

ПИСАТЕЛИ
И УЧЕНЫЕ
ВОСТОКА

П.А. Гринцер

БХАСА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Главная редакция восточной литературы

ПИСАТЕЛИ
И УЧЕНЫЕ
ВОСТОКА

П. А. Гринцер

БХАСА

Москва 1979

Редакционная коллегия

*А. С. Герасимова (секретарь), Г. Ф. Гирс,
Л. Ф. Керцелли, Е. А. Лебедев, А. Д. Литман,
Ю. М. Нагибин, Н. И. Никулин, Б. А. Розенфельд,
В. И. Семанов, В. Ф. Сорокин, Э. Н. Тёмкин,
Н. Т. Федоренко, В. В. Цыбульский,
Е. П. Чельшев (председатель), П. М. Шаститко,
Л. З. Эйдлин*

Ответственный редактор

Б. Л. Рифтин

Книга посвящена творчеству выдающегося древнеиндийского драматурга Бхасы. Тринадцать пьес Бхасы, жившего предположительно в III—IV вв., были открыты только в начале XX в., и проблема их подлинности является одним из самых сложных и спорных вопросов истории санскритской литературы. В книге на основе ряда свидетельств доказывается принадлежность этих пьес Бхасе, подробно анализируются их идейные и художественные особенности. В приложении помещены переводы двух лучших пьес Бхасы: «Пригрезившаяся Васавадатта» и «Натака о статуе», выполненные автором книги.

Г 70202-122 — 188-79. 4603030000
013(02)-79

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1979.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В настоящую серию входят очерки о выдающихся поэтах, писателях и мыслителях Востока различных исторических эпох. Авторы книг рассказывают об их творчестве, жизни и деятельности, об их роли в развитии своих национальных культур, об их вкладе в мировую литературу и науку.

Вопросы литературного и научного творчества писателей и ученых восточного мира раскрываются на широком историческом фоне своего времени. Главное внимание при этом уделено показу достижений культуры и науки соответствующих стран и народов.

Вышли:

В. Г. Эрман. Калидаса (1976).

В. А. Бейлис. Воле Шойинка (1977).

В. В. Малявин. Жуань Цзи (1978).

С. П. Каргузов. Алекс Ла Гума (1978).

Б. Я. Шидфар. Абу Нувас (1978).

Е. П. Челышев. Сурьякант Трипатхи Нирала (1978).

Готовятся к печати:

А. Н. Сенкевич. Хариванш Рай Баччан.

С. Д. Серебряный. Видьяпати.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Один из учеников ленинградского академика В. Н. Перетца, известного специалиста по древнерусской литературе, рассказывал, что, когда он упомянул однажды о своем желании заниматься литературой XIX в., академик иронически заметил: «Это же не наука! Кто написал — известно, что написал — известно, и даже текст есть. То ли дело у нас в древнерусской литературе: кто написал — неизвестно, что написал — неизвестно, и текста нет...».

В шутке маститого филолога было, пожалуй, столько же гордости сложностью своей дисциплины, сколько и невольной горечи. В самом деле, исследователь любой древней литературы (не только, конечно, древнерусской), прежде чем приступить к изучению того или иного памятника, сталкивается, как правило, со множеством текстологических проблем, напоминающих уравнение, составленное из одних неизвестных. И решить такое уравнение — во всяком случае, однозначно — часто оказывается вообще невозможным.

Древнеиндийская — а в ее составе наиболее значительная по числу и характеру памятников санскритская — литература не является счастливым исключением. Мы знаем сотни имен санскритских поэтов и драматургов, но далеко не всегда уверены, стоят за ними легендарные или реальные личности. Еще менее нам известно, где и когда эти писатели жили, причем датировка их жизни колеблется нередко в пределах даже не десятилетий, а нескольких веков. И, наконец, лишь весьма приблизительно мы можем установить объем и границы их творчества, определить, какие из приписанных им традицией произведений действительно им принадлежали и какие еще тексты, кроме тех немногих, что пощадило время, были ими созданы. Карта древнеиндийской литературы изобилует белыми пятнами. Часть из них, видимо, уже навсегда останется для

нас *terra incognita*. Но другие благодаря настойчивости и таланту исследователей удается стереть, хотя и тогда нам зачастую приходится довольствоваться не явственно проступившим литературным ландшафтом, а лишь его более или менее достоверными контурами. Именно так обстоит дело с одним из самых замечательных открытий в истории санскритской литературы — открытием в начале XX в. тринадцати драм Бхасы.

В прологе к драме «Малявика и Агнимитра» великий индийский поэт Калидаса упоминает трех прославленных своих предшественников: Бхасу, Саумиллу и Кавипутру. Их пьесы, по его словам, пользовались таким успехом, что было бы самонадеянным пытаться вступить с ними в соревнование. Однако долгое время все три имени оставались только именами: ни одного произведения Саумиллы, Кавипутры или Бхасы не было известно, и история индийской драматургии открывалась для нас, по сути дела, лишь творчеством самого Калидасы.

Но вот в 1909 г., во время розысков на юге Индии санскритских манускриптов, индийский ученый Т. Ганапати Шастри неожиданно нашел рукопись, содержащую десять новых санскритских пьес. А в следующем году в его руки попала еще одна рукопись, дополняющая первую, в которой были три другие пьесы. Ни одна из вновь найденных пьес не содержала никаких указаний на имя автора, но, к великой радости Ганапати Шастри, оказалось, что среди них имеется «Свапнавасадатта» («Пригрезившаяся Васавадатта») — драма, которую санскритологи хорошо знали по названию и которую средневековые индийские теоретики поэзии и комментаторы приписывали знаменитому Бхасе. Изучив пьесы, Ганапати Шастри обнаружил, что все они, включая «Свапнавасадатту», обладают неоспоримым сходством в своей структуре, стиле и сценической технике, и потому сделал кардинальный вывод, что 13 открытых им пьес принадлежат перу Бхасы. Когда в 1912—1915 гг. Ганапати Шастри издал пьесы в г. Тривандруме (с тех пор они условно называются в научной литературе «тривандрумскими»), к его выводу с энтузиазмом примкнуло подавляющее большинство специалистов.

Со временем, однако, если не энтузиазм, то по край-

ней мере единодушие ученых стало постепенно ослабевать. Были сделаны новые наблюдения, приведены новые доводы. Часть санскритологов соглашалась теперь признать Бхасу автором лишь нескольких из тривандрумских пьес. Другие высказывали предположение, что найденные тексты являются позднейшими, притом достаточно радикальными, переделками навсегда утраченных оригиналов Бхасы. Третьи шли еще дальше и вообще отвергали авторство Бхасы, рассматривая эти пьесы как плод творчества средневековых актеров южноиндийского театра, которые, исходя из нужд своей сцены, компилировали тексты из разнородных древних источников.

На первый взгляд может показаться, что проблема атрибуции тривандрумских пьес имеет главным образом «детективный» интерес. Так ли уж важно нам знать, принадлежат они именно Бхасе или какому-нибудь другому драматургу? Ведь художественной их ценности никто не отрицает, а о жизни Бхасы, как и о жизни большинства санскритских писателей, все равно ничего достоверного неизвестно. Однако как для понимания «Слова о полку Игореве» существенно, подлинно оно или нет, создано в XII или XVIII в., так же для адекватной интерпретации тривандрумских пьес необходимо, когда они были написаны: в пятом ли, например, веке до н. э., как полагают некоторые пылкие «бхасисты», или в одиннадцатом веке н. э., как утверждают наиболее скептические «антибхасисты». От решения этой проблемы во многом зависит наше представление и о самих пьесах, и о развитии санскритской драматургии в целом. Какова в применении к тривандрумским пьесам мера оригинального и заимствованного? Стоят ли они у истоков древнеиндийского театра либо представляют собой более или менее искусное подражание классическим образцам? Для того чтобы ответить на эти и сходные с ними вопросы, нам надлежит тщательно взвесить аргументы как сторонников, так и противников авторства Бхасы.

И еще с одной немалой трудностью мы сталкиваемся, когда знакомимся с приписываемыми Бхасе пьесами. Подлинны эти пьесы или нет, но были созданы они много столетий назад на языке, по существу, давно уже мертвом, в лоне культуры, достаточно для нас чуждой.

