаку сад, примыкающий к его дому: там около беседки укреплен золотой шест с хрустальной перекладиной, на которой обычно проводит ночь павлин (названный здесь перифрастически: «твой синегорлый друг» — см. прим. 1 ко второй части).

Согласно Абхинавагупте (стр. 383), отмеченная Анандавардханой падежная форма — это *tālāḥ* «ритмами» (1.m pl.). Строго говоря, проявляющей является не вся форма, а входящая в нее граммема множественного числа (ср. пояснение Абхинавагупты: «Множественное число, выявляя многообразные познания [героини в ритмике], приобретает характер [фактора], разжигающего неудовлетворенную страсть [якши]»).

63. Рассматривая форму повелительного наклонения *avasaga* «уходи» в качестве проявляющей, Анандавардхана, по всей вероятности, имеет в виду то обстоятельство, что в данном контексте она не столько передает действительный приказ герою удалиться, сколько служит средством для выражения нестерпимости нанесенной обиды, чувства отчаяния и т. д. (ср пример 3).

64. Сходным образом в этом стихотворении героиня гонит юношу только затем, чтобы дать ему знать, что в доме ее нынче никого не будет.

65. Согласно Абхинавагупте (стр. 384—385), то обстоятельство, что связь героя с данным местом (выражаемая родительным падежом слова *jābhīgūṇam* «трусисек, боящихся жен») признается невозможной, указывает на силу ревности героини.

66. Имеются в виду слова с уничижительным суффиксом *-ka* (пракр. *-a*) в примерах 94 и 95: *bālaa* «мальчишка», *bhīṅua* «труснишка».

67. *Ālīdāsa*, *Vikramorvaśya* 4.10. Монолог тоскующего в разлуке с Урваши Пуруаваса.

68. Повтор союза *ca* «и» при соединении предложений нередко используется в классическом санскрите (особенно в языке поэзии) как эмфатическое средство, подчеркивающее одновременность, совмещенность двух несовместимых фактов (в данном случае — начинающихся дождей и разлуки с возлюбленной). Ср.: L. Renou, *Grammaire sanskrite*, 2-me ed., Paris, 1961, стр 516; см. также пояснения к этому примеру в: *Kuṇṭaka*, *Vakroktijivita*, 3d ed., Calcutta, 1961, стр. 130.

69. *Ālīdāsa*, *Abhijñānaśākuntala* 3.22. Душьянта только что расстался с Шакунталой, которую он так и не отважился поцеловать. Согласно Абхинавагупте (стр. 386), частица *tu* «однако» выступает здесь средством выражения глубокого сожаления.

70. Имеется в виду принятое в грамматике (см., например, *Bhaṅgī*, *Vākyapadīya* 2.190, 194) описание ряда частиц как не выражающих, а освещающих (*dyotaka*) значение, т. е. не имеющих самостоятельного значения, но придающих тот или иной оттенок (в частности, эмфатический) смыслу фразы или слова, к которому они присоединены.

71. *Ālīdāsa*, *Abhijñānaśākuntala* 1.13. Душьянта любитесь отшельнической обителью, в которую он попал, охотясь на лань. Согласно Абхинавагупте (стр. 387), проявляющим здесь является префикс *pra-* в причастии *prasnidha* «промасленный», означающий «очень», «сильно». «Освещая высокую степень [пропитанности камней маслом], — пишет Абхинавагупта, — префикс сообщает о сочности орехов ингуди (*ingudī* — *Ternstroemia Catappa*) и тем самым — о необычайной красоте обители».

72. *Maurya*, *Sūryasataka* 4. В деепричастии *samudvikṣya* «обозрев» сочетаются три префикса: *sam-ud-vi-*. Разъясняя их значения, Абхинавагупта пишет (стр. 387): «То, что бог [Солнце] зрит [всех] полностью, сверху и в отдельности, выявляет силу его сочувствия [к живым существам]».

73. Абхинавагупта (стр. 387) приводит полный текст стихотворения:

Тебя, о господи, входящего в дела людей,
Тебя, которого постичь не могут даже йоги,
Вооружившись логикой, хотят познать глупцы
И выводы творят по простоте ума.

Сочетание префиксов в причастии *saṃ-ura-ā-saṅgam* «входящего», по словам Абхинавагупты, передает «необычайность стремления Бога оказать милость людям».

74. *Kālidāsa*, *Kumārasambhava* 3.30. Фрагмент из речи Индры, уговаривающего Каму внушить Шиве любовь к Парвати. Удивление и восторг переданы тут сочетанием двух междометий — *aho bata*.

75. Здесь использовано сочетание четырех междометий, выражающих горе и отчаяние: *hā dhik kaṣṭam aho* «О горе [мне], горе, увы!»

76. *Hāla*, *Gāthāsaptasatī* 7.73. При допущении, что эти слова принадлежат путнику, не успевшему вернуться домой до начала дождей (ср. нижеследующее замечание Анандавардханы), использованная здесь форма будущего времени (*hohinti*) приобретает совершенно особое значение. Дождь уже сделал дороги непроходимыми, но герой отказывается это видеть, отодвигает это в будущее (пусть даже и скорое, но все-таки — будущее), выдавая тем самым безумный страх, который охватывает его при мысли о том, что разлука с женой может затянуться на весь сезон дождей. Ср. пояснения Абхинавагупты (стр. 390).

77. Т. е. в данном случае для передачи эмоции (удивления) существенно не грамматическое, а лексическое значение слова *divasaiḥ* «(за несколько) дней». Происшедшая с брахманом метаморфоза не казалась бы столь поразительной, если бы срок ее измерялся не днями, а годами или даже месяцами.

78. Вместо двойного вопроса со словом *kva* «где», который является крайне распространенным в поэзии средством выражения несоизмеримости, контраста (ср. в *Шакунтале* 2.19: «Где я, а где она, любви не знавшая еще, среди ланей выросшая дева?», см. также: L. Репоз, *Grammaire sanskrité*, стр. 512), здесь использовано чередование противоположных по значению указательных местоимений — *tad* «то»: *idam* «это»; *sā* «та»: *etāḥ* «эти»; *sa* «тот»: *idam* «это» (замечательна тут еще вертикальная вариация в роде, особенно в первом ряде: *p:p; f:f; m:n*).

79. Согласно Абхинавагупте (стр. 392), речь идет о «Комментарии к Бхамахе» Удбхаты.

80. Термин «поэтическая условность» (*kāvyaśamāya*) впервые встречается у Ваманы, который обозначает им некоторые соблюдаемые только в поэзии нормы языкового употребления: сюда относятся запрет на повтор слова (исключение — союз «и», а также некоторые частицы и местоимения; см. КАС 5.11), запрет на использование диалектизмов (5.1.13), употребление двойного отрицания для передачи подчеркнутого утверждения (5.19) и т. д. Раджашекхара понимает под «поэтической условностью» всякую «вещь, которая не согласуется ни с обычными, ни с научными

представлениями, но о которой поэты пишут из поколения в поколение» (Kāvyamīmāṃsā, стр. 78). Согласно поэтической традиции, например, у ашоки нет плодов (ср. пример 62 нашего трактата), птица чакора питается лунным светом, сандаловые деревья растут лишь в Малайских горах (ср. пример 65), смех имеет белый цвет (ср. пример 42) и т. д. (Kāvyamīmāṃsā 14—16).

81. Иначе говоря, если имеется несколько слов с одинаковым значением, предпочтение отдается более понятному (т. е. более употребительному) из них или же — в случае, когда поэт заинтересован в создании повтора определенных согласных — тому, звуковой состав которого подходит для этой цели.

82. Согласно Абхинавагупте (стр. 401), примером такого нагнетания уже расцветшей расы может служить плач супруги Камы Рати (после его сожжения Шивой), занимающий почти всю четвертую песнь «Рождения Кумары».

Следует заметить, что как эта, так и первая из перечисленных в каталоге помет расе (или иначе — ошибок, недопустимых при изображении расы) упоминаются Рудратой в приводимом в главе 12 списке содержательных недостатков. См. КАР 12.12—14: «Когда какая-либо раса появляется рядом с другой в нарушение должного порядка, она [кажется] безвкусной. [Пример:] „Не подобает тебе жить в лесу. Перестань скорбеть о смерти отца! К чему предаваться аскезе? Со мною, влюбленным в тебя, стройная, предайся утехам юности!“ Так же в безвкусицу обращается в больших сочинениях раса, когда она, даже будучи подходящей, беспрерывно усиливается вплоть до чрезмерности».

83. Одним из центральных в *Нагьяшастре* Бхараты является понятие поэтической манеры (vṛtti), определяемой характером изображенных в произведении ситуаций. Различаются четыре таких манеры (см. НШ 20): 1) кайшикская (kaiśiki), признаками которой являются любовные приключения, эпизоды, рисующие кокетство героини и галантное ухаживание героя, и т. д. (в том, что касается сценического воплощения, для этой манеры характерно обилие музыкальных и танцевальных номеров и красивые костюмы); 2) саттватская (sāttvati), охватывающая круг нравоучительных мотивов: сюда входят героизм, щедрость, самопожертвование, сочувствие к окружающим, честность и т. д.; 3) арабхатская (ārabhaṭi), предполагающая изображение страшных событий: сражений, яростных ссор, предательства, хитростей, козней и т. д.; 4) бхаратийская (bhārati), связываемая с произнесением пространных речей (в драме в этой манере пишется пролог). В одном произведении, как правило, представлены сразу две или три манеры (редко четыре): например, в «Печати и Ракшасе» Вишакхадатты в одних актах (преимущественно связанных с Ракшасой) использована саттватская манера, в других — арабхатская (ссора Чанаки с Чандрагуптой, его козни и т. д.); ср. об этом комментарий Абхинавагупты к НШ, т. 2, стр. 410—411.

84. Имеется в виду КАСС («Краткое описание сути поэтических укра-

шений»); см. прим. 7 к первой части. Судя по дошедшим до нас текстам, в период до IX в. трактаты по поэтике, как правило, именовались Кāvyaśāstrakāga «Украшения поэзии» (или «Поэтические украшения»): так названы сочинения Бхамахи, Ваманы, Рудраты. Отсюда замечание Анандавардхана: «по одному из сочинений об украшениях поэзии».

Комментируя последнюю часть карики 19 (vṛttīyauṇaścityam), Анандавардхана предлагает три возможных понимания термина vṛttī: 1) поведение (vyavahāra); 2) поэтические манеры в смысле Бхараты; 3) поэтические манеры в смысле Удбхаты — т. е. определяемые использованием различных типов аллитерации. Первый вариант, по-видимому, представляется ему наиболее предпочтительным. Однако, если учесть известный параллелизм между кариками 10—14 и 18—19, то к концу перечисления факторов, мешающих расе, речь должна идти если не об украшениях, то, во всяком случае, о чем-то также принадлежащем к внешнему плану. Поэтому скорее всего vṛttī понимается здесь как тип аллитерации (ср. наш перевод: «несообразность типа используемой аллитерации») или — в несколько более широком смысле, который придает дальше этому термину автор карик (см. 3.33), — как тип звуковой организации (инструментовки) текста.