Правда, в последние годы эта культура благодаря многочисленным исследованиям и переводам значительно к нам приблизилась, перестала быть только экзотикой и полноправно вошла в круг наших интересов. Однако как раз в области драматургии, в которой национальная литературная специфика обычно сказывается наиболее явственно, барьеры эстетического восприятия остаются, как правило, особенно высокими. Чтобы оценить санскритскую драму, и в частности пьесы Бхасы, нужно в какой-то мере преодолеть инерцию нашего читательского вкуса, воспитанного в основном на европейском драматическом искусстве и европейской теории драмы.

В свое время А. А. Потебня, указывая на различия между эпосом и драмой, писал, что «в последней нет повествования, посредника между зрителем и событием. Поэтому — никаких описаний, повествования и монологи сведены до минимума. (В противном случае — нечто вроде подписей под картинами, замедление действия, скука.)». Так вот, если подходить к санскритской драме с критериями Потебни (а он в данном случае был восприимчивом всей европейской эстетической традиции от Аристотеля до Гегеля), она, действительно, может показаться «скукой». Границы между «эпическим» и «драматическим» стилями изложения событий в ней в значительной степени размыты, энергии действия она, как правило, лишена, а рассказывание, лирические описания и внутренние монологи играют в ней чуть ли не доминирующую роль. И все-таки при несомненном своем своеобразии санскритская драма — не какой-то причудливый и внежанровый художественный феномен, а прежде всего драма. Она строится из того же «материала», что и драма европейская (недаром ее часто сопоставляют то с новоаттической комедией, то с шекспировским театром), только акценты на этом материале расставлены иначе. Если прибегнуть к общим определениям, то, заранее оговорив их заведомый схематизм и приблизительность, можно сказать, что санскритская драма не динамическая, а созерцательная, лирическая по своему пафосу, не аналитическая, а синтетическая в обрисовке характеров, не экстравертная, а интравертная в движении своего сюжета. И стоит обратить внимание, что при всех очевидных отличиях сход-

ный по внутренней структуре тип драмы начинает играть все большую роль в европейской драматургии XX в., начиная с Чехова.

История санскритской драмы тесно связана с особенностями культуры древней и средневековой Индии, ее религией и философией. Тщетны были бы попытки рассмотреть специфику санскритской драмы без учета этих особенностей. В то же время любая пьеса, творчество любого индийского драматурга не могут быть также поняты вне контекста, вне теории и практики санскритской драматургии в целом. Поэтому еще до конкретного знакомства с творчеством Бхасы полезно представить себе, чем был, как и под воздействием каких факторов развивался древнеиндийский театр.

ДРЕВНЕИНДИЙСКИЙ ТЕАТР

Индийский театр — старейший в Азии. Его истоки уходят почти в столь же глубокую древность, как истоки театра античного. Так же как античный театр в значительной мере определил последующее развитие драматического искусства в Европе, Индия повлияла на развитие большинства театральных форм в Восточной Азии, от Тибета до Индонезии. При этом даже в тех случаях, когда местный театр формировался, как, например, в Китае или Японии, независимо, он обнаруживает очевидное сходство с индийским в ряде кардинальных эстетических принципов.

Эти принципы были впервые последовательно изложены в древнейшем санскритском трактате по драматургическому искусству — «Натьяшастра» («Учение о драме»). «Натьяшастра» в том виде, в каком она до нас дошла, датируется обычно III—IV вв. н. э., но опирается, несомненно, на уже развитую традицию, иначе говоря, на давно и прочно сложившуюся практику санскритского театра и на плодотворные попытки ее теоретического осмысления. В этой связи «Натьяшастра» имеет поистине энциклопедический характер. Она состоит из 36 обширных глав, в основном написанных стихами, и содержит самые разнообразные сведения: от характеристики смысла и целей театрального представления до перечисления всевозможных вариаций сюжета и типов персонажей, от описания театральной архитектуры до классификации риторических фигур, от требований к мимике актеров до рассуждений о символике цвета костюмов и грима. В своих теоретических постулатах «Натьяшастра» напоминает по жанру «Поэтику» Аристотеля, и в то же время в своих практических рекомендациях она настолько добросовестна и детальна, что, даже если бы не сохранилось ни одной сан-

скритской пьесы, мы все же благодаря ей имели бы достаточно широкое и верное в целом представление о классическом индийском театре.

При оценке «Натьяшастры» следует иметь в виду по крайней мере два обстоятельства. Во-первых, присутствующее ей, как, впрочем, и любым иным древнеиндийским теоретическим трактатам, стремление к исчерпывающей полноте описания и скрупулезной классификации часто ведет к невольному смешению главного и второстепенного, действительно имеющего место и всего лишь возможного, так что необходима постоянная корректировка теории «Натьяшастры» текстами дошедших до нас драм. И, во-вторых, некоторые важные сведения «Натьяшастра» преподносит в виде легенды или освящает их мифом, так что они нуждаются в интерпретации и восстановлении, часто с помощью иных исторических источников. К числу таких мифологизированных сообщений принадлежит рассказ «Натьяшастры» о происхождении индийской драмы.

Согласно «Натьяшастре», когда кончился легендарный золотой век и нравы обитателей земли и неба ухудшились, боги попросили Брахму, бога-творца, создать нечто такое, что одновременно бы развлекало и поучало, — «пятую веду»¹, которая, однако, в отличие от первых четырех была бы открыта всем кастам, в том числе и низшей среди них — шудрам. В ответ на просьбу Брахма сотворил драму. Содержанием ее он сделал древние предания (итихасы) и соединил в ней декламацию из «Ригведы», пение из «Самаведы», мимическое искусство из «Яджурведы» и чувство из «Атхарваведы». Мудрец Бхарата обучил театральному искусству сто своих сыновей, а также божественных нимф — апсар и музыкантов — гандхарвов и поставил на небе первую драму — о борьбе богов и демонов-асуров. Впоследствии в построенном для него небесном театре Бхарата представил вторую драму — «Пахтанье океана», а затем, специально для бога Шивы, дал третий спектакль — «Сожжение Трипуры» — о подвиге Шивы, уничтожившего неприступную крепость демонов Трипуру. Восхищенный Шива добавил к драматическому пред-

¹ Веды — древнейшие памятники индийской религиозной литературы: «Ригведа», «Самаведа», «Яджурведа» и «Атхарваведа».

ставлению танец, и искусство драмы, таким образом, приобрело окончательный вид. Спустя некоторое время Бхарата по поручению Брахмы передал это искусство на землю — людям, изложив его принципы в трактате «Натьяшастра», автором которого согласно индийской традиции он и является.

Сколь ни фантастична эта легенда «Натьяшастры», она, как мы увидим позже, позволяет сделать кое-какие реальные предположения о прошлом индийской драмы, и нам предстоит еще не раз касаться некоторых ее аспектов. Пока же обратим внимание, что, всячески подчеркивая божественное происхождение театра, легенда особо указывает на непосредственную связь драмы с ведами. Исходя из этого, а также по аналогии с историей театра у иных народов многие ученые полагают, что истоки индийской драмы следует искать в ритуале, в частности в ритуале ведийском и, может быть, даже в самих текстах вед.

Действительно, в древнейшем индийском священном памятнике «Ригведе» (рубеж II—I тысячелетий до н. э.) имеется 15 гимнов, представляющих собой диалоги двух, а иногда и большего числа собеседников (Ямы и Ями, Пурураваса и Урваши, Агастья, Лопамудры и их сына, богов и Агни и т. д.). Санскритологи М. Мюллер, С. Леви, Л. фон Шредер, И. Хертель выдвинули гипотезу, что диалоги эти разыгрывались жрецами, принимающими на себя роли божественных или легендарных персонажей, сопровождалась мимическими танцами, пением и музыкой и, таким образом, были, по существу, родом мистерии или ритуальной драмы. Другие исследователи, хотя они и не усматривали никаких подтверждений тому, что ведийские гимны-диалоги воспроизводили театральное действие, находили элементы такового в описаниях некоторых ритуалов. Так, в ведийском свадебном ритуале, по их предположениям, муж и жена выступали репрезентантами Неба и Земли, в ритуале помазания царь изображал владыку богов Индру, ритуал плодородия — «махаврата» — сопровождался розыгрышем уже чисто театральной сценки: вайшья (представитель третьей индийской касты), одетый в белое, и шудра, одетый в черное, спорят из-за круглого куска белой кожи; в споре побеждает вайшья и бьет куском кожи убегающего шудру. По мнению специалистов, эта

сценка была призвана изобразить борьбу богов и асуров за солнце и победу сил света над силами тьмы. Известный английский индолог А. Б. Кейт конкретно связывает происхождение санскритской драмы с кришнаитскими культами, и в частности с мифом об убийстве богом Кришной демона Кансы, который он рассматривал как вариант древней мистерии смены времен года. С другой стороны, индийский ученый Х. Шастри утверждает, что драма зародилась на осеннем празднестве в честь знамени Индры, и подтверждение этому он видел, во-первых, в легенде «Натьяшастры», по которой Индра разогнал древком своего знамени асуров, препятствовавших постановке первой драмы Бхараты, а во-вторых, в предписанном той же «Натьяшастрой» обязательном воздвижении шеста, символизирующего знамя Индры, во время обряда освящения сцены, который предшествовал началу спектакля.