85. Итак, лишь в двух случаях в описание расы могут быть введены душевные состояния или ситуации, связанные с противоречащей ей расой: 1) если чувство героя изображается достигшим той предельной степени расцвета, когда любое противоположающееся чувство непременно должно быть им подавлено (bādhya) — введение противоречащего элемента в этом случае не только допустимо, но даже рассматривается как прием, позволяющий подчеркнуть силу изображаемой расы; 2) если члены противоречащей расы могут войти в качестве составных частей в расу изображаемую. Такое «вхождение» (aṅgabhāvargārtī — букв. «обретение статуса члена [данной расы]»), в свою очередь, может быть двояким: естественным (svābhāviki) или искусственным, осуществляемым с помощью наложения (samāgorakṛtā). В последнем случае противоречащие данному чувству душевное состояние или ситуация вводятся в его описание («накладываются» на него) в виде образа (см. примеры 107, 34). Что же касается естественного перехода из членов одной расы в члены другой, то он возможен лишь для тех состояний или ситуаций, которые по самой своей природе таковы, что могут быть связаны и с той, и с другой расой. В качестве примера Анандавардхана ссылается на болезнь. Это одно из наиболее характерных состояний, сопутствующих скорби (или вызывающих ее), но в известных случаях оно может явиться и вследствие неудовлетворенной страсти — например, когда объяснение влюбленных по каким-либо причинам оказывается невозможным или при затянувшейся разлуке. (Следует иметь в виду, что печаль и неудовлетворенная страсть рассматриваются индийской поэтикой как расы, взаимно исключают друг друга, поскольку первая представляет собой «незаинтересованное» — piṅgarekṣa — страдание, порожденное всякого рода несчастьями, а вторая — «заинтересованное» — sārekṣa, — связанное с ожиданием и надеждой, на-

правленными на объект страсти; ср. НШ, т. 1, стр. 309.) Судя по НШ (т. 1, стр. 309, 317), существуют и другие состояния, общие для этих рас — например, отчаяние, безумие, изнеможение; кроме того, оба чувства могут привести героев к смерти. Но есть и такие состояния, которые являются членами лишь печальной расы — скажем, ужас или оцепенение; они, очевидно, не могут быть введены в описание неудовлетворенной страсти (во всяком случае, как естественные ее компоненты).

86. Воскресение умершего героя — мотив, достаточно широко распространенный в индийской средневековой литературе. Ср., например, оживление Джимутаваханы в «Счастье нага» Харши или воскресение Пундарики в *Кадамбари* Баны.

87. Монолог из неизвестного драматического произведения (забытого, по-видимому, уже ко времени Абхинавагупты); часто цитируется в учебниках по поэтике, особенно XIV—XVII вв. Комментаторы этого времени, исходя, по всей вероятности, из принадлежности героя к лунному роду (т. е. к роду, ведущему свое происхождение от Луны), отождествляют его то с Пуруравасом, то с Яяти. Кто бы ни был герой, очевидно, во всяком случае, что он ведет жизнь отрешившегося от мира отшельника — именно поэтому внезапно вспыхнувшая любовь кажется ему непозволительной и греховной. Тщетно пытается он вернуть себе душевный покой — ревнивое восклицание, завершающее монолог, показывает, что страсть сильнее доводов рассудка. Ср. пояснение Абхинавагупты (стр. 405): «Рассуждение подавляется [тут] желанием, размышление — воспоминанием, сомнение — унынием, твердость — тревогой». Чувства первого ряда сопутствуют спокойной расе, второго — страстной.

88. В а̎ ꣳ a, *Kādambarī*, стр. 152—156. Два юных аскета — Пундарика и Капинджала — встретили однажды на берегу священного озера прекрасную нимфу Махашвету. Махашвета пленила сердце Пундарики. Видя, что его друг не в силах сам побороть свою страсть, Капинджала решает прибегнуть к наставлению. Обращаясь к Пундарике, он восклицает: «...как можешь ты — ты! — надеяться обрести счастье в таких вещах, которые ценятся людьми обычными, но порицаются благочестивыми? Поистине глупец, полагающий счастье в чувственных уладах, кои таят в себе несчастье, поливает ядовитые лианы с мыслью о долге, берется за лезвие меча, принимая его за гирлянду водяных лилий, хватает черную змею, которая кажется ему стружкой дыма от курящегося алоэ, дотрагивается до раскаленного уголька, воображая, что это драгоценный камень, тащит из воды клык злого слона, думая, что это корневой отросток лотоса! Тебе ведь известна истинная природа чувственных наслаждений! Почему же владеешь ты этим знанием только для того, чтобы скрывать его, подобно тому, как светлячок старается спрятать свой свет? Почему не укрощаешь ты свои помутившиеся от страстного волнения чувства, которые подобны рекам, вышедшим из берегов, и не обуздываешь объятую смятением мысль? Бесплотный — кто он такой в самом деле?! Соberись с духом и выбрани как следует этого негодая!» Капинджала, таким образом, пы-

тается пробудить в своем друге отвращение к чувственным удовольствиям, презрение к любви — словом, комплекс всех тех чувств, которые составляют спокойную расу. Но уже поздно. Пундарика отвечает ему: «Воистину давно ушло то время, когда нужны были наставления, миновал тот момент, когда можно было еще пробудить во мне твердость, прошел тот час, когда я мог послушаться призыва к осторожности, отошла в прошлое пора, когда я находил опору в знании... Что делать! Я не могу более сдерживать себя». Как замечает Абхинавагупта (стр. 405—406), «то, что страсть не может быть уничтожена [в сердце Пундарики], даже когда он слышит [речи, исполненные] возбудителей и т. д. противоположного ей [чувства] — бесстрастия, говорит лишь о ее силе».

89. Болезнь и смерть, обычно ассоциируемые с печальной расой, в данном случае выступают как естественные следствия страданий, вызванных разлукой в сезон дождей (ср. прим. 55 ко второй части).

90. Анандавардхана цитирует только начало стихотворения; полный его текст дается в комментарии Абхинавагупты.

Героиня сгорает от страсти, которую она всячески старается скрыть от окружающих. Все видящая и все понимающая подруга, отмечая происшедшие в ней перемены, не без лукавства определяет ее состояние как неизлечимый недуг. Таким образом, здесь тяжелая болезнь использована как образ неодолимого влечения.

91. Согласно Абхинавагупте (стр. 406), «наложенные» члены противоположной расы в данном стихотворении — действия и состояния героини («гневная», «опутав», «ударив»), представляющие собой проявления ярости и введенные сюда лишь для развития метафоры «сетями... рук-лиан». С такой интерпретацией трудно согласиться: во-первых, ни «гневная», ни «ударив» не являются метафорами; во-вторых, Анандавардхана рассматривает яростную и страстную расу как не противоречащие друг другу (см. стр. 147). Как кажется, членом противоположной расы следует считать единственный использованный здесь образ, именно — арест, пленение, которому уподоблен жест героини, вводящей мужа в спальню (...bāhulatikāpāṣeṇa baddhvā dṛḍham «сетями... рук-лиан опутав крепко», букв. «связав крепко веревками...»). *Vandha* — «наложение оков», «заклочение под стражу» — упоминается Бхаратой среди возбудителей печальной расы (см. НШ, т. 1, стр. 317).

92. Предписание и истолкование — понятия, введенные мимансистами в связи с анализом ведийских ритуальных текстов. Предписанием (*vidhi*) называется собственно инструкция к совершению ритуала (например, *Taittirīyasaṃhitā* 2.1.1: «Тот, кто желает богатства, должен принести в жертву белое [животное], посвященное Вайю»; истолкование (*arthavāda*, букв. «объяснение предмета или цели [предписания]») — дополнение к нему, содержащее разъяснение или восхваление отдельных его компонентов (так, за вышеприведенным предписанием следует фраза, восхваляющая бога ветра: «Воистину Вайю — бог самый быстрый» и т. д.). В нашем тексте вместо термина *arthavāda* использован *anuvāda* (букв

«повторение»), обозначающий одну из трех разновидностей истолкования.

93. Итак, описывая содержание разбираемого гимна в терминах «предписания» и «истолкования», Анандавардхана допускает две возможных интерпретации, одинаково доказывающие его непротиворечивость. В обоих случаях в содержании гимна выделяются две части: 1) объект или цель высказывания — восхваляемая мощь бога, о которой не сказано в каких-либо специальных словах, но которая задана уже самой формой произведения (ср. традиционную гимновую концовку: «О пусть долга спалит ваш грех...»); 2) непосредственное содержание или выраженное значение — гибель трипуриек, которая дана в соединении с любовной ситуацией (сцена ревности); эта часть раскрывает, иллюстрирует первую (мощь бога). Соотношение обеих частей позволяет определить их соответственно как предписание и истолкование. Расхождение связано лишь с тем, считать ли данные в стихотворении эмоции — чувство восторга перед богом (ранее описанное как приятнейшее украшение — см. стр. 83—84 и прим. 10 ко второй части) и страстную и печальную расы — входящими в его содержание (как это делают автор карик и Анандавардхана), или нет. При первом подходе расы признаются принадлежащими к «повторяемой» или «иллюстрирующей» (*anūdyatāna*) части содержания, и поэтому противоречие между ними оказывается нейтрализованным. При втором чувство восторга и расы должны рассматриваться как следствия от «предписываемой» (*vidhīyatāna*) и «иллюстрирующей» частей; при этом расы приобретают характер факторов, содействующих осознанию чувства восторга от «предписываемой» части (т. е. объекта высказывания). Тождество же выполняемой функции устраняет существующее между ними противоречие.

94. Ср. пояснение Абхинавагупты (стр. 410): «Всякий знает, что появление такого следствия, как нежная каша, из ее причины — риса — происходит при содействии двух взаимно исключающих друг друга [факторов], а именно холода и жара, свойственных соответственно воде и огню».

95. *Mahābhārata* 11.24.17. Этой строфой начинается плач жен Бхуришраваса над его отрубленной рукой. Бхуришравас, сын царя Сомадатты, был союзником кауравов. Во время великой битвы он вступил в поединок с Арджуной, который сперва отсек ему руку, а затем сразил его насмерть.

96. Этот панегирик построен по тому же принципу, что и разбираемый гимн Шиве (ср. также пример 20): могущество царя прославляется через описание бедственного положения, в котором оказались жены его врага; при этом печальное настоящее (покинув город, захваченный царем, они вместе с мужем бродят вокруг горящего леса) с помощью сравнения связывается со счастливым прошлым, когда, слегка испуганные, робко держась за руку будущего супруга, они совершали торжественный обход свадебного костра.

«Как лак, каплет кровь» — украшаясь, женщины покрывали подошвы ног жидким красным лаком.

97. Согласно Абхинавагупте (стр. 419), героическая и страстная расы

не противоречат друг другу, так как обретение возлюбленной непременно предполагает совершение актов мужества: участие в турнире, демонстрирующее силу героя, сражение с соперниками, иногда — применение хитрости и т. д.; непротиворечивость страстной и яростной рас возможна лишь в том случае, когда носитель их гневен по самой своей природе, т. е. если это демон или вспыльчивый по характеру человек (однако и тут недопустима грубость по отношению к героине — ср. замечание Анандавардханы на стр. 139); героизм и ярость совмещаются в мужественном и вспыльчивом герое (героям иных типов ярость не подобает). Сочетаемость остальных рас объясняется Абхинавагуптой по Бхарате (ср. НШ 6.44—46: «От страстной расы бывает смешная, от яростной — печальная, от героической рождается удивительная, от отвратительной — страшная. Передразнивание страсти смешно; действие, производимое яростью, следует считать печальной расой; действие, производимое героизмом, есть удивление; познание же отвратительного следует считать страхом»).

98. Этот пример любопытен своей буквальностью: равная степень двух чувств — любви и героического воодушевления — выражена здесь прямым указанием на то, что сердце солдата разрывается (*dolāiam* — букв. «колеблется») между ними.

99. Богиня — так обычно называют супругу Шивы Парвати. Пашупати («Владыка скота») — одно из имен Шивы. Повелитель змей — гигантский, космический змей Васуки (иногда Шеша), являющийся постоянным атрибутом Шивы (иногда им перевязаны волосы бога, иногда он служит ему поясом или браслетом, иногда — перевязью, на которую нанизаны черепа, и т. д.). Мантры — священные изречения, метрические фрагменты из ведийских сборников, произносимые при совершении молитвы.

Вечерняя заря призывает Шиву к молитве и заставляет его отвлечься от своей супруги. Она, ревнуя, принимается его передразнивать.

100. Раса есть сильная форма чувства, и, следовательно, чувство, не достигшее полного расцвета, не может быть названо таким образом.

101. Анандавардхана допускает двоякую интерпретацию текста карик (начиная с двадцать первой). Если признается, что в пределах произведения между расами возможна иерархия, существующая между чувствами, и соответственно одна раса может выступать как устойчивая, а другие — как неустойчивые и сопутствующие ей, то тогда текст карик следует понимать буквально. В противном случае слово «раса» всюду означает «чувство». Насколько позволяют судить пояснения Абхинавагупты (стр. 423—425), это в достаточной степени схоластическое замечание связано с дискуссией средневековых комментаторов по поводу следующего определения Бхараты (НШ 7.181): «При соединении многих ту расу следует считать устойчивой, образ которой чаще будет [появляться в произведении], прочие же — сопутствующие ей». Одни ученые (в том числе некий Бхагури) склонны были понимать это утверждение буквально, другие толковали его таким образом, что среди многих чувств, изображаемых в

произведении, то, о котором говорится чаще, приобретает устойчивость и вследствие этого становится расой.

102. По поручению своего отца, бога Индры, Арджуна предпринял ряд набегов на царство асуров, расположенное в нижнем мире (см. Mahābhārata 3.165—170). Абхинавагупта (стр. 428) приводит строфу из поэмы Анандавардханы, где рисуется ужас, охвативший асуров при приближении Арджуны:

Едва зазвенел наводящий страх лук Киритина,
Поднялась великая паника в крепости врагов Пурандары.

(Киритин — Kirīṭin, букв. «обладающий днадемой» — эпитет Арджуны; Пурандара — Purandara, букв. «Сокрушитель крепостей» — имя Индры).

103. Из двух названных рас главной Анандавардхана, очевидно, считает спокойную (ср. также пояснение Абхинавагупты — стр. 429). И действительно, эмоциональный и идейный центр драмы Харши — подвиг принца Джимутаваханы, жертвующего собой, чтобы спасти от Гаруды (гигантской птицы, пожирающей змей) нага Шанкхачуду. Предшествующие этому любовные эпизоды (встреча с прекрасной Малаявати, томление влюбленных, объяснение и свадьба — акты I—III) должны лишь подчеркнуть величие совершаемой жертвы: Джимутавахана, только что соединившийся со своей возлюбленной, без колебания отдает жизнь во имя спасения другого и испытывает при этом блаженство, с которым не могут сравниться даже радости любви (ср. его восторг, когда слуга приносит ему красное платье новобрачного: красный цвет — цвет также и жертвенного одеяния, и теперь уж ничто не помешает ему заменить Шанкхачуду; или его слова о том, что прикосновение к жертвенному камню слаще прикосновения к телу Малаявати — см. 4.22—23). Что касается промежуточной расы, позволяющей осуществить переход от страсти к покою, то, как кажется, это — героический порыв, предшествующий состоянию блаженства, рожденного отречением (см. пояснения Анандавардханы на стр. 150). Как отмечалось выше (стр. 147), героическая раса не противоречит страсти; она не противоречит и покою, если в основе ее (как здесь) лежит сострадание (ср. стр. 150).

104. В существующей литературе первое упоминание о покое встречается у Удбхаты (см. КАСС 4.5). Введение этого чувства в традиционный список рас вызвало оппозицию части теоретиков (дискуссии по этому поводу продолжаютя вплоть до XIII в.). Отсюда явно полемический тон нижеисследующих замечаний Анандавардханы.

105. Mahābhārata 12.168.36.

106. Согласно легенде, обрамляющей *Натьяшастру* (НШ 1, также 36), театральным искусством, созданным Брахмой по просьбе богов, первоначально наслаждались только небожители, и лишь впоследствии первый театральным постановщик мудрец Бхарата и его сыновья принесли театр (и драму) на землю и познакомили с ними людей.

О наставлении в добродетельном поведении как одной из основных функций театра см. НШ 1.10—17, 174; 36.4 и др.

107. Используя выработанные до него понятия «поэтической (или драматической) манеры» (см. прим. 83) и «типа аллитерации» (см. прим. 7 к первой части), автор карик вводит некое общее, объединяющее их, понятие поэтической манеры или манеры речи (*vṛtti*), понимаемой как своеобразное с расой «поведение» (*vyavahāra*) содержательной и звуковой сторон текста. В соответствии с этим кайшикская, саттватская и прочие манеры должны трактоваться как подчиненные задаче изображения той или иной эмоции способы организации содержания (т. е. подбора сюжета, ситуаций, героев и т. д.— см. карик 10—14, а также дальнейшие рассуждения в кариках 20—30), а пригородная, грубая и сельская — как типы звуковой организации, придающие речи различную эмоциональную окраску (ср. карик 3—4). Следует сказать, что описание кайшикской и других манер в *Натъяштре* содержит указания на соответствующие каждой из них расы: кайшикская связывается со страстной и смешной расами, саттватская — с героической и удивительной, арабхатская — со страшной и яростной, а бхаратская — с печальной и отвратительной (см. НШ 20.73—74 — отсюда замечание Анандавардханы: «такое нацеленное на расу и прочее построение поэтического произведения было хорошо известно уже Бхарате»). Что касается «звуковых» манер, то, согласно Абхинавагупте (стр. 552—553), пригородная подходит для страстной расы и других (возможно, печальной и спокойной), грубая — для яростной и других (очевидно, отвратительной и удивительной), сельская — для смешной.

По-видимому, Анандавардхана считал понятие «поэтической манеры» ненужным (избыточным). Показательно, во всяком случае, что он предлагает рассматривать карик 33 лишь как ссылку на традицию и почти не комментирует ее, хотя автор карик вновь возвращается к этой теме в конце третьей части (карка 47).

108. Это положение о проявлении расы песней, неоднократно повторяемое и в дальнейших рассуждениях (см. стр. 158, 161, 167), основано на практике закрепления за песенными моделями — рагами (*rāga*) определенных рас, выработавшейся, по-видимому, в связи с музыкальным оформлением театральных представлений (см. об этом раздел «Индия» в книге: «Музыкальная эстетика стран Востока», М., 1967).

109. Возражая против выдвинутого выше тезиса о познании рас через выражаемое и вследствие этого после него, оппонент указывает на возможность непосредственной связи расы с последовательностью звуков, составляющих высказывание, и в качестве доказательства ссылается на проявление эмоции песней. Примечательно, что в продолжение всего этого рассуждения (включая ответ Анандавардханы — см. стр. 154—155) ни разу не возникает вопроса о принципиальных различиях между музыкальным звуком и артикулированными звуками языка. Более того, речь, по существу, все время идет об одном — о *śabda*, которое есть одновременно и музыкальный, и артикулированный звук, и последовательность звуков,

образующих значащее высказывание. Ср. в этой связи замечания М. Биардо о синкретичности значения термина śabda в философских текстах, посвященных вопросам речи (M. Biardeau, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris, 1964, стр. 20, 181).

110. Т. е. в сообщении особенностей собственной формы (или признаков, дифференцирующих данный звук от иных звуков) и проявлении расы.

111. См. примеры 2—5.

112. Я читаю: avagatya.

113. Речь здесь идет о Бхартрихари, согласно которому реально существует только предложение, слова же представляют собой единицы, искусственно выделяемые в языке грамматиками ради удобства его описания. Подробнее об этом см.: J. Brough, *Some Indian theories of meaning*, — TPS, 1953, стр. 165; M. Biardeau, *Théorie de la connaissance*, стр. 401—406.

114. Материальные причины (upādānakāraṇa) горшка — материалы, используемые при его изготовлении (глина и др.).

Под противниками учения Бхартрихари, признающими реальность слов и их значений, разумеются мимансисты. В связи с дальнейшими рассуждениями Анандавардханы см. прим. 29 к первой части.

115. Метафорическое обозначение — urasāga (букв. — «перенос»); косвенное (или метонимическое) обозначение — lakṣaṇā. Различие между двумя видами вторичного обозначения подробно объясняется на стр. 162.

116. Передача вторичного (переносного) значения осуществляется словом при участии его первичного (собственного) значения, поскольку вторичное употребление становится возможным лишь благодаря связи, существующей между соответствующими объектами. В этом смысле и говорится о том, что вторичное обозначение — функция не одного словесного выражения, но словесного выражения и значения вместе.

117. Ср. стр. 165.

118. См. стр. 77.

119. Полный перенос (abhedopacāra) — букв. «перенос без различий» (т. е. отождествляющий объекты). Речь идет о метафоре.

120. Первые два примера иллюстрируют метафору, в которой проявляемое вообще отсутствует: здесь наряду с образом дан не только описываемый объект, но и свойство, которое их связует и на основе которого совершается перенос (если бы общее свойство было опущено, в значении метафоры появилась бы проявляемая часть, и она могла бы быть описана как выражение с подчиненным проявляемым — см. стр. 173). В третьем примере проявляемое есть: это переносное значение слова ripaṅikṭa («сказанное еще раз», «повторение»), которое приблизительно можно сформулировать как «нечто ненужное, неинтересное». Однако в силу стертости метафоры это проявляемое не создает ощущения красоты.

121. Имеется в виду пример 9.

122. Я читаю ...hṛdayāhlādiratīyamānapratītihetuvād.

123. Речь идет о мимансистах — представителей философской школы, выросшей в среде хранителей и комментаторов ритуальных ведийских текстов. Возможно, именно потому, что формально целью ее является изучение ведийских предписаний, мимансу часто называют *vākyuśāstra* «наукой о предложениях» (отсюда эпитет, которым награждает мимансистов Анандавардхана: *vākyatattvavidaḥ* — «исследователи сущности предложения»). Анандавардхана останавливается на двух моментах учения этой школы, создающих, по его мнению, противоречие, легко устранимое при признании проявления как особой, обусловленной желанием говорящего, языковой функции. Первый из них — противоположение ведийской речи обычной, второй — утверждение, что связь между объектом и словом есть связь вечная. Согласно мимансе, Веда не является созданием людей, поскольку то, о чем она говорит, лежит за пределами человеческого опыта. Из несозданности Веды, в свою очередь, вытекает ее абсолютная истинность и достоверность: если высказывания, делаемые людьми (*raucīyeuavākyu*), часто бывают ложными вследствие незнания или заблуждения говорящего, то ведийская речь, не будучи никем создана, не может лгать или ошибаться. Но для того чтобы обосновать возможность существования такой несозданной речи, мимансе потребовалось ввести положение о предустановленности или врожденности (*aupattikatva*) связи между объектом и обозначающим его словом. Первоначально, по-видимому, врожденность связи слова и объекта понималась таким образом, что появление любой вещи сопровождается естественным, происходящим независимо от чьей-либо воли, закреплением за ней определенного наименования. Но позднее она стала отождествляться с вечностью (*nityatva*).

Чтобы понять ход дальнейшего рассуждения, следует иметь в виду, что для мимансы значение предложения всегда сводится к значениям составляющих его слов. Именно это и позволяет Анандавардхане утверждать, что при неизменности связи слова и объекта высказывания людей должны быть признаны такими же истинными, как и ведийские: в любом случае составляющие их слова дают верное знание о соответствующем объекте. Следовательно, чтобы сохранить оба тезиса (различие между ведийской и обычной речью и вечность связи слова и объекта), необходимо допустить, что в обычной речи высказывание как целое может сообщать нечто отличное от значений составляющих его слов. А это, в свою очередь, влечет за собой признание, что помимо функции обозначения объекта речь выполняет еще одну функцию, именно — выявляет намерение говорящего, то, что он хочет сказать данным высказыванием.