Разновидностью ритуальной гипотезы является и теория, утверждающая, что индийская драма зародилась в священном танце, который сопровождался жестами пантомимического характера. Сторонники этой теории (И. Шекхар, Ф. Бауэрс и др.) указывают и на идею тесной связи танца и драмы, выраженную в легенде «Натьяшастры» (напомним, что, согласно легенде, драма приобрела законченный вид, когда Шива добавил к ней свой танец), и на реальную роль танцевальных интермедий в дошедших до нас текстах санскритских пьес, и на очевидный танцевальный акцент народных театральных зрелищ в Индии. При этом они особо подчеркивают, что традиция священного танца, а вместе с ним и ритуальной танцевальной драмы предшествует ведам и коренится в обычаях доарийской Индии: Шива, зовущийся «царем танца» — натараджей, считается доарийским божеством; среди археологических находок древнейшей цивилизации долины Инда (IV—III тысячелетия до н. э.) имеется несколько фигурок танцоров и танцовщиц; в глубокую древность уходят истоки южноиндийской танцевальной драмы «кутту», о которой не раз упоминают тамильские памятники начала нашей эры.

Наблюдениями и выводами сторонников ритуальной теории пренебрегать, конечно, нельзя. И религиозные празднества мистерияльного типа, и декламация ведий-

ских гимнов-диалогов, и развитая традиция священной пантомимы и танца сыграли немалую роль в формировании санскритской драмы. Но ритуальные представления еще не вполне драма. О драме можно говорить тогда, когда театральное зрелище самоценно, имеет особую цель, а не служит лишь средством достижения религиозного или магического результата; когда ее исполняют актеры, изображающие того или иного героя, а не жрецы, идентифицирующие себя и идентифицируемые зрителями с богами; когда содержание представления более или менее свободно и заменяемо, а не строго закреплено и обусловлено содержанием ритуала. «Натьяшастра» называет драму «пятой ведой», но сразу же оговаривает ее особое назначение, не столько религиозное, сколько этическое и эстетическое («поучать, развлекая»), и подчеркивает присущую ей демократичность: в отличие от ведийского ритуала драма должна быть открыта для всех каст. Указывая на связь драмы с ведами, «Натьяшастра» видит, по существу, эту связь не в том, что драма несет религиозную функцию вед, а в том, что она заимствует из вед нужные ей искусства. Действительно, отдельные элементы будущей драмы: декламация, пение, танец, пантомима — существовали в ведийскую эпоху, существовали и в ритуале и помимо ритуала.

Но чтобы объединить их в особом и внутренне целостном драматическом жанре, нужен был какой-то толчок извне, должен был произойти какой-то принципиальный сдвиг в развитии искусства и литературы.

Что же послужило таким толчком? И когда, хотя бы приблизительно, этот сдвиг состоялся? Для ответа на второй вопрос у нас имеются некоторые косвенные данные. Ведийская литература в целом (первая половина I тысячелетия до н. э.), не раз упоминая о танце, пении и музыке, драмы не знала. В «Яджурведе» имеется длинный список всевозможных профессий, но профессии актера среди них нет. Грамматик Панини (V—IV вв. до н. э.) среди разных терминов называет загадочные «натасутры» — наставления для натов, однако слово «ната», которое впоследствии могло означать актера, у Панини со всей определенностью относится лишь к танцорам или в лучшем случае к пантомимистам. И только во II в. до н. э. другой грамматик,

Патанджали, говорит о двух театральных постановках: «Кансавадхе» («Убиении Кансы») и «Балибандхе» («Пленении Бали»), которые, видимо, имели подлинно драматическую форму. Приблизительно с того же времени упоминания о драматическом искусстве и актерах (часто весьма негативные) появляются в буддийской литературе, политических и правовых трактатах, а также в древнеиндийском эпосе — «Махабхарате» и «Рамаяне». Наконец, рубежом I—II вв. н. э. датируются дошедшие до нас фрагменты первых пьес, а именно буддийских пьес Ашвагхоши. Насколько можно судить по этим фрагментам, драма в творчестве Ашвагхоши уже вполне определилась как жанр и находилась на той ступени зрелости, для которой должно было потребоваться по крайней мере несколько столетий. Тем самым мы снова возвращаемся ко временам Патанджали — ко II или, может быть, III в. до н. э. как наиболее вероятному верхнему рубежу развития индийской драматургии.

Предположением, а не окончательным ответом вынуждены мы ограничиться и по отношению к первому вопросу — о стимулах формирования санскритской драмы. Одно время ряд ученых усматривали такой стимул в знакомстве с греческим театром, о котором индийцы якобы узнали после проникновения греков в Северо-Западную Индию при Александре Македонском. Нет смысла вновь обсуждать эту давно уже скомпрометировавшую себя гипотезу А. Вебера и Э. Виндиша: для нее, как оказалось, нет никаких сколько-нибудь серьезных исторических или литературных оснований. Но вспомнить о ней полезно, потому что она не просто была порождена глобальными поисками всевозможных заимствований, характерными для компаративистики конца XIX в., но в какой-то мере исходила и из реальных черт сходства между античной и индийской драмой. Об этом сходстве, определенном, конечно, не влиянием, а общими законами жанра, так же как о не менее существенных и показательных различиях между ними, нам придется еще говорить. Но уже сейчас хотелось бы отметить, что сходство это касается, в частности, занимающей нас проблемы происхождения санскритского театра.

Наиболее авторитетные теории происхождения гре-

ческой трагедии, подобно упомянутой нами индийской ритуальной теории, так или иначе связывают зарождение драматического жанра в Греции с культовой мистерией, в первую очередь с мистерией в сфере культа Диониса. Этому существует много подтверждений, но следует в то же время обратить внимание, что различного рода культовые мистерии, в том числе мистерии умирающего и воскресающего бога типа Диониса, были широко распространены на всем древнем Востоке, а между тем нигде, кроме Греции и Индии, преобразования полудраматического ритуала в полноценную драму не произошло. Почему же только в древних Индии и Греции, причем независимо друг от друга, появилась литературная драма?

Удовлетворительным ответом на этот вопрос служит, на наш взгляд, то обстоятельство, что во всем древнем мире только в Индии и Греции существовали развитые литературные формы героического эпоса; и как раз содержание, стиль, а также способ исполнения эпоса оказали стимулирующее воздействие на формирование нового жанра. В этой связи толчком к становлению классической греческой драмы явились, по всей вероятности, эпические декламации типа декламаций на панионийских или панафинейских празднествах. Мы знаем, что такие декламации были уже отчасти драматизированы: Аристотель отмечал, что они иногда приближались к мимическому воспроизведению и что «возможно излишество в движениях и для рапсода». Тот же Аристотель в своей «Поэтике» многократно сближает драму с эпосом, видит в «Илиаде» и «Одиссее» предтечи трагедии и обнажает ретроспективно их драматическую структуру. Действительно, значительную часть текста гомеровских поэм составляют речи двух или трех действующих лиц, а авторской речи в них соответствуют по функции речи вестников аттической драмы; и для трагедии и для эпоса характерны разного рода плачи; из эпоса, наконец, греческая драма берет основные свои ситуации и героев.

Генезис санскритской драмы связан с эпосом и эпическими декламациями еще более очевидно. О публичных чтениях эпоса много раз сообщают и «Рамаяна», и позднейшие санскритские авторы, а на одном барельефе из местечка Санчи, созданном еще до начала нашей

эры, изображена группа эпических сказителей в окружении музыкантов и танцоров, которые мимикой воспроизводят поведение и чувства героев. Видимо, на начальном этапе сложения драмы декламатор читал по частям отрывки из эпоса и в интервалах появлялись актеры и представляли в танце, пантомиме, а затем в импровизированных и полуимпровизированных диалогах содержание прочитанного. Декламатор при этом называл актеров-героев и указывал на связь между их репликами. Показательно, что именно такого рода репрезентация эпических сюжетов сохранилась в Индии в лиле, якшагане, джатре и других видах народного театра.