Об учении мимансы см. исследование: M. B i a r d e a u, *Théorie de la connaissance*.

124. Замечательна намеренная изысканность и литературность этого примера, введенного в контекст сугубо научного рассуждения. Страдания, которые испытывает одинокий влюбленный, глядя на луну, всегдашнюю

спутницу любовных утех,— один из самых распространенных мотивов средневековой лирики.

125. Смысл этих замечаний состоит, по-видимому, в следующем. В высказываниях обычного языка намерение говорящего, как правило, совпадает с выражаемым объектом и, следовательно, само по себе не является тем, что хотят сказать. Между тем в дхвани проявляемое всегда есть то, что хотят сказать, в частности, и в том случае, когда оно представляет собою намерение (речь, очевидно, идет о стихотворениях, где герой или героиня сообщают о своем желании окольным путем — см. примеры 2, 10, 54 и др.). Обычные высказывания не могут быть отождествлены с дхвани еще и потому, что в дхвани в качестве проявляемого выступает не только намерение, но и украшение, раса и т. д.

126. Учением о Речи-Брахмане (т. е. Речи-абсолюте) традиционно называют философскую доктрину Бхартрихари, которая объявляет Речь источником феноменального мира и познающего его сознания. См.: M. V i a g d e a u, *Théorie de la connaissance*, стр. 265 и сл.

127. Речь идет о логической школе ньяя, согласно учению которой связь между словом и объектом является результатом соглашения (*sa-māya*).

128. Логический признак — *liṅga*. Утверждая, что высказывание и проявляемое относятся друг к другу как признак и вещь, определяемая по этому признаку (*liṅgin*), оппонент пытается свести познание проявляемого к умозаключению (*anumāna*). Это, в свою очередь, означает отрицание проявления как языковой функции, поскольку проявляемое в этом случае оказывается исключенным из сферы познания, осуществляемого посредством речи.

129. Иными словами — хотя объект, познаваемый через речь (будь то выражаемое или проявляемое), и может быть познан (или проверен) с помощью других средств правильного познания (в том числе — умозаключения), отсюда не следует, что он от этого перестает быть речевым объектом (и должен, в частности, рассматриваться как объект умозаключаемый). Анандавардхана, очевидно, следует здесь ньяе, которая относит к числу средств правильного познания (*pramāṇa*, противопоставляемых простому познанию — *jñāna*) помимо перцепции (или непосредственного познания) и аналогии также умозаключение и речь.

130. Проявляемое в данном стихотворении — «глаза», «лицо», «грудь», «руки», «бедрa», переносно обозначаемые словами (простыми и сложными) «лилии», «луна», «лобные бугры слона», «корни лотоса», «банановые стволы». Объект высказывания — описываемая красавица — выражен местоимением «она». Проявляемые подчинены объекту высказывания как части целому.

131. См пояснения к этому примеру на стр. 73.

132. Богиня Лакшми, напиток бессмертия амрита и месяц появились из глубин океана во время пахтания и потому считаются его детьми. Х а р и (В и ш н у) — супруг Лакшми.

Междометие *aho* «о», выражая восторг, передает в качестве подчиненного проявляемого необычайность «не измеримого» словом величия океана и его семьи.

133. КА 2.85. О затейливом выражении см. прим. 13 к первой части.

134. П р и м е р (*nidarśanā*) — стилистический прием, состоящий в подкреплении некоторой нравоучительной идеи конкретным (обычно взятым из природы) фактом. Ср. КА 33—34: «[Украшение] считается примером оттого, что его смысл показывается через действие выдающегося [объекта]; в нем отсутствуют слова „как“, „словно“, „подобно“. Пример: „Это солнце, умерив свой свет, жаждет идти к закату, наставляя богатых людей: возвышенне ведет к паденью“. Несколько иначе определяет это украшение Удбхата (КАСС 5.18—19): «Примером называется [высказывание], в котором отношение сходства изображается через связь — существующую или не существующую [в действительности] — между [описываемыми] вещами. Пример: „Женщина даже красивая, когда у нее нет подобающего ей мужа, несет на себе тусклость звездной ночи без месяца“». (Тут сходство незамужней красавицы с ночью передано через приписывание ей тусклости, т. е. через установление между объектом и свойством связи, которая на самом деле не существует.)

135. З а м а с к и р о в а н н о е в о с х в а л е н и е — *vyūjastuti*. Ср. определение Удбхаты (КАСС 5.16—17): «Замаскированным восхвалением считается такое [высказывание], которое по характеру значений [составляющих его] слов передает порицание, а на самом деле имеет целью восхваление. Пример: „Тыфу на эту твою несравненную красоту, если в трех мирах ты не можешь найти себе подходящего жениха!“».

136. Ц е п н о е с р а в н е н и е — *māloratā*, букв. «сравнение [в виде] гирлянды». Впервые описание этого украшения встречается у Рудраты (КАР 8.25—26): «Цепное сравнение — такое, когда одна вещь, обладающая рядом свойств, присущих также [и другим вещам], сравнивается с несколькими предметами, каждый из которых имеет по одному свойству, общему [для него и для данной вещи]. Пример: „Тонкая, словно лиана, блистающая, словно молодой месяц, щебечущая, словно птица, она берет в плен мое сердце, словно сон“». Позднее так называли также сочетание нескольких сравнений, подчеркивающих в описываемом предмете один и тот же признак. Ср. пример, который приводит комментатор Рудраты Намисадху (XI в.): «Слава твоя бела, как молоко, как луна, как лебедь, как лепесток жасмина, как корневого отросток лотоса и т. д.» (стр. 103).

137. *Kālidāsa*, *Kumārasaṃbhava* 1.28. Речь идет о Гималаях и его дочери Уме.

«Как Гангою — небеса» — считается, что истоки Ганги находятся в небесном мире. Первоначально она протекала только по небу, но затем была спущена на землю с помощью Шивы, который подставил голову под ее могучий поток и тем спас землю от разрушения (см. *Mahābhārata* 3.108—109; *Rāmāyaṇa* 1.38—44).

138. Я читаю: *pratipadapāṭhena*.

139. М а н м а т х а (Manmatha, букв. — «Возмутитель сердец») — одно из имен бога любви Камы.

140. Замена описания жестов юной влюбленной неопределенным местоимением ke'ri усиливает ощущение их естественности, прелести и многообразия. Ср. в этой связи замечания Кунтаки об использовании местоимений (в частности, неопределенных) как эмпатического средства, подчеркивающего, что обозначаемую таким образом вещь «нужно познать на собственном опыте, словами о ней сказать невозможно» (Vakroktijivita, стр. 107).

141. Первое в литературе по поэтике описание интонации (kāku) встречается в *Натьяшастре*. Здесь различаются два ее типа: 1) sākāṃkṣā «ожидаящая», указывающая на незаконченность высказывания; состоит в повышении голоса; 2) nirākāṃkṣā «не содержащая ожидания»; состоит в понижении голоса. О дальнейшем развитии учения об интонации можно судить по *Кавьямимансе* Раджашекхари. Раджашекхара разделяет «ожидаящую» интонацию на три вида — вопросительную (praśna), выражающую протест (ākṣera) и сомнение (tarka). Кроме того, он упоминает еще несколько типов интонации, встречающихся в поэтической речи, — ироническую, утешающую, передающую согласие и т. д. (Kāvyaṃimāṃsā, стр. 31—32). См. также: V. N. Kulkarni, The treatment of intonation (kāku) in sanskrit poetics, — JOI, 1966, vol. 16, стр. 24—33.

142. В h a ṭ ṭ a n ā g ā y a ṇ a, Veṇiṣaṃhāra 1.8. Фрагмент из монолога Бхимы. Вот его полный текст:

Пока я жив, в добром здравии будут сыны Дхритараштры,
Смоляного дома поджогом, ядовитой пищей, игрою в кости
Угрожавшие нашим жизням и большому богатству
И супругу пандавов за густые таскавшие кудри!

Ср. пример 132 и прим. 158.

143. H ā l a, Gāthāsaptasatī 5.17.

144. K ā l i d ā s a, Kumārasaṃbhava 7.19. Уму обряжают к свадьбе; подруга красит ей подошвы ног лаком. О месяце, украшающем голову Шивы, см. прим. 50 ко второй части.

145. В h ā g a v i, Kirātārjunīya 8.14.

146. В каждой из вышеприведенных строф (примеры 122—123) два проявляются: 1) неустойчивое душевное состояние (в первой строфе смущение, во второй — ревнивый гнев); 2) страстная раса (в разных ее разновидностях: в первом случае это влюбленность, страстное желание, во втором — неудовлетворенность, вызванная ревностью). Если рассматривать обе строфы относительно неустойчивого душевного состояния, то они должны быть описаны как высказывания с подчиненным проявляемым: хотя чувства (смущение, гнев) и не названы, но в отличие от примера 49, помимо описания соответствующих жестов («ударила венком», «только ножкой чертит вдруг стала землю»), здесь использованы обороты («не говоря ни слова», «ни слова не сказала»), указывающие на непосредствен-

ную связь этих жестов со словами партнера (подруги в первом случае, мужа — во втором), а это, в свою очередь, почти полностью «открывает» неназванную эмоцию (ср. 2.23, где нераскрытость выдвигается в качестве основного условия дхвани с проявляемым в форме эха). Те же строфы описываются как дхвани при рассмотрении их относительно расы, выявляемой соответствующими душевными состояниями (ср. также анализ примера 49 на стр. 184).

147. Гимн Кришне, построенный в форме ревнивого монолога его возлюбленной Радхи.

В отличие от предыдущих примеров в данном случае подчиненные проявляемые и раса распределяются по разным уровням. Интонация — то ироническая, то гневная — в известной степени трансформирует значения отдельных слов монолога. Можно указать, например, на актуализацию достаточно стертого обращения «счастливый» (счастливый — ибо она тебя любит, не отходит от тебя ни на шаг и т. д.), на особую смысловую значимость слова «жестоко» (ср. пояснения Абхинавагупты, стр. 515: «[Сердце], когда оно не любит,— это просто вещь, а вещь по природе своей такова, [т. е. бесчувственна]. И, кроме того, не думай в душе своей, что женщины обладают хрупким сердцем, нет! Сердце их прочнее алмаза, если оно не разбивается на части, когда они своими глазами видят такое [т. е. измену возлюбленного]»). Вот эти оттенки, вносимые в смысл слов интонацией и контекстом, Анандавардхана предлагает рассматривать как проявляемые, лишь слегка изменяющие выраженное значение и потому ему подчиненные. Что касается расы (неудовлетворенная страсть), то она составляет значение высказывания, взятого как целое. Следовательно, на уровне слова монолог характеризуется наличием подчиненного проявляемого, а на уровне предложения он может быть описан как дхвани.

148. *Tantrākhyaūika* 1.27. Вторичные проявляемые здесь — оттенки, вносимые в значения слов иронической интонацией.

149. *Дхармакирти* — великий буддийский логик и философ (VII в.). Судя по стихам, приписываемым ему в антологиях, он был также крупным поэтом. Существует предположение, что среди не сохранившихся до нашего времени произведений Дхармакирти есть и трактат по поэтике (см.: D. H. N. Ingalls, *An anthology of sanskrit court poetry*, Cambridge, Mass., 1965, стр. 43).

150. *Шакхотака* (*śākhoṭaka*) — *Trophis aspera*, маленькое, некрасивое дерево, усеянное шипами. Часто используется в аллегорических эпиграммах как образ бедного, всеми презираемого человека.

151. *Памары* (*pāmara*) — дикое горное племя. *Ююба* (*badari*) — кривое, колючее дерево, непривлекательное на вид.