Эпический певец, а затем и декламатор именовался в древней Индии сутой. В драме его функции перешли к сутрадхаре — руководителю труппы, главному актеру, директору и строителю театра. По мнению индийского ученого Р. В. Джагирдара, поддержанному большинством специалистов, сутрадхара является непосредственным преемником суты; в эпосе оба эти понятия отождествлялись, и от суты, или сутрадхары, требовалось, чтобы он был знатоком архитектуры и «измерителем земли» (само слово «сутрадхара» переводится с санскрита как «держатель нити», что в прямом значении указывало на его профессиональные навыки строителя, а в переносном — на обязанности ведущего, «держателя нити» драматического представления). В драме сутрадхара, подобно эпическому суге, вводит зрителей в курс событий, представляет им героев, оговаривает время и место действия. Вместе с сугой-сутрадхарой в драму перешли из эпоса термины «бхарата» (по родовому имени главных героев «Махабхараты») и «кушилава» (от имен первых сказителей «Рамаяны» — Куши и Лавы), которые стали прилагаться вообще к актерам.

Зависимость индийской драмы от эпоса выразилась и в том кардинальном обстоятельстве, что большинство дошедших до нас санскритских пьес используют по преимуществу эпические сюжеты и обнаруживают явные черты эпического стиля. Свой долг эпосу четко осознавали санскритские драматурги, считавшие себя, подобно Бхавабхути и Раджашекхаре, либо учениками создателей «Рамаяны» и «Махабхараты», либо даже новым их воплощением на земле, согласно индийскому

учению о метампсихозе — переселении душ. Напомним, наконец, что в легенде из «Натьяшастры», которую мы приводили, сказано, что Брахма, создавая драму, положил в ее основу древние предания — итихасы, а «ити-хаса» было одним из традиционных самоназваний эпоса.

Эпическая теория происхождения санскритской драмы не противоречит, а дополняет, с нашей точки зрения, теорию ритуальную. Эпос не был прообразом драмы, но был для нее стимулом, образцом и в какой-то мере ее источником, под воздействием которого ритуальные представления с танцами и пением могли трансформироваться в драму, причем в драму литературную. Именно благодаря эпосу те элементы драмы, которые можно обнаружить и которые действительно были обнаружены в ритуале и ведах, синтезировались в новом жанре древнеиндийской словесности.

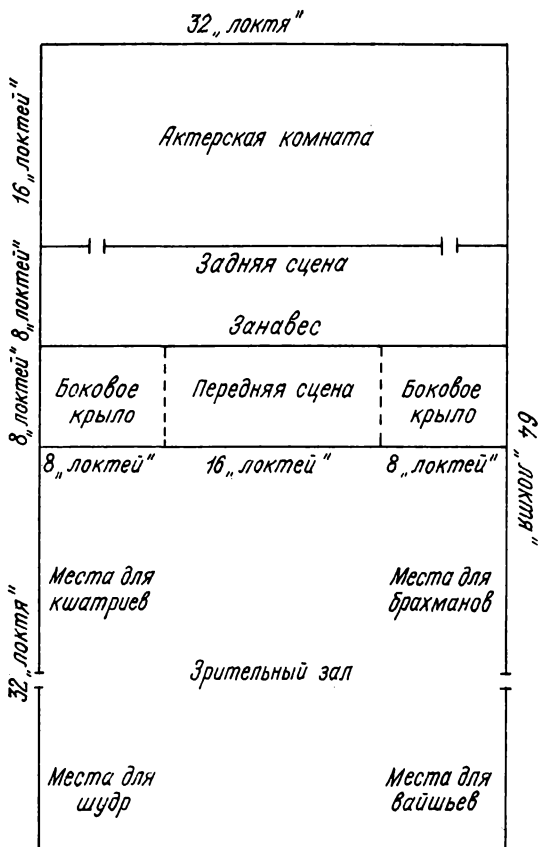
Если согласиться с очерченным выше генезисом санскритской драмы, то из характера этого генезиса вытекает, что эпические реминисценции должны были особенно явственно сказываться в творчестве ранних индийских драматургов. Более того, степень связи с эпосом — связи, конечно, не столько сюжетной, сколько структурной и стилистической — может стать одним из критериев хронологической отнесенности той или иной пьесы и ее автора. И с этой точки зрения те глубоко эпические корни подавляющего большинства пьес Бхасы, которые впоследствии нам предстоит рассмотреть, подчеркивают его роль и место в развитии санскритской драматургии как выразителя, если не первого, то, во всяком случае, достаточно раннего ее этапа.

От периода зарождения индийской драмы до времени составления «Натьяшастры» прошло пять или шесть веков. Понятно ввиду этого, что «Натьяшастра» дает нам в основном сведения не о начальной поре санскритского театра, но о его уже вполне сложившейся, более или менее канонизированной форме — форме, воплощенной в произведениях классиков индийской драматургии, таких, как Калидаса, Шудрака, Бхавабхути, Харша. Во всяком случае, когда у автора VIII в. н. э. Дамодарагупты в его поэме «Куттанимата» («Советы сводни») мы читаем описание постановки пьесы Харши «Ратнавали», то убеждаемся, что она происхо-

дила в полном согласии с нормами, изложенными в «Натьяшастре». Каковы же эти нормы древнеиндийского театра?

Санскритские пьесы ставились в храмах во время всевозможных религиозных праздников, в специальных залах царских дворцов по случаю каких-либо торжественных событий в придворной и государственной жизни, на открытом воздухе — в городском парке или на площади, у берега реки или озера. Но, кроме того, как сообщает «Натьяшастра», для театральных представлений строились особые помещения, иногда временные, а иногда постоянные, и, судя по вниманию, которое уделяют им «Натьяшастра» и ее комментаторы, пьесы в первую очередь предназначались для постановки именно в такого рода специально отстроенных театрах.

Индийский театр мало напоминал древнегреческий. Последний представлял собой круг оркестры — сцены, над которым амфитеатром поднимались места для зрителей. Для индийского же театра предназначались крытые помещения из дерева и кирпича, которые могли иметь прямоугольную, квадратную или треугольную форму. Помимо своей формы эти помещения различались по величине, но самым удобным и акустически совершенным «Натьяшастра» признавала театр в виде прямоугольника, длина которого составляла 64 «локтя» (около 30 м), а ширина — 32 «локтя» (около 15 м). Внутри театр делился пополам: на зрительный зал (прекшагриха) и сцену (рангабхуми), а сцена, в свою очередь, была разделена на три части: переднюю сцену (рангапитха), заднюю сцену (рангаширша) и артистическую комнату (непатхьягриха). В артистической комнате актеры гримировались, ожидали выхода на сцену и отдыхали, когда их роль кончалась. Она отделялась от сцены деревянной стеной, имеющей две двери, а между дверьми, вдоль стены, сидели музыканты, сопровождавшие часть представления своей игрой. Задняя сцена, расположенная несколько выше передней, предназначалась для изображения внутренних помещений: комнат дворца или дома, храмовой залы и т. п., передняя сцена — для эпизодов «на открытом воздухе»: на улице, в дворцовом парке или в лесу. От передней сцены, справа и слева, отделялись колоннами два боковых крыла (маттаварани), которые, как и зад-



няя сцена, были приподняты и использовались, вероятно, для эпизодов, разыгрывавшихся на балконах, террасах дворцов и т. п., для произнесения героями особо важных монологов, а возможно, и как помещения для бутафории. Между передней и задней сценами имелся раздвижной занавес (передний занавес в индийском театре отсутствовал). За занавесом, согласно указаниям «Натьяшастры», совершалась подготовительная церемония к представлению, а затем он отодвигался, хотя какая-то часть его, если судить по обычной в санскритских пьесах ремарке: «входит, отбросив занавес», оставалась видна из зрительного зала.

Скамьи зрительного зала, сделанные из дерева, располагались амфитеатром. Передние ряды при этом были ниже сцены, а последние оказывались на одном с нею уровне. По бокам зрительного зала были водружены четыре колонны разного цвета. У двух передних колонн, белой и красной, находились места для представителей двух высших каст — брахманов и кшатриев, у двух задних, желтой и темно-синей, — места для вайшьев и шудр. В середине первых рядов стояло кресло царя, а вокруг были места для его свиты. Всего в таком театре могло одновременно поместиться от 300 до 500 зрителей.