152. Ср. стр. 84—86.

153. *Праджапати* («Владыка созданий») — ведийское божество, слившееся в более поздний период с богом-творцом Брахмой.

Ср. КАС, стр. 7: «Однако существует некая неповторимая последовательность слов, в которой все кажется ни на что не похожим. Вступив

на путь слуха, она услаждает сердца мудрых, входя в них, словно поток амриты. Всюду, где есть видарбхский стиль, возникает, чаруя сердца ценителей, та особая „спелость“ (rāka), благодаря которой в речи струится красота выражения и вещь неистинная кажется истинной».

154. Согласно ранее сделанным пояснениям (см. стр. 102—103), эта строфа представляет собой дхвани с проявляемым в форме эха, поскольку описываемый жест Парвати выявляет не названное прямо чувство смущения. Смущение, в свою очередь, выявляет страстную расу, которой оно сопутствует. Так что одновременно с вышеуказанным видом дхвани здесь присутствует также и другой — с проявляемым, появляющимся с незаметной постепенностью. При этом первый вид, как подчеркивает Анандавардхана, поддерживает, подкрепляет второй. Ср. тип смешанного украшения, где одно украшение подкрепляет блеск другого (см. прим. 44 к первой части).

155. Поскольку гостя, о которой идет речь, — любовница деверя, значение слова «утешить» оказывается «сдвинутым». Причем, в зависимости от предполагаемого отношения говорящей к деверю, характер и степень этого сдвига могут быть разными. Если она не питает к нему никаких чувств, помимо родственных, слово «утешить» окрашивается в иронические тона и изменяет свое значение, превращаясь в «приласкать» (ср. упоминание о том, что гостя находится на веранде, где никого нет). Если же допустить, что говорящая сама влюблена в деверя, оно приобретает ярко выраженную эмотивную функцию, выдавая раздражение, ревнивый гнев и т. д. (в этом случае семантического изменения не происходит, выраженное значение слова только подчиняется другому — эмотивному). Так как оба варианта одинаково допустимы, слово «утешить» являет собою смесь дхвани. Ср. аналогичный вид смешанного украшения (прим. 44 к первой части).

156. Третий вид смешанного дхвани — совмещение двух проявляемых в одном и том же проявляющем. Согласно Абхинавагупте (стр. 536), в примере 16 одновременно даны и страстное томление, вызванное разлукой, и сопутствующее ему скорбное состояние (śokāvega).

157. Дхвани с выраженным, превратившимся в другое значение, — имя собственное «Рама»; дхвани с полностью устраненным выраженным — lipta «покрытый (краской)», букв. «умажненный» и сложное слово paudā-sūhṛd «друг облаков» (перифрастическое наименование павлина).

158. Bhaṭṭapaṅgāyaṇa, Veṅiṣaṅgā 5.26. Бхима в сопровождении Арджуны подъезжает на боевой колеснице к дому Дхритараштры и требует позвать Дурьодхану. «Нечестный игрок в кости» — вызвав старшего из пандавов, Юдхишгиру, на игру в кости, Дурьодхана выставил вместо себя своего дядю Шакуни, который, пользуясь нечестными приемами, выиграл партию и таким образом лишил пандавов их царства. «Дом смоляной поджегший» — первое крупное преступление Дурьодханы. Убедив своего отца Дхритараштру отправить пандавов в город Варанавату, Дурьодхана приказал построить там для них смоляной дом, который за-

тем был подожен. Однако братья, разгадав его замыслы, успели бежать до начала пожара. «Покрывало сорвавший с волос Кришны» — последней ставкой, проигранной Юдхитхирой в игре в кости, была супруга пандавов Драупади (другое ее имя: Кришна — «Черная»); считая ее своей рабыней, Дурьодхана осмелился сорвать с нее покрывало в присутствии всего собрания. «Старший из сотни братьев» — Удхитараштры было сто сыновей; Духшасана — второй из них по старшинству после Дурьодханы. «Друг властителя Анги» — властитель Анги (Западный Бенгал) — сводный брат пандавов Карна, верный соратник Дурьодханы.

Как и в примере 90, подчиненные проявляемые здесь — разнообразные оттенки, добавляемые к значениям слов интонацией и контекстом; доминирующее проявляемое (на уровне предложения) — яростная раса.

159. Анандавардхана доказывает, что предложенное им описание высказываний типа вышеприведенного непротиворечиво, т. е. не предполагает, что высказывание содержит проявляемое, которое определяется одновременно и как подчиненное, и как главное; в связи с этим он указывает, во-первых, на различие проявляющих (носителями подчиненного проявляемого выступают слова, главного — предложение); во-вторых, — на различие проявляемых, которое исключает противоречие, даже при предположении, что они совмещены в одном проявляющем.

160. Под разновидностью дхвани разумеется дхвани с полностью устраненным выраженным. Что касается подчиненных проявляемых, то в указательном местоимении *te* «те» — это все множество нежных воспоминаний, связанных у Кришны с беседками на Ямуне; в личной глагольной форме *jāne* «знаю» — оттенок, приближающий ее по значению к «воображаю», «думаю».

161. Стихотворение обращено к богу Вишну, который назван здесь «покоящимся в океане» (*abdhiśayana*); о мифологической основе этого эпитета см. прим. 75 ко второй части.

162. Согласно Абхинавагупте (стр. 541), дхвани и противоречие связаны здесь с одним и тем же словом «взор» (*dṛṣṭi*): приписывание взору способности отведывать вкус, исключаящийся самой его природой, образует противоречие (см. примечание 52 ко второй части); последнее способствует превращению *dṛṣṭi* в обозначение духовного интуитивного видения.

163. *Kālidāsa, Meghadūta* 31.

164. Из украшений помимо сравнения (в последней строке) Абхинавагупта (стр. 546) отмечает еще правдивое описание — *svabhāvokti* (очевидно, криков журавлей) и фантастическое предположение (что ветер ведет себя как любовник).

165. Гимн Бодхисаттве, прославляющий один из самых знаменитых его подвигов: увидев однажды голодную львицу (по другим вариантам — тигрицу), которая готова была пожрать своих новорожденных детей, Бодхисаттва, охваченный сочувствием, бросился со скалы и собственной плотью утолил ее голод; ср. джатаку о тигрице в «Гирияде джатак»

(Арья Шура, Гирлянда джатак, или Сказания о подвигах Бодхисаттвы, М., 1962, стр. 28—34).

166. Противоречие использовано в первой строке стихотворения «даже муни с завистью созерцают...»: зависть — чувство, невозможное для отрешившихся от страстей аскетов. Сжатое описание дано в трех следующих строках: игра слов в *raktamaṇas* («кровожадная» и «влюбленная») накладывает на описание львицы образ страстной любовницы.

167. *Nāla*, *Gāthāsaptaśatī* 6.59.

168. Благодаря игре слов в *ahiṇāraogāsiesu pahiasāmāiesu* («в дни с громом свежих туч, черные для путников, словно ночь» и «перед путниками-зрителями, тонкими ценителями театрального действия»), а также в *rasāgiāgiāḍaṇ* («с вытянутыми шеями» и «широко льющимися песнями») в описании дождливого пейзажа вводится сравнение путников со зрителями, а павлинов — с поющими и танцующими актерами. Помимо сравнения-дхвани в стихотворении использовано выраженное сравнение («в дни, для путников черные, как ночь»). То же сложное слово, прочитанное по второму значению, представляет собой метафору: «(перед) путниками-зрителями». Ср. пояснения Абхинавагупты на стр. 549—550.

169. См. прим. 9 к первой части.

170. Я принимаю чтение, предложенное в комментарии Абхинавагупты (стр. 552): *prāṭipadavīm*.

171. «Которая не сопряжена, однако, с трудностями в понимании» — *akliṣṭatve*. Абхинавагупта толкует *akliṣṭatva* как «отсутствие неприятного звучания» (*śrutikaṣṭhādyabhāva*). Однако, исходя из некоторых замечаний Анандавардханы (см. стр. 139), можно предположить, что это слово употреблено здесь в значении, близком к тому, которое оно имеет в трактате Ваманы. Вамана называет так слова «с затрудненным для понимания смыслом» (см. КАС 2.1.21); к ним он относит сложные слова, представляющие собой нечто вроде двух- или трехстепенных перифразов, т. е. перифразы, составленные, в свою очередь, из перифрастических наименований (ср. прим. 12 к первой части), а также неупотребительные выражения.

172. Тезис о непознаваемости вещей «в себе» — один из важнейших в теории познания буддистов.

173. Согласно Абхинавагупте (стр. 555), речь идет о комментарии (*vivṛti*), составленном Анандавардханой к сочинению буддийского логика Дхармотгары (IX в.) *Viniścayaṭīkā* (комментарий на трактат Дхармакирти *Pramāṇaviniścaya*).

174. Исследование непосредственного познания (*pratyakṣa*) занимает большое место в трудах Дигнаги, Дхармакирти и других буддийских философов.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

1. *Bhartṛhari*, *Satakṛaya* 93.

2. *Amaṇṣāṭaka* 82. Поскольку раса вообще не выражается, то о раз-

личных способах ее описания можно говорить лишь в смысле варьирования соответствующих ей ситуаций. Это и демонстрируют примеры 141—142.

3. *КА 2.28.* Панегирик царю — «держителю земли», который по этой своей функции связывается с космическим змеем Шешей и Гималаями (Гималаи, как и все горы вообще, держат землю, придавливая ее, подобно огромным булыжникам, и придавая ей тем самым неподвижность; ср. обычное в поэзии перифрастическое наименование гор — «держашие (удерживающие) землю»).

4. *Rāmāyaṇa 1.1.40.* См. также прим. 25 к первой части.

5. *Rāmāyaṇa 7.97.* Желая прекратить слухи, чернящие Ситу, Рама в присутствии многочисленных подданных, собравшихся в царском дворце, требует, чтобы она доказала, что осталась невиновной, пробыв столь долгое время в плену у Раваны. Сита призывает в свидетельницы свою мать Землю. Откликнувшись на зов, Земля раскрывает ей свои объятия, и Сита исчезает в ее глубине. Так Рама еще раз теряет Ситу — теперь уже навсегда.

6. *Ш а с т р а (śāstra, букв. «наставление»)* — наименование одного из основных жанров научно-дидактической литературы. Замечание Анандавардханы о смешанном — «художественно-научном» — характере *Махабхараты* вполне справедливо. Рассуждениям по вопросам права, политики, теории познания, религиозной философии отведено здесь чрезвычайно большое место: они занимают почти целиком книги 12—13 и значительную часть пятой, шестой и четырнадцатой книг.

7. После великой битвы, принесшей гибель кауравам и почти всем сторонникам пандавов, постепенно уходят из жизни и главные герои поэмы. Ослепленные тяготевшим над ними проклятием, истребляют друг друга вршнии (племя, к которому принадлежал Кришна). От стрелы охотника, случайно принявшего его за лань, погибает и сам Кришна. И, наконец, пять братьев вместе со своей женой Драупади, глубоко разочарованные в жизни, оставляют мир и один за другим умирают при восхождении на гору богов Меру.

8. *Цель человеческой деятельности — puruṣārtha.* Традиционно различаются четыре цели или принципа, определяющие поведение человека: 1) нравственный долг (dharma), требующий исполнения семейных и общественных обязанностей, религиозных обрядов и предписаний и т. д.; 2) выгода, польза (artha), влекущая к накоплению материальных ценностей; 3) наслаждение (kāma) — прежде всего любовью; 4) освобождение (mokṣa) — т. е. отречение от мирских страстей и обретение состояния высшего духовного совершенства. Подробнее об этом см.: А. Я. Сыркин, К систематизации некоторых понятий в санскрите, — «Семиотика и восточные языки», М., 1967, стр. 146—164.

9. Имеется в виду создатель *Махабхараты*, великий мудрец Вьяса.

10. *Mahābhārata 12.168.4.*

11. Вступление занимает первую главу первой книги *Махабхараты*

и носит название апикгатапī (букв. «перечень», «указатель»). Здесь воздается хвала поэме и вкратце излагается ее содержание.

12. Вопреки этому заявлению, во вступлении говорится только о трех целях человеческой деятельности — нравственном долге, пользе и наслаждении (1.1.46—47); расы же здесь вообще не упоминаются.

13. Mahābhārata 1.1.193. Васудева (Vāsudeva — «сын Васудевы») — имя Кришны.

14. Излагаемая здесь и дальше система воззрений представляет собой вишнуитский вариант веданты. Единственной и абсолютной реальностью признается бог Вишну (или Васудева), мир же рассматривается как иллюзорная манифестация бога, принимаемая за действительное только по неведению.

15. Mahābhārata 1.1.193—194:

Ибо он есть истина и закон,
Чистота, а также добро,
Брахман высший, непреходящий,
Светоч вечный и неизменный...

16. Речь идет о «Роде Хари» (Harivaṁśa), стихотворном произведении в трех книгах, представляющем собой собрание вишнуитских мифов, легенд и гимнов; вторая книга целиком посвящена Кришне: здесь подробно описываются его рождение, юность и первые чудесные подвиги. Традиция считает «Род Хари» дополнением к *Махабхарате* и приписывает его авторство мудрецу Вьясе.

17. Кришна Двайпаяна (Kṛṣṇa Dvaipāyana, букв. «Кришна-Островитянин») — первое имя Вьясы. Эпитет «островитянин» связан с легендой о рождении Вьясы: он был внебрачным сыном мудреца Парашары и дочери царя рыбаков Сатьявати; мать родила его втайне на острове, расположенном посреди Ганги (Mahābhārata 1.57).

18. «Кажется тезисом, который должен быть отвергнут» — pūṅvaraḥṣṭīto puakṣeṇa prakāṣate, букв. «кажется низким, будучи превращено в первое возражение». Первое возражение (pūṅvaraḥṣa) — термин, заимствованный из философской литературы, где доказательство всякого положения строится в форме опровержения выдвинутых против него возражений (взгляды оппонентов, которые, как правило, не именуются, различаются соответственно как «первое возражение» и т. д.).

19. Высший Брахман (parabrahman) — абсолют, вечное, истинное бытие, отождествляемое здесь с богом Вишну.

20. Боги, наделенные определенными атрибутами (Индра, Кубера и т. д.), рассматриваются в веданте и близких к ней системах как наиболее полные проявления абсолютного и лишённого всяких атрибутов божественного начала, лежащего в основании мира.

21. Освобождение от привязанностей, от заинтересованности в ре-

зультате своих действий, словом — отречение от мира неоднократно выдвигается в *Бхагавадгите* в качестве условия слияния с богом (см. 11.55; 12.4, 11—19 и др.).

22. М а т х у р а — место рождения Кришны, являющегося одним из воплощений Вишну.

23. Согласно Абхинавагупте (стр. 575), подтверждение возможности употребления одного и того же имени как обозначения вечного божественного начала и его временной манифестации Анандавардхана видит в пояснениях *Кашикавритти* (Kāśikāvṛtti) к сутре Панини 4.1.114, где утверждает, что, несмотря на вечность слов, они могут употребляться в качестве имен собственных и по отношению к не вечным существам.

24. Стихотворение славит мудреца Агастью, чудесным образом рожденного из кувшина, который, согласно известной легенде (Mahābhārata 3.103), выпил однажды океан, чтобы помочь богам одолеть спрятавшихся на его дно демонов. Здесь, прежде чем сделать глоток, Агастья зачерпывает океан рукой и видит в своей пригоршне божественную рыбу и божественную черепаху (возможно, имеются в виду воплощения Вишну).

25. Как поясняет Абхинавагупта (стр. 582), бездарному поэту кажется, что описывать просто нечего: ведь все уже было описано, и притом не раз, поэтами прошлых времен.

26. Сообразно с двумя значениями — т. е. с выражаемым и проявляемым.

27. Здесь перефразируется известное место из КА (1.16): «Поэзия — выражение и содержание вместе (śabdārthau sahitaṁ kāvyam)». Поздняя традиция рассматривает эту фразу как определение поэзии. Однако у Бхамахи она едва ли является независимой формулировкой. Скорее всего это — довод, завершающий предшествующее обсуждение вопроса о том, что следует считать украшением в поэзии. Ср. КА 1.13—16: «Об украшениях ее — метафоре и прочем — много уже говорено другими. Ведь даже красивое женское лицо не сверкает без украшений. Некоторые, [однако], полагают, что метафора и прочие украшения суть [ничто] внеположенное [речи, как таковой]; [они] признают украшением речей правильное образование (vṛtṭpatti) глагольных и именных форм, которое называют „чистой языком“ (sauśabdyā), [и утверждают, что] не существует подобной правильности значений. Мы же признаем и то, и другое, различая их как украшения выражения и украшения содержания: [ведь] поэзия — выражение и содержание вместе». Подтверждением правильности такой трактовки могут служить замечания Намисадху по поводу КАР 2.1, где цитируется данная формула Бхамахи. Как объясняет Намисадху, ее следует понимать в том смысле, что поэт одинаково украшает и выражение, и содержание: «В противном случае, если бы из выражения и содержания признавалось что-то одно, то поэзией была бы и [речь] с недостатками и без украшений в другой, [не признаваемой ее части]».

28. K ā l i d ā s a, Kumārasaṁbhava 1.49:

Собрав предметы все, что служат для сравнений,
И разместив их по местам своим,
Творец создал ее, как будто бы желая
Увидеть в облике одном всю красоту.

Этой строфой завершается подробное — с ног до головы — описание Умы, вступившей в пору девичества (1.31—49).

29. *Ālīdāsa*, *Āṣṭāgāyatrī* 3.53. См. прим. 68 ко второй части.

30. Там же, 7.13:

Лицом к востоку усадив ее
И сев пред ней, они мгновенье медлят,
Хотя все украшенья под рукой:
Блеск истинного взор пленяет их.

(Женщины, обряжающие Парвати перед свадьбой, очарованные ее естественной красотой, медлят надеть на нее драгоценности.) Анандавардхана, очевидно, имеет в виду не только эту строфу, но и весь эпизод подготовки к свадьбе, где подробно описывается, как Уму купают, умащают благовониями, наносят краску на ее плечи, грудь, лицо, украшают драгоценностями и, наконец, облачают в белое свадебное платье (7.9—26).

31. Там же, 1.1—17.

32. Там же, 6.50—60. Семь божественных мудрецов прибывают к Гималайскому хребту, чтобы просить его отдать свою дочь в жены Шиве. Описание отца Парвати в этой сцене строится на игре двумя его обликами — природным и антропоморфным, в результате чего поэту удается создать образ «живой горы»: когда Гималайский исполин поднимается навстречу мудрецам, под тяжестью его шагов оседает земля; приветствуя высоких гостей, он говорит, что освящен двумя водами — водою Ганги, ниспадающей на его вершины, и влагою с их омытых ног, что они разогнали и тьму, таящуюся в его пещерах, и тьму неведения, окутывающую его сознание, и т. д.

33. Лотосы описаны здесь в начальной стадии своего осеннего цветения.

34. Всякое познание неразрывно связано с эмоциональной реакцией на познаваемый объект, которая включает ощущения удовольствия (*sukha*) и неудовольствия (*duḥkha*).

35. Об интуитивной способности видения вещей, приписывавшейся йогам, см.: *M. V i a g d e a u, Théorie de la connaissance, et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris, 1964, стр. 117 и сл.

36. Иными словами, предметы в поэзии даны во всем своем индивидуальном своеобразии. Это, в свою очередь, предполагает наличие у поэта йогической способности видения вещей. По-видимому, именно этим местом *Дхваньялоки* навеяно следующее рассуждение Махимабхатты (*Vyaktiviveka* 2.114—118): «У всякой вещи в этом мире две формы. Одна из них общая... Это она выступает в качестве объекта слов. Особенная форма

доступна непосредственному познанию; она же составляет объект речей истинных поэтов, рожденных интуитивным видением (*pratibhā*). Дар поэта — это интуитивное познание, мгновенно возникающее при соприкосновении с сущностью (*svagūra*) [объекта], когда сознание сосредоточено на мысли о подходящем для расы выражении и содержании. Эту [способность поэта] славят, говоря, что она есть третий глаз бога [Шивы], которым можно непосредственно видеть предметы прошлые, настоящие и будущие».

37. Например, если классифицировать сравнение в зависимости от того, каким именно словом передается идея сходства («подобный», «сходный» и т. д.). Ср. пояснения Абхинавагупты, стр. 591.

38. Согласно Абхинавагупте (стр. 592), это стихотворение написано на диалекте сайндхава (*saindhavabhāṣa*). Использованное здесь слово *paṭapaṭa* может означать в этом диалекте и «мое, мое» (*paṭa paṭa*), и «истребитель Мадху» (*madhumathana*). Если принять первое из этих значений, стихотворение приобретает характер сентенции, указывающей на недостижимость бога для человека, охваченного жадной приобретения и самоутверждения (в широком смысле). Принятие второго значения вносит в стихотворение противоречие: человек, постоянно твердящий имя бога, тем не менее не достигает его.

Д ж а н а р д а н а — одно из имен бога Вишну.

39. Здесь и далее слова в угловых скобках вставлены в карики Анандавардханой.

40. Я читаю: *paṅkṣīṅparaṅga...*

41. В а ч а с п а т и («Повелитель речей») — божество, часто отождествляемое с ведийским Брихаспати, жрецом богов и властителем священных формул.

42. Т. е. в двузначных словах сочетание предметов задано, как задано сочетание звуков и слогов в слове, и необходимо повторяется из произведения в произведении.

43. Я читаю: *vāco'nimita...*

44. С а р а с в а т и — богиня речи и мудрости; восходит к ведийской Сарасвати — божественной реке, иногда отождествляемой также с вдохновенной поэтической речью.

45. О м! (om) — торжественное восклицание, которое употребляется в начале и при завершении молитвы; часто ставится также в начале или в конце текстов.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- КА — *Кавьяланкара* Бхамахи.
 КАР — *Кавьяланкара* Рудраты.
 КАС — *Кавьяланкарасутра* Ваманы.
 КАСС — *Кавьяланкарасарасанграха* Удбхаты.
 КД — *Кавьядарша* Дандина.
 НШ — *Натьяшастра* Бхараты.
 BSL — «Bulletin de la Société de linguistique de Paris».
 BSO(A)S — «Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies. London Institution (University of London)».
 EVP — «Études védiques et pāṇinéennes», Paris.
 IHQ — «Indian Historical Quarterly», Calcutta.
 JA — «Journal Asiatique», Paris.
 JAOS — «Journal of the American Oriental Society», New Haven.
 JOI — «Journal of the Oriental Institute», Baroda.
 JOR — «Journal of Oriental Research», Madras.
 NIA — «New Indian Antiquary», Bombay.
 SPAW — «Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften», Berlin.
 TPS — «Transactions of the Philological Society», London.
 ZDMG — «Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft», Leipzig.