«Натьяшастра», как и более поздние санскритские трактаты по драматургии, ничего не говорит о сценических декорациях, а ремарки в пьесах подтверждают их отсутствие. По-видимому, санскритский театр либо использовал декорации в минимальном количестве, либо не знал их вообще. В этом отношении он напоминает английский театр времен Шекспира. Драматург восполнял отсутствие декораций поэтическим рассказом того или иного героя, всецело полагаясь на воображение зрителей.

Так, первый акт пьесы Бхасы «Свапнавасадатта» происходит в священной роще, «лесу для покаяния», где живут отшельники. Но никакого подобия рощи на сцене нет, а зрители представляют себе, где и в каких обстоятельствах протекает действие, по репликам персонажей и их описанию того, что они видят перед собой. Один из таких персонажей, брахман-ученик, приближаясь к роще, говорит:

Полдень. О, как я устал! Где бы мне отдохнуть? (*Обходит сцену.*) А, вижу! Поблизости должен быть лес для покаяния. Непроста здесь

Доверчивы чуткие лани,
не ведают страха и робости,
Дерева ухожены бережно,
их ветви — в плодах и цветах,
Нигде нет полей возделанных,
коровам — раздолье в травах;
И, вижу я, мирно курятся
над жертвенниками дымки.

Подобного рода описания заменяют в санскритских пьесах декорации дворца или городской улицы, поля боя или обители богов на небе. А иногда даже таких опи-

саний не было, и зритель узнавал о месте действия из краткой реплики: «Вот дворец Махасены», «Вот храм», «Вот сад для увеселений» и т. п. — или исходя из общего контекста пьесы.

В отсутствие декораций большое значение для воссоздания условий и характера сценического действия придавалось в санскритском театре мимике и жестам актеров. С помощью мимики изображались не только чувства героев, их радость, страх, ревность, горе, гнев, волнение, но и самого разного рода живые и неживые объекты. Не нужно было искусственно создавать темноту на сцене: ее означали определенные движения рук и ног актера, утрирующие походку человека, который принужден двигаться ощупью. Если актер подбирал платье, зритель понимал, что он входит в воду, если имитировал плавательные движения, то это значило, что водоем глубок, и т. п. Актер, садящийся в колесницу или в повозку, смотрел вверх и высоко поднимал ноги, а входящий во дворец должен был делать длинные шаги. Жестами и мимикой описывались такие природные феномены, как заря, ночь, сумерки, жара, лунный свет, океан, горы, молния. И соответственно «Натьяшастра» указывает семь родов движений бровей, шесть — носа, шесть — губ, семь — подбородка, девять — шеи, двадцать четыре положения каждой из рук, а затем всевозможные их комбинации, каждая из которых имела свою семантику. Особое значение придавалось комбинациям пальцев, так называемым «мудра», способным сообщить знатоку театрального искусства самые различные оттенки смысла. Мудра, впервые перечисленные в «Натьяшастре», до сих пор широко представлены в традиционных индийских танцах и во многом определяют их характер.

О роли мимики и жестов актеров в санскритском театре мы можем судить не только по указаниям теоретических трактатов, но и по самим текстам пьес, по свойственным им ремаркам. Герои не поливают деревья, которых нет на сцене, а «изображают, что поливают их», не играют в мяч, а «изображают игру», не срывают цветы, а «изображают, что срывают цветы».

В третьем акте пьесы Бхасы «Пратиманатака» («Натака о статуе») царевич Бхарата вместе с возничим едут на колеснице. Колесница стремительно мчится, по-

том останавливается, Бхарата сходит с нее, возникший уводит коней отдохнуть и т. д., но ни колесницы, ни коней на сцене, по всей вероятности, не было, и Бхарата с возникшим разыгрывали искусную пантомиму:

Бхарата. ...Гони колесницу!

Возникший. Как прикажет благословенный. (*Правит колесницей.*)

Бхарата (*изображая стремительное движение*). Ах, как мчится эта колесница!

Вдаль убегают деревья от нас,
уменьшаясь мгновенно;
Сыплется с обода ливнем земля,
словно речной водопад;
Спиц в колесе не видно,
недвижном в быстром вращенье;
Пыль устремляется вслед,
но не может нагнать колесницу.

В ограниченных размерах использовалась в санскритском театре бутафория, изготовленная из бамбука, покрытого кожей, дерева или материи и иногда, когда речь шла о разного рода животных и чудовищах, приводимая в движение с помощью механических средств. Но значительно бóльшую роль для раскрытия содержания пьесы и характеров действующих лиц играли костюмы, грим и прически актеров. «Натьяшастра» предписывала, чтобы аскеты были одеты в лохмотья или одежду из древесной коры, лыка, придворные носили красные куртки, цари, боги и полубоги — яркое цветное платье. Запачканная одежда означала, что герой безумен, несчастен или находится в дороге. У героев, пребывающих в расстройстве чувств, и у демонов волосы должны были быть распущенными, министры, жрецы и аскеты изображались гладко выбритыми, а цари и боги — с аккуратно подстриженной бородой. Девушки-отшельницы имели на голове одну косу, а у замужних волосы были завиты. В отличие от древнегреческих актеров индийские не носили масок, но пользовались гримом для лица и различных частей тела. Особенно важен был цвет грима. Брахманам и кшатриям предписывался красный цвет, вайшьям и шудрам — темно-синий. Одним богам должен был соответствовать грим белого цвета, другим — желтого или синего. Цвет грима и платья характеризовал принадлежность персонажа тому или иному племени, его профес-

сию, а также указывал на эмоциональное состояние героя, возбуждая при его появлении у зрителей ответные чувства симпатии, сострадания или негодования.

Сценическая постановка санскритской пьесы была сопряжена, как мы видим, со множеством условностей. Проще всего было бы объяснить эти условности неизбежной примитивностью театральных средств, находившихся в распоряжении индийского драматурга и актеров, тем более что подобные приемы вообще характеризовали древний и средневековый театр. Однако следует заметить, что сценические условности заключали в себе и определенный художественный эффект. Они будили воображение зрителей, делали их активными (поскольку условности необходимо было расшифровать), а не пассивными участниками спектакля. И в то же время они создавали особую, необычную, но заранее предвкушаемую атмосферу театрального зрелища, являясь как бы эстетическим знаком той «второй действительности», которая разворачивалась перед зрителем на сцене. Не случайно современная драматургия все чаще и охотнее стала прибегать к условным сценическим приемам, напоминающим театр далекого прошлого.

В соответствии со спецификой и возможностями древнеиндийской сцены строилась и сама санскритская драма. Открывался спектакль, согласно «Натьяшастре», праздничной вступительной церемонией (пурваранга), первая часть которой происходила еще при закрытой занавесом задней сцене. Под удары в барабан на ней рассаживались музыканты и налаживали свои инструменты. Затем звучала музыка, на авансцену выходили танцоры и исполняли несколько танцев, а хор певцов — песню. Появлялся сутрадхара и торжественно водружал знамя Индры, долженствующее оградить представление от препятствий и помех. Водрузив знамя, сутрадхара читал вступительное благословение (нанди) и коротко сообщал содержание пьесы (прарочана). После этого сутрадхара покидал сцену, а вместо него выходил его заместитель — стхапака, который вместе с актрисой и одним из актеров разыгрывали пролог к пьесе (праставана, или стхапана). В прологе должны были снова исполняться танец и звучать песня, на этот раз восхваляющая один из сезонов года. Но прежде всего в

прологе полагалось по ходу беседы его участников или какой-либо остроумной репликой подготовить начало действия пьесы и ввести зрителей в курс предшествовавших ему событий.

«Натъяшастра» оговаривает, что вступительная церемония не должна быть слишком длинной, дабы не утомлять зрителей, и наряду с полной рекомендует сокращенную форму пурваранги. Впоследствии средневековые теоретики санскритской драмы вообще почти не касались деталей пурваранги, а в дошедших до нас пьесах нет никаких упоминаний о ней. По-видимому, в классической санскритской драматургии вступительная церемония была очень краткой, но при этом из нее в текст самой пьесы было перенесено благословение — нанди, за которым шел пролог, включающий в себя сообщение о названии пьесы и имени ее автора. Кроме того, в прологах большинства классических пьес нет уже заместителя сутрадхары — стхапаки, а его функции принял на себя сам сутрадхара.

Прологи к санскритским пьесам, послужившие, как известно, образцом для знаменитого пролога в театре к «Фаусту» Гёте, были различной длины; в них участвовали или один сутрадхара, или сутрадхара с помощником, или сутрадхара и его жена — актриса (нати). У Бхасы, как правило, прологи очень коротки, но всегда сохраняют по крайней мере одну свойственную всем прологам санскритских драм черту: с помощью особого театрального приема они должны переключать внимание зрителя с окружающего его реального мира на иллюзорный мир пьесы.