БИБЛИОГРАФИЯ

ИЗДАНИЯ И ПЕРЕВОДЫ ДХВАНЬЯЛОКИ

- Ānandavardhana, *The Dhvanyāloka with the commentary of Abhinavagupta*. Ed. by paṇḍit Durgāprasād and Kāśīnāth Pāṇḍuraṅg Parab, Bombay, 1891.
 Ānandavardhana, *The Dhvanyāloka*, ed. with the Dīdhiti commentary, introduction, index etc. by paṇḍit Badarīnāth Sharma, Benares, 1937.
Dhvanyāloka of Ānandavardhana, ed. with an elaborate english exposition by Bishnupada Bhattacharya. Uddyota 1—2, Calcutta, 1956—1957.
 Ānandavardhana, *The Dhvanyāloka with the Locana sanskrit commentary of Abhinavagupta and the Prakāśa hindī translation of both the texts and exhaustive notes* by Jagannāth Pāthak, Varanasi, 1965.
 Ānandavardhana's *Dhvanyāloka*, übersetzt von Hermann Jacobi,—ZDMG, 1902, Bd 56, стр. 393—410, 582—615, 760—789; 1903, Bd 57, стр. 18—60, 311—343.

ИЗДАНИЯ И ПЕРЕВОДЫ ТЕКСТОВ ПО ПОЭТИКЕ

- Bhāmaḥa, *Kāvyaśāstram*, ed. by Batuknāth Sarmā and Baldeva Upādhyāya, Benares, 1928.

- Bharata, The Nāṭyaśāstra with the commentary Abhinavabhāratī by Abhinavagupta, ed. by Ramakrishna Kavi, vol. 1, rev. and critically ed by K. S. Ramaswami Sastri, Baroda, 1956; vol. 2, 1934; vol. 3, 1954.
- Daṇḍin, Kāvyaḍarśa, ed. with an original commentary by paṇḍit Raṅgāchārya Raḍḍī Shāstrī, Poona, 1938.
- Hemacandra, The Kāvyaṇūsāsana with his own gloss. Ed. by Sivadatta and Kāśīnāth Pāṇḍuraṅg Parab, 2nd ed., Bombay, 1934.
- [Kuntaka], The Vakrokti-jīvita, a treatise on sanskrit poetics by Rājānaka Kuntaka with his own commentary. Ed. by S. K. De, 3d rev. ed., Calcutta, 1961.
- Mahimabhaṭṭa, The Vyaktiviveka and its commentary of Rājānaka Ruyyaka, ed. by Gaṇapati Śāstrī, Trivandrum, 1909.
- Mammaṭa, Kāvyaṇprakāśa with the commentary of Māṇikyacandrasuri, Mysore, 1922.
- Mukulabhaṭṭa, Abhidhāvṛttimāṭṛkā, Mumbaī. 1916.
- Rājaśekhara, Kāvyaṇmīmāṃsā, ed. by C. D. Dalal and R. A. Sastry, rev. and enl. by K. S. Ramaswami Sastri Siromani, 3d ed., Baroda, 1934.
- Rājaśekhara, La Kāvyaṇmīmāṃsā, trad. par N. Stchoupak et L. Renou, Paris, 1946.
- Rudraṭa, The Kāvyaḷaṅkāra with the commentary of Namisādhu, ed. by Durgāprasāda and W. L. Shāstrī Paṇashikar, 2nd ed., Bombay, 1909.
- Udbhaṭa, Kāvyaḷaṅkārasārasaṅgraha with the commentary Laghuvṛtti of Indurāja. Ed. by Nārāyaṇa Daso Banhaṭṭī, Poona, 1925.
- Udbhaṭa, Kāvyaḷaṅkārasārasaṅgraha with the Vivṛti. Critically ed. by K. S. Ramaswami Sastri Siromani, Baroda, 1931.
- Vāmana, Kāvyaḷāṅkārasūtrāṇi svavṛttisamalaṅkṛtāni, 4 saṃsk., Mumbaī, 1953.
- Viśvanātha, The Mirror of composition, transl. by J. R. Ballantyne and Pramadādāsa Mitra, Banaras, 1956.
- Viśvanātha, Sāhityadarpaṇa with the commentary of Rāmacharaṇa Tarkavāgīśa Bhaṭṭāchārya, 5th ed., Bombay, 1931.

АВТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
ЦИТИРУЕМЫХ В ДХВАНЬЯЛОКЕ

Амарука (или Амару) — датировка крайне неопределенная. Традиция считает Амару автором знаменитого сборника любовной лирики, который так и называется — «Сто стихов Амару». Существуют четыре рецензии этого сборника, наиболее ранняя из них — откомментированная Арджунавармадевой (XIII в.). По предположению Инголлса (An anthology of sanskrit court poetry, стр. 44—45), сборник представляет собой антологию любовной поэзии преимущественно VII—VIII вв., возможно вырос-

шую из цикла стихов, действительно принадлежавшего поэту Амаруке. Анандавардхана цитирует пять стихотворений из сборника — 2, 9, 81, 82, 104 (примеры 21, 34, 27, 142, 87); Амарука упоминается как знаменитый автор любовных стихов на стр. 126. Мы пользовались изданием: *Amaruśataka of Amaruka with the commentary of Arjunavarṃmadeva*, Bombay, 1889.

Бана (VII в.) — поэт и прозаик, принадлежавший к окружению царя Харши (606—646). Особенно знамениты его прозаические произведения — «Жизнеописание Харши» (где рассказывается о рождении, восшествии на престол и первых завоевательных походах царя Харши) и *Кадамбари* (о приключениях принца Чандрапиды из Удджайна и его любви к прекрасной нимфе Кадамбари). Оба произведения считаются незавершенными. Анандавардхана несколько раз цитирует «Жизнеописание Харши» (примеры 42, 45, 46, 81) и дважды упоминает *Кадамбари* (стр. 91 и 143). Издания: *Bāṇa, The Kādambarī. Critical text as per Peterson's edition*. Ed. by P. L. Vaidya, Poona, 1951; *Bāṇa, Harṣacarita*. Ed. with critical notes by A. A. Führer, Bombay, 1909.

Бхарави — предположительно вторая половина VI в. Автор поэмы «Горец и Арджуна», написанной на сюжет *Махабхараты* (3,37—41). В *Дхваньялоке* цитируется строфа из нее (пример 123). Издание: *Bhāgavī, The Kīrātārjunīya with the commentary of Mallinātha*, Bombay, 1929.

Бхартрихари — поэт, отождествляемый традицией со знаменитым грамматиком и философом Бхартрихари. Относительно Бхартрихари существуют две хронологические версии: согласно первой из них, основанной на свидетельстве китайского паломника И-цзина, он жил в первой половине VII в.; вторая, исходя из недавно установленной датировки грамматического трактата *Вакьяпадья*, относит его к V в. Сборник стихов Бхартрихари, состоящий из трех тематических циклов — «Сто стихов о житейской мудрости», «Сто стихов о любви», «Сто стихов о бесстрастии», был чрезвычайно популярен в средневековье и дошел до нас во многих версиях. Д. Д. Косамби удалось выделить 200 стихотворений, содержащихся во всех рецензиях, и, как он полагает, действительно принадлежащих Бхартрихари. Анандавардхана приводит только одно стихотворение (93) из цикла «Сто стихов о любви» (пример 137). Издание: *The Epigrams attributed to Bhartṛhari*, ed. by D. D. Kosambi, Bombay, 1948.

Бхатта Нараяна — предположительно VII или VIII в. Сохранилось только одно произведение — «Заплетение косы», драма в 6 актах, написанная на сюжет *Махабхараты* (охватывает события начиная с переговоров Кришны с кауравами и вплоть до гибели Дурьодханы). Цитируется в *Дхваньялоке* четыре раза (примеры 25, 26, 120, 132); см. также стр. 132. Издание, которым мы пользовались: *Bhāṭṭanāṅarāyaṇa, The Veṅīśaṃhāra*. Ed. with the commentary of Jagaddhara by M. R. Kale, 2nd ed., Bombay, 1919.

Вакпатираджа (VIII в.) — придворный поэт царя Канауджа Яшвармана (725—752), описавший его завоевательные походы в поэме

«Убийство Гаудийца» (на языке махараштри). Другое произведение — поэма «Победа истребителя Мадху» (также на махараштри) — не сохранилось. Анандавардхана приводит одну строфу из «Убийства Гаудийца» (пример 19) и упоминает о второй поэме на стр. 133. Издание: *Vākṛāṭīgāṇā, Gaṇḍavaho, originally ed. by Shaṅkar Pāṇḍuraṅg Paṇḍit. Reed by Nāgayaṇ Vāruji Utgikar, 2nd ed., Poona, 1927.*

В а л ь м и к и — мудрец, которому традиция приписывает авторство *Рамаяны*. Упоминается Анандавардханой на стр. 69, 82, 141. В *Дхваньялоке* цитируется одна строфа из поэмы (пример 18). См. также карикю 1.5 и стр. 65, 128, 131, 195. Издание, по которому даются ссылки: *The Rāmāyaṇa of Vālmiki with the commentary of Rāma[varman]. Ed. by Kāśināth Pāṇḍuraṅg Parab, Bombay, vol. 1—2, 1888.*

В ь я с а — легендарный мудрец, которого традиция считает автором *Махабхараты* и составителем Вед (упоминается Анандавардханой на стр. 114, 134, 141). *Махабхарата* многократно цитируется в *Дхваньялоке* (примеры 9, 73, 78, 91, 109, 113; стр. 133, 195—197); см. также стр. 65, 128, 195. Мы пользовались критическим изданием поэмы: *The Mahābhārata Critically ed. by V. S. Sukthankar, vol. 1—19, Poona, 1933—1966.*

Д х а р м а к и р т и (VII в.) — великий буддийский философ и логик; автор многочисленных стихов, рассеянных по антологиям. Анандавардхана говорит о Дхармакирти как поэте и ученом на стр. 178; приписывает ему два стихотворения — 126 (предположительно) и 127.

К а л и д а с а — предположительно V в. Упоминается Анандавардханой на стр. 69, 114. Среди многих произведений, приписываемых Калидасе, несомненно принадлежащими ему считаются три драмы — «Малявика и Агнимитра», «Мужество и Урваши», «Вновь узнанная Шакунтала», две большие поэмы — «Род Рагху» (на сюжет *Рамаяны*) и «Рождение Кумары» (мифическая история любви бога Шивы и богини Парвати), и небольшая лирическая поэма «Облако-вестник». Анандавардхана цитирует *Шакунталу* (примеры 28, 75, 97, 98), «Мужество и Урваши» (примеры 22, 23, 96), «Облако-вестник» (35, 74, 92, 134) и «Рождение Кумары» (примеры 49, 101, 118, 122, а также стр. 102, 200). Использованные издания: *Kālidāsa, The Vikramorvaśīya, with the commentary of Raṅganātha, Bombay, 1888; Kālidāsa, The Abhijñāna-śākuntala, with the commentary of Rāghavabhaṭṭa, Bombay, 1933; Kālidāsa, The Megha-dūta, critically ed. by S. K. De, New Delhi, 1957; Kālidāsa, Kumārasaṃbhava (cantos 1—8). Ed. with the commentary of Mallinātha by M. R. Kale. 5th ed, Bombay. 1923. См. также русские переводы драм и поэмы «Облако-вестник» в книге: К а л и д а с а, Избранное, М., 1956.*

М а г х а — предположительно конец VII — начало VIII в. Сохранилась только поэма «Убийство Шишупалы», написанная на сюжет, заимствованный из *Махабхараты* (2.33—45). Дважды цитируется в *Дхваньялоке* (примеры 67, 68). Издание: *Māgha, The Śiśupālavadhā, with the commentary of Mallinātha, 10th ed., Bombay, 1933.*

М а т р а р а д ж а — датировка крайне неопределенная; возможно,

VIII в. Во фрагментах сохранилась его драма «Царь ватсов — аскет», сюжетной основой которой является буддийский вариант легенды об Удаяне. См.: E. Hultsch, Über das Drama Tāpasavatsarāja, — «Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», 1886, стр. 224—241. Анандавардхана цитирует строфу из этой драмы (пример 84) и упоминает ее на стр. 132. Издание неполного текста драмы — Tāpasavatsarāja, a dramatic fragment, ascribed to Anaṅgahaṛṣa Mātrarāja, ed. by Udayagiri Yatirāja Saṃpatkumāra Rāmānuja Muni of Melkote, Bangalore, 1929 — осталось нам недоступным.