Обычно в прологах пьес Бхасы, едва только сутрадхара произнесет вступительное благословение и обратится с приветствием к зрителям, он слышит за сценой какой-либо шум или восклицание, узнает, чем они вызваны, и сообщает об этом зрителям. При этом восклицание, которое он слышит из-за кулис, и первая реплика следующей за прологом сцены, как правило, совпадают. Но иногда Бхаса варьирует или усложняет этот связывающий пролог и пьесу прием.

В «Пратиманатаке» сутрадхара вызывает на сцену актрису и просит ее спеть песню об осени (подобного рода песни о временах года предусматривались, как мы видели, правилами «Натъяшастры» и на самом деле

часто встречаются в прологах санскритских пьес). Актриса поет, а сутрадхара заключает ее пение стихами:

В это время года

В платье белом средь белых цветов гусыня
Мечется взад и вперед по островку на реке...

Стихи прерывает возглас: «Господин, господин!» Сутрадхара вглядывается в глубь сцены и продолжает:

Так же быстро, чему-то радуясь, ходит
Рядом с царским дворцом хранительница ворот.

И далее начинается первая сцена пьесы: с разговора этой привратницы и придворного о недавних событиях во дворце царя Дашаратхи.

В другой пьесе Бхасы, «Чарудатта», актриса сообщает своему мужу — сутрадхаре, что она приготовила праздничный обед, и просит его, согласно обычаю, пригласить к столу брахмана. Тот зовет проходящего где-то за сценой брахмана Майтрею. Майтрея отвечает: «Пригласи-ка лучше кого-нибудь другого, я сейчас занят», сутрадхара отправляется на поиски, а пьесу начинает сам Майтрея, вновь произнося только что прозвучавшую из-за кулис реплику.

Санскритская пьеса могла состоять из одного акта, но могла быть и очень длинна, включая в себя до десяти актов. Поскольку в театре не было переднего занавеса, окончания актов обозначались тем, что все действующие лица уходили со сцены. Полагалось, кроме того, в конце акта намекнуть на характер развития событий в следующем или заключить его описанием времени суток, в которое происходит действие. В такой функции выступает, например, описание заката солнца в последних двух строфах второго акта пьесы Бхасы «Авимарака».

Обращаясь к своему другу, главный герой пьесы Авимарака говорит:

Друг! Благословенное солнце село. Теперь

Восточный край небосклона во тьму погружен,
А западный — светится розовой краской заката.
Раскололось надвое небо и своей красотой
Напомнило Шиву — полуженщину-полумужчину².

² Имеется в виду андрогинная ипостась Шивы.

Ах, как меняется облик мира!

Земля будто наряжается в новое платье:

Стирает пятнышко солнца со лба и украшает себя

гирляндой звезд;

Спадает зной, и веет прохладный, чарующий ветерок;

Герои теперь не у дел, но льнут друг к другу любовники.

Последний стих не случаен: в следующем, третьем акте Авимарака отправится на свидание со своей возлюбленной Куранги.

Другим и, пожалуй, еще более важным средством связи между актами служили введения к ним (интермедии), которые делились, по «Натьяшастре», на несколько разновидностей, согласно тому, кто в них участвовал и на каком языке разговаривал. Интермедии, как правило, должны были разыгрываться между второстепенными персонажами (слугами, солдатами, придворными, вестниками), которые в разговоре друг с другом описывали либо ситуацию, необходимую для понимания последующего акта, либо события, происшедшие после окончания акта предыдущего. Так, в шестиактной пьесе Бхасы «Абхисеканатака» («Натака о помазании»), созданной на основе сюжета «Рамаяны», имеются четыре интермедии. В интермедии перед вторым актом два воина из армии обезьян рассказывают, что им удалось отыскать следы Ситы, жены Рамы, похищенной царем демонов-ракшасов Раваной, и что недавно военачальник обезьян Хануман отправился на остров Ланку, где Сита томится в заключении. Вслед за этим в самом акте описывается уже встреча Ханумана и Ситы. В интермедии между третьим и четвертым актами один из придворных Рамы сообщает, что Хануман уже возвратился с известиями о Сите, и далее в акте речь идет о переправе войска Рамы через океан и прибытии на Ланку. В интермедии перед пятым актом из беседы одного из придворных Раваны и некоего ракшасы зрители узнают о поражении, которое терпит войско демонов, и это позволяет Бхасе в самом акте сосредоточить внимание не на ходе войны, а на последних усилиях Раваны завоевать сердце Ситы. Наконец, пространная интермедия перед шестым актом содержит описание тремя полубогами-видьядхарами поединка Рамы и Раваны, кончающегося гибелью демона, открывая тем самым возможность заключить пьесу сце-

нами свидания Рамы и Ситы и торжественного помазания Рамы на царство.

Уже по этому краткому обзору интермедий «Абхишеканатаки» ясно, что единства времени в духе европейской драмы, стремящейся, как требовал Аристотель, максимально приблизить театральное время к реальному, в санскритском театре не соблюдалось. События, изображаемые в пьесе, иногда охватывали несколько десятков лет, но значительные разрывы во времени допускались лишь между актами (и заполнялись интермедиями либо просто подразумевались); действие же одного акта, согласно требованиям «Натьяшастры», не могло длиться более 24 часов. Санскритские драматурги в общем следовали этому правилу, но разработали ряд способов искусственного «сжатия» времени, напоминающих приемы шекспировского театра. Бхаса, в частности, широко пользуется вестниками, которые с минимальными временными интервалами докладывают о событиях, долженствующих занять много часов, если не много дней.

В третьем акте «Абхишеканатаки» демон Шанкукарна («Остроухий») является к Раване с донесением, что некая обезьяна опустошила ашоковую рощу. Равана посылает тысячу ракшасов схватить обезьяну. Снова входит Шанкукарна и рассказывает, что обезьяна, вырывая из земли деревья и сражаясь ими, перебила посланное войско. Равана приказывает царевичу Акше идти на помощь. Шанкукарна уходит и тут же возвращается, сообщая, что обезьяна убила и Акшу и пятерых сопровождавших его военачальников. Новые распоряжения царя демонов — и спустя мгновение Шанкукарна уже докладывает, что сын Раваны Индраджит поймал обезьяну в магические силки и что она оказалась могущественным соратником Рамы Хануманом. События, на описание которых в «Рамаяне» уходит десяток глав, в «Абхишеканатаке» занимают не более одной страницы текста и сжаты в пределах нескольких минут театрального времени.

Еще в меньшей степени, чем единство времени, признавала санскритская драма единство места. Правда, характер сцен в большинстве санскритских пьес был заранее обусловлен традицией: действие происходило обычно во дворце или дворцовом парке, в обители от-

шельников или храме, на пустынной дороге или близости от поля боя. Но место действия при этом менялось не только от акта к акту, но и внутри одного акта. Понятно, что при отсутствии декораций перемена места обозначалась обычно авторскими ремарками (так, ремарка «обходит сцену» указывала не просто на передвижение актера в пространстве, но и на воображаемую «смену декораций»), словами и жестами действующих лиц.

В пьесе Бхасы «Балачарита» («Детство Кришны») Васудева, отец только что родившегося Кришны, уносит своего сына, которому грозит смерть от царя Кансы, из города Матхуры. В длинном монологе убегающий под покровом ночи Васудева время от времени как бы расставляет опознавательные вехи на своем пути:

Теперь я должен спешить к городским воротам... Вот городские ворота. Пройду через них... О! Передо мной благословенная Ямуна, разлившаяся от дождей... Я переправился через Ямуну... Мне кажется, я слышу мычание. Наверное, я, злосчастный, пришел к стоянке пастухов... И т. д.

Перечисление разного рода условных театральных приемов, свойственных санскритским пьесам, можно продолжать до бесконечности, и части их по мере необходимости мы в дальнейшем коснемся. Сейчас, однако, хотелось бы упомянуть еще одну, но, пожалуй, важнейшую условность санскритской драмы — условность ее языка.

Санскритские пьесы, за редким исключением, написаны частью стихами, частью прозой, что опять-таки сближает их с шекспировским театром. И хотя в санскритской драме в целом прозы больше, чем в английской елизаветинской трагедии, именно стихам, а не прозе принадлежала в ней основная роль. Проза часто была недостаточно выразительна, подчеркнута разговорна, а стихи — эмоциональны, метафоричны и стилизованы. Обычно они декламировались, но нередко пелись в сопровождении музыкального аккомпанемента. Подобно прозе, стихи иногда служили развитию действия, но чаще представляли собой лирические миниатюры описательного характера. Если продолжить сравнение с шекспировским театром, то санскритские пьесы по типу стихов выглядят так, как если бы Шекспир украсил драмы своими сонетами. Но два независимых

для Шекспира жанра в санскритской литературе оказались искусно сплавленными в один, составив своеобразный жанр лирической драмы, в котором зачастую доминировало лирическое, а не драматическое, как мы его понимаем, начало.

И другая особенность языка древнеиндийской драмы. Это был, собственно, не один язык, а несколько: санскрит — общелитературный язык индийской древности и пракриты — родственные санскриту языки различных областей Индии. Согласно предписаниям «Натьяшастры», которым, хотя и с частными отклонениями, следовали индийские драматурги, на санскрите должны были разговаривать боги, цари, министры, полководцы, брахманы и иные герои-мужчины, принадлежащие к знати, на пракрите шаурасени — женщины высокого общественного положения и мужчины средних сословий, на пракрите магадхи — придворные гарема, трактирщики, стражники, на пракрите ардхамагадхи — слуги и т. д. Существует обширная литература, посвященная вопросам, откуда взялся столь странный лингвистический феномен, какой язык был свойствен драме изначально и т. п. Однако ответить на эти вопросы конкретно и доказательно пока не удалось. Ясно только одно: многоязычие санскритской драмы так или иначе отражало реальное многоязычие индийского быта, и на первых порах появление в драме различных диалектов могло быть связано с различием происхождения отдельных драматургов, их желанием правдиво воспроизвести особенности речи разных социальных слоев, наконец, с постановкой спектаклей перед разноязыкой аудиторией.

Нужно, однако, иметь в виду, что уже во времена Бхасы пракриты в своем большинстве, как и санскрит, были не разговорными, а литературными языками и многоязычие драмы также стало чисто литературной, условной чертой. Об этом свидетельствуют и формальная строгость регламентации диалектов, и тот, например, факт, что женщины, которые в прозе драмы говорят на шаурасени, в стихах переходят на махараштри — принятый в первых веках нашей эры язык лирической поэзии. Вне зависимости от ранга действующего лица «Натьяшастра» требует, чтобы о войнах, государственных делах, пророческих знаменаниях и т. п. говорили на

санскрите; и вот мы видим, что в пьесе Бхасы «Панчаратра» («Пять ночей») обычно пользующийся пракритом возничий Бриханнала, рассказывая царю о только что закончившейся битве, переходит на санскрит. Смена языков, своего рода «игра» языками стала для санскритских драматургов излюбленным средством варьирования стиля их произведений. И все-таки ее нельзя рассматривать как совершенно искусственный прием. Подобно другим приемам индийского театра, она в конечном счете имела опору в исторической действительности древней и средневековой Индии с ее многочисленными языковыми, кастовыми и профессиональными барьерами между различными группами населения.

Связь с действительностью, но связь не прямую, а опосредованную, утверждает эстетическая теория древнеиндийской драмы. Санскритские теоретики — и в этом их взгляды сходны со взглядами многих европейских эстетиков, следующих за Гегелем, — считали драму высшим родом словесного искусства. В отличие от поэзии, предназначенной только для слуха, драма адресована и к слуху и к зрению, и Вамана, автор одной из индийских поэтик VIII в., писал, что драматический жанр — лучший из жанров, потому что он воспроизводит любую вещь во всей ее полноте и конкретности. А «Натьяшастра» утверждала: «Нет такого знания, того занятия, той науки, того искусства, той деятельности и того деяния, которых бы не было в драме». Кардинальные эстетические принципы, сформулированные «Натьяшастрой» для драмы, впоследствии были перенесены на всю поэзию.

Один из таких принципов состоит в том, что драма является «выражением состояний людей и мира» посредством четырех средств репрезентации: жеста, слова, грима и мимики. Казалось бы, этот принцип вполне соответствует точке зрения Аристотеля, согласно которой «трагедия есть подражание действию», или тем более Гегеля, полагавшего, что «потребность драмы вообще заключается в наглядном изображении... человеческих поступков и отношений, сопровождающихся словесным высказыванием лиц, выражающих действие». Однако, во-первых, в «Натьяшастре» и последующих санскритских эстетических трактатах речь идет о вы-

ражении «состояний» (авастха), а не действий или поступков. А во-вторых, сам термин «выражение», «воспроизведение» (анукрити, анукиртана) не вполне совпадает по значению с аристотелевской категорией «подражания» (мимесиса).

Выдающийся индийский философ и комментатор «Натьяшастры» Абхинавагупта (X в.) решительно отвергал теорию подражания. Он утверждал, что подражание, или имитация, предполагает знание оригинала, между тем как актер не имеет собственного представления о герое, которого он изображает; что подражание способно дать лишь иллюзию, которую перечеркивает последующий опыт, между тем как никакие последующие впечатления не противоречат впечатлению, полученному от драмы; что тот, кто подражает, сознает свое отличие от того, кому он подражает, а актер должен чувствовать себя перевоплощенным в героя. И самое главное: Абхинавагупта полагал, что имитации доступны лишь физические объекты (одежда, мимика, жесты, речь героя), в то время как духовно-эмоциональная сфера, в которой, по мнению индийских эстетиков, состоит смысл театрального действия, имитированию не поддается. «Выражение состояний» для Абхинавагупты — не подражание жизни, а известного рода трансформация жизни в искусстве, способная вызвать у зрителей особую, эстетическую эмоцию — «расу».

Раса — основная категория санскритской эстетики, буквально означающая «вкус». Объясняя связь этих понятий, автор «Натьяшастры» пишет: «Как гурманы, вкушающие пищу, содержащую различные приправы, наслаждаются ее вкусом и испытывают радость, так сведущие зрители получают наслаждение от собственных эмоций, вызванных представлением на сцене различных чувств в сопровождении слова, жеста и мимики».

«Натьяшастра» различала восемь «постоянных чувств» (стхайибхава), свойственных людям: любовь, веселье, горе, гнев, мужество, страх, отвращение и удивление. Эти восемь чувств возникают под влиянием событий повседневной жизни и даже тогда, когда они непосредственно не проявляются, сохраняются в качестве потенциальных эмоциональных комплексов в подсознании человека. Под влиянием драматического представления эти комплексы способны реализоваться,

но уже не как активные чувства, имеющие отношение к нашему «я», а как внеличные эстетические эмоции — расы. В соответствии с восемью «постоянными чувствами» «Натьяшастра» насчитывает восемь рас: эротическую, комическую, горестную, гневную, героическую, страха, отвращения и удивления. Но, отметим сразу же, хотя все эти расы и были свойственны драме, доминирующими, согласно утверждению теоретических трактатов, могли быть только две: эротическая и героическая, в то время как остальные дополняли их и вызывались не драмой в целом, а какими-то отдельными ее эпизодами или сценами.

«Натьяшастра» указывала, что «раса возникает в результате сочетания возбудителей (вибхава), симптомов (анубхава) и настроений (вьябхичари)». Возбудители — это главные посредники проявления расы: герой, героиня, эмоциональная ситуация, представленная на сцене (время года, лунный свет, запах цветов и т. п.). Симптомы — внешние манифестации чувств героев: взгляды искоса, улыбка, жесты, изменения голоса и т. п. Настроения, или преходящие чувства, — радость, зависть, стыд, упадок духа и т. п. — должны содействовать проявлению господствующей расы, возникая и исчезая в быстрой смене событий. Восприятие «возбудителей, симптомов и настроений» ведет к вкушению зрителем расы, но «Натьяшастра», а вслед за нею другие трактаты подчеркивали, что такое восприятие резко отличается от восприятия обычной жизненной ситуации: для актера или зрителя Рама — персонаж пьесы не есть реальный герой Рама, и чувства зрителя и актера похожи на чувства ребенка, оседлавшего палочку и воображающего себя всадником, хотя лошади нет и в помине.