Маюра (VII в.) — придворный поэт Харши. Автор двух произведений — сборника гимнов к солнцу («Сто стихов о солнце») и маленького лирического цикла, традиционно называемого «Восемь стихов Маюры». Анандавардхана приводит три гимна к солнцу (4, 9, 23 — примеры 99, 44, 32). Издание: Maūra, The Sūryaśataka, with the commentary of Tribhuvanapāla, Bombay, 1889.

Праварасена (VI в.) — царь Кашмира, который, как предполагают, был автором (или покровителем автора) поэмы «Строительство моста», написанной на сюжет *Рамаяны* (начиная с подготовки войны и воздвижения моста и кончая убийством Раваны). Язык — махараштри. Анандавардхана упоминает это произведение на стр. 91. Издание: Pravaraśena, Setubandha, ed. by Sivadatta and Kāśināth Pāṇḍuraṅg Parab, Bombay, 1895.

Сарвасена — время жизни неизвестно; автор не сохранившейся поэмы на махараштри «Победа Хари», упоминаемой в *Дхваньялоке* на стр. 116 и 132. Анандавардхана цитирует одну строфу из поэмы (пример 82).

Хала — предполагаемый составитель знаменитой антологии пракритской (махараштри) лирики «Семьсот стихов»; традиция отождествляет его с семнадцатым царем из династии Сатаваханов (I или II в.). Судя по языковым особенностям текста, он относится к периоду между II—V вв. Многократно цитируется в *Дхваньялоке* — примеры 1, 2, 55, 62, 70, 104, 121, 136. Антология Халы дошла до нас в шести рецензиях; наиболее авторитетная из них — откомментированная Гангадхарой. Издание: Hāla, The Gāthāsaptasati, with the commentary of Gaṅgādharabhaṭṭa, Bombay, 1889.

Харша, также Харшавардхана, Харшадева, Шрихарша (606—647) — царь Сthanviшвары (верхний Доаб) и Канауджа, основатель крупнейшего в VII в. государственного объединения в Северной Индии; также знаменитый поэт, автор трех драм — *Ратнавали*, *Приядаршика* (обе на сюжет легенды об Удаяне) и «Счастье нага» (на сюжет буддийской легенды о принце Джимутавахане). Анандавардхана цитирует *Ратнавали* (примеры 11, 30; см. также стр. 132) и упоминает «Счастье нага» на стр. 149. Издания, которыми мы пользовались: Harshadeva, Ratnāvalī, Myslapore — Madras, 1935; Harṣa, Nāgānanda, Myslapore — Madras, 1932.

Яш о в а р м а н (725—752) — правитель Канауджа (район среднего течения Ганги). Имя Яшовармана часто встречается в поэтических антологиях. Ему принадлежит также драма «Триумф Рамы», не сохранившаяся до нашего времени. Анандавардхана приводит строфу из этого произведения (пример 86; см. также стр. 132).

SUMMARY

This book contains a complete translation into Russian of Ānandavardhana's *Dhvanyāloka*, made after the latest edition of the text (The Vidyabhawan Sanskrit Granthamala 97, ed. Jagannāth Pāthak). The translation includes a commentary and an introductory article on the theory of poetry outlined in *Dhvanyāloka* and its place in the history of the medieval Indian poetics.

The interpretation of Ānandavardhana's treatise proposed here is based on the following principles. In solving intertextual problems and defining meanings of key-words information provided by the text itself was used as well as previous theoretical, primarily Kashmiri, tradition. Later expositions of the theory (by Mammaṭa etc), including the famous commentary by Abhinavagupta, were not taken into consideration. The precise meaning of separate categories (and of the whole system), was defined with regard to characteristic features of the poetic material studied in *Dhvanyāloka*. The analysis of the text along these lines allowed certain conclusions to be made as to its form, system of terms and general contents.

1. The long-discussed question of correlation between rules (kārikā) and commentary (vṛtti) in *Dhvanyāloka* (precisely, whether they are parts of one text or different texts) should be solved in favour of their recognition as separate texts. The main reason for that conclusion is differences of principle between kārikā and vṛtti, evident in Ānanda's explanations of 2.10, 3.6, 3.19, 3.41—42 (a detailed analysis of these differences is given in notes to the translation; see also p. 24). Thus *Dhvanyāloka* must be regarded as a commentary written by Ānandavardhana to a small tractate in verse compiled (probably not long before) by a now unknown author (or, more likely, by a group of authors).

2. Contrary to the generally accepted opinion, the meaning of the term 'rasa' as used in *Dhvanyāloka* is different from the one in Abhinavagupta's commentary. According to Abhinavagupta, 'rasa' signifies an aesthetic emotion as opposed to an ordinary emotion, denoted by the word 'bhāva'. But in the kārikā and *Dhvanyāloka*, as in early poetics in general, rasa and bhāva are terms for two forms, strong and weak correspondingly, of one emotional state; this state is not opposed to

ordinary emotion, neither is it conceived of as an emotional response. It is simply a feeling described in a work of poetry (cf. definitions of Daṇḍin, Udbhaṭa, Lollaṭa; see also descriptions of śāntarasa and śṛṅgāra in Ānandavardhana's notes to 3.26, 3.28) ¹.

Such difference is due to *Locana* being not the usual type of commentary, but rather an outline of Abhinavagupta's theory in the form of a commentary. The core of this theory is a concept quite new in the Indian poetics: that of a specific emotion evoked by a work of poetry, which results from sharing in the emotional event described. It is clear that special terminology had to be introduced to distinguish aesthetic emotion among other forms of emotion. But Abhinavagupta would not create a new system of terms. He preferred to remain within the traditional system, widely accepted in literature on theory of poetics and theatre since *Nāṭyaśāstra* ², the more so because that enabled him to substitute his system for that of *Dhvanyāloka* while formally remaining within the framework of the text he commented on. Later followers of Ānandavardhana (Mammaṭa and others) artificially combined his theories with those of Abhinavagupta, preserving the classification of poetical utterances proposed in *Dhvanyāloka* (that proved superfluous in the *Locana* system where every poetic utterance is an utterance with *rasa*) and changing, after Abhinavagupta, the meaning of the term 'rasa'. This eclectic system is the basis of modern conception of the theory of *dhvani*.

3. Likewise, the widely accepted interpretation of the term 'dhvani' derives from Abhinavagupta's commentary and treatises on poetics by his later followers. It does not correspond to what we find in *Dhvanyāloka*. Traditionally *dhvani* signifies three concepts; 1) the suggested or 'being-manifested', i. e. implicit, meaning (this meaning of the term is belie-

¹ The difference between *raso* and *bhāva* is purely theoretical and is not taken into consideration in the process of concrete analysis. As a rule, only one term 'rasa' is used in *Dhvanyāloka* when speaking of emotion.

² It should be noted that the actual meaning of the opposition *rasa*—*bhāva*, and, consequently, of the term 'rasa' in *Nāṭyaśāstra* is still obscure.

ved to be original, being derived from one of its literal meanings — 'echo', 'reverberation'); 2) poetry (or, more exactly, poetic utterances), where the suggested meaning is dominant; 3) the ability to manifest, i. e. suggest something which is not expressed directly by the words of an utterance. However, only two latter meanings are used in the text of *kārikā* and by Ānandavardhana, and the second meaning is original here (cf. the definition of *dhvani* in 1.13 and Ānandavardhana's explanation that this term is borrowed from grammarians and its use to denote a class of truly poetical utterances is due to the wish to emphasise their ability to manifest something apart from their own meaning, for in grammar, more exactly, in Bhartṛhari's system the word 'dhvani' (lit. 'sound') denotes a sound sequence, manifesting a language symbol, with which it is not identical). In the third meaning 'dhvani' is probably used in the first *kārikā* and in several places in *Dhvanyāloka* (e. g. in the discourse after 3.33). This term has the same two meanings (second and third) in literature of the 10th century (Bhaṭṭanāyaka, Indurāja, Kuntaka). Only as late as in *Locana* does *dhvani* come to denote manifested meaning. This shift in the term's usage results from overall changes in the system, discussed above (cf. note 47 in the introduction).

4. The theory of *dhvani* as a whole should be regarded as an attempt at a solution of problems vital for the poetics of the 8—9th centuries, the main problems being: 1) the establishment of a general structural principle determining the specific character of poetic speech (see in this connection the notion of style in *Vāmana*); 2) the systematisation of stylistic devices already known from earlier handbooks (cf. tentative systems of this kind in *Vāmana* and *Rudraṭa*); 3) the definition of conditions determining stylistic choice in poetry (cf. the contradictoriness of *Vāmana*'s stylistic system, stemming from the absence of rules dictating choice of stylistic forms). The solution of these problems, suggested by the *dhvani* theory, can be summarised as follows. First of all the very approach to the subject was changed — poetic speech, which had been studied irrespective of its creators came to be regarded as a system of messages,

necessarily suggesting a poet on one hand and a connoisseur on the other³. Thus, the concept of the author's intention was introduced (or 'wish to say' — *vivakṣā*) as a factor determining choice out of a range of stylistic variants acceptable within an existing norm. Further on, semantic ambiguity was recognised as a distinctive feature of poetic speech, namely, the presence of two layers in the meaning of poetic utterances (at least of truly poetic ones): a layer of the explicit or expressed meaning and a layer of the implicit, or 'being-manifested' meaning. It actually meant establishment of a general feature distinguishing the structure of most traditional 'ornaments' (from metaphor to pun). As a result a new classification of stylistic devices appeared feasible: they were divided into two groups — those without manifested meaning (i. e. 'expressed', explicit ornaments) and those with the manifested meaning. The devices of the second group were also classified according to the type of semantic structure, determined by the character of interaction between the explicit and implicit levels and according to the hierarchical position of the manifested meaning (within one structure the manifested meaning may either dominate the expressed meaning or be subordinate to it). The presence (and, granted that, domination) of the implicit meaning was considered a condition for the enhancement of the stylistic effect of a device. Thus, utterances where the manifested meaning dominates (*dhvani*), constituted a group of aesthetically strong devices, utterances where it is secondary in importance — a medium group, while 'expressed' ornaments formed a weak group. Finally, *rasa* acquired the role of theme, in the theory of *dhvani*, and all elements of a literary work, from plot to sound structures, came to be regarded as subordinated to the task of its implementation — cf. in this connection the introduction of the new concept of propriety (*aucitya*).

³ In connection with this approach, the term 'kāvya' 'poetry', 'a work of poetry', most often 'poetic speech' acquires in *kārikā* and in *Dhvanyāloka* a meaning of 'poetical utterance' (cf. the equivalent term *kāvyaṅkya*).

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
15	6 св.	факторы	факты
21	18 св.	saṅgraha saṃkṣera	saṅgraha, saṃkṣera
53	9 сн.	необязательно	необязательна
58	11 св.	толкование	толкованию
138	14 сн.	и проявляющем	в проявляющем
188	8 св.	пригородные	пригородный
235	2 св.	paṭaṅga	paṭaṅga
241	3 св.	семена лотоса, которыми он питается сейчас, когда предается аскезе.	четки, сделанные из семян лотоса.
241	1 сн.	C. sg.	G. sg.
251	2 св.	(anuḷbana)	(anuḷbana)
286	11 св.	1.1.40	1.2.40
302	5 сн.	gaso	gasa