Абхинавагупта, развивая учение «Натьяшастры» о расе, утверждает, что события и герои драмы принадлежат не действительности, но миру искусства, который подобен миру игры. Эстетический объект не является реальным, как обычные объекты восприятия, но и не нереален, потому что дан в непосредственном ощущении; он имеет особую, эстетическую природу и оценивается только с позиций эстетического опыта. Поэтому к нему не может быть прагматического отношения со стороны зрителя, свободного в восприятии пьесы от

эгоистических желаний и чувств. По ходу театрального представления, настаивает Абхинавагупта, «условия, ограничивающие восприятие: время, место, индивидуальность [зрителя и актера], и условия, вытекающие из сюжета драмы, взаимно исключают друг друга и создают у зрителей состояние всеобщности». В виде расы познаются «страх как таковой», «любовь как таковая», т. е. явления, не имеющие связи ни с субъектом, ни с объектом восприятия. И такое универсализованное и незаинтересованное познание, даже в случае вкушения расы горя или страха, по Абхинавагупте, не может не быть наслаждением, которому соответствует в индийской философии понятие «блаженства» (ананда) от постижения абсолюта, не ведающего ни радости, ни страдания.

Индийские теоретики искусства единодушно исходят из того, что внушение и соответственно вкушение расы — главное в драме и драматургии. «Натьяшастра» указывает, что все составные части драмы: ее содержание, изобразительные средства, музыка, танец, пение и т. д. — должны быть подчинены расе. «Без расы, — говорится в „Натьяшастре“, — не может существовать ни одно поэтическое произведение». Раса, эстетическая эмоция, таким образом, понимается как основная, если не единственная, цель «выражения состояний людей и мира» в драме, и, хотя какими-то своими аспектами концепция расы напоминает нам концепцию «катарсиса» — «очищения посредством сострадания и страха» Аристотеля, она, во всяком случае, далеко уводит нас от теории подражания, или мимесиса.

С концепцией расы связаны многие условности санскритского театра, о которых мы говорили. Так, Абхинавагупта замечает, что инструментальная музыка, пение, декламация стихов и танцы необходимы в драме потому, что они «в силу своей всеобщности... способны увлечь зрителей» и благодаря им «даже тот, в ком нет эстетической восприимчивости, очищает свое сердце и становится чувствительным». Сходным образом, как указывает Абхинавагупта, применение грима, традиционных костюмов, различных диалектов и т. п. переносит зрителя из реального мира в условный мир сцены, лишает его восприятие ощущения определенности места и времени.

Стремление не мешать вкушению расы обусловило и некоторые запреты, предписанные санскритской драме ее теоретиками. Так, не рекомендовалось изображать на сцене битву, потерю царства, осаду города, смерть, зловещие предзнаменования, а также интимное поведение: сон, любовные объятия, поцелуи, купание и т. п. Объяснение этим запретам двоякое. С одной стороны, некоторые из запрещенных сцен, будучи связанными с какой-то определенной расой, могли стать помехой для воплощения иной, главной расы драмы; скажем, изображение смерти всегда вызывает горестную расу (каруну) и потому способно помешать обычно доминирующей в санскритской драме расе любви (шрингара). С другой стороны, как указывает «Натьяшастра» и особо подчеркивает Абхинавагупта, изображение событий, вызывающих у зрителей ассоциации с их обыденной жизнью, особенно тех, которые они недавно пережили или которые они предчувствуют в будущем, возбуждает у них личное отношение, препятствует универсализации эстетического объекта и тем самым разрушает расу.

Индийские эстетики исходили из того, что зрительные впечатления наиболее ассоциативны, и потому, запрещая наглядно представлять на сцене смерть, битву, разного рода бедствия и т. п., они тем не менее позволяли, если в этом возникала необходимость, рассказывать о них в интермедиях между актами или с помощью таких персонажей, как вестники. Эти принципы тщательно соблюдались классическими авторами, что усиливало описательность их драм, чуждую в целом драме древнегреческой или, например, шекспировской. Вместе с тем на первом этапе развития санскритской драматургии запреты «Натьяшастры» сравнительно часто нарушались, и это придавало ранним пьесам большую динамичность, которая отличает, в частности, творчество Бхасы.

Утверждая, что «трагедия есть подражание действию», и основываясь на всей практике древнегреческой драмы, Аристотель писал, что «действие и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего». Соответственно он подчинял фабуле, воплощающей в себе действие, остальные установленные им пять «частей» трагедии: характеры, разумность, сценическую обстановку

ку, словесное выражение и музыкальную композицию. В согласии с этой концепцией Аристотеля и само греческое слово «драма», ставшее общепринятым жанровым термином, означало «действие». Однако санскритский театр предлагает к такой концепции существенные коррективы.

Было бы, конечно, неверным утверждать, как это делают некоторые исследователи, что санскритская драма «бездейственна» и развитию сюжета в ней вообще не придается значения. Напротив, в драматических трактатах, начиная с «Натьяшастры», действию и сюжету уделялось достаточно внимания. Различались основной и побочный сюжеты пьесы: первый — связанный с достижением героем своей цели и имеющий в своей основе судьбу героя; второй — в котором участвуют главным образом второстепенные персонажи и с помощью которого осуществляется не цель героя, но изыскивается какое-либо средство, служащее достижению этой цели. В развитии действия выделялись пять стадий: «начало» (арамбха), «усилие» (ятна), «надежда на успех» (пратьяша), «уверенность в успехе» (нияттапти) и «обретение плода» (пхалагама). В свою очередь, эти пять стадий воплощались в пяти компонентах сюжета и соответствовали пяти «звеньям» фабулы: «вступлению» (мукха), «продвижению» (пратимукха), «зарождению» (гарбха), «сомнению» (вимарша) и «заключению» (нирвахана). Конкретный анализ санскритскими теоретиками всех этих категорий показывает, что предлагаемая ими классификация не столь уж отличалась от восходящего к Аристотелю разделения действия европейской драмы на завязку, кульминацию и развязку.

Но все-таки отличие, хотя не столько в принципах классификации, сколько в самом понимании роли действия в драме, было, и было существенным. Если для Аристотеля фабула является целью трагедии, то в санскритской поэтике фабула, как и остальные формальные и содержательные аспекты драмы, всецело зависит от расы; и «Натьяшастра» требует, чтобы любая «стадия действия», «компонент» или «звено» сюжета «питались расами» и содействовали проявлению доминирующей расы. Дхананджая (X в.), автор трактата «Дашарупака» («Десять видов драмы»), в этой связи пишет: «Сюжет

может быть приятным или отталкивающим, высоким или низким, устрашающим или умиротворяющим, глубоким или поверхностным, или вообще может не быть сюжета, но если его воспринимает человек мудрый и со вкусом, он не ищет в нем ничего, что бы не вело к расе». Акцент на расе, на эмоционально-духовном подтексте произведения, в ущерб динамическим факторам его содержания и композиции, сказывается в санскритской драме на трактовке такого важного элемента драматического сюжета и вообще драматического жанра в целом, как конфликт.

Из тезиса Аристотеля о действии как основе трагедии непосредственно вытекает, что содержание последней необходимо должно включать в себя изображение борьбы, конфликта. Вслед за Аристотелем большинство европейских критиков рассматривают проблематику драмы в терминах деяний и реакций на них, поступков и контрпоступков. Гегель пишет, что «драматическое действие, по существу, основано на действовании, *сталкиваемомся в коллизии...*» и что «именно *коллизия* составляет центральный момент целого». Тот или иной род коллизии, конфликта — всегда сердцевина драматической истории, с началом его начинается драматический сюжет, с его концом он заканчивается.

Для греческой трагедии типичен конфликт между человеком и судьбой, волей героя и волей каких-либо внешних сил, действующих вопреки его характеру и намерениям. У Софокла, например, Эдип борется против не зависящего от его усилий рокового хода событий, Антигона — против требований и установлений чуждого ей, но безусловного закона. В новой европейской драме столкновение героя с внешними силами сочетается или даже уступает место внутреннему конфликту в характере самого героя. По наблюдению современного английского историка драмы Г. У. Уэллса, в трагедиях и комедиях Шекспира этот конфликт строится по принципу *amo et odi* — «люблю и ненавижу»: Отелло любит и ненавидит Дездемону, Катарина — Петруччо, Лир — Корделию, Брут — Цезаря, Кориолан — Рим и т. д. Но при любом роде конфликта герой непременно сам выбирает свою судьбу, сознательно вступает в борьбу с внешними силами или уступает более настоятельному из внутренних своих побуждений.

В санскритской теории драмы нет самого понятия конфликта, хотя герой, конечно, сталкивается с препятствиями, и, в частности, появление и преодоление препятствий на его пути к успеху предусматривается указанными в трактатах срединными «звеньями» драматического сюжета. Однако препятствия или разлад, как правило, не имеют конфликтного, трагического характера и ведут не к катастрофе, а к примирению. В легенде о зарождении драмы «Натьяшастры» эта концепция выражена аллегорически: когда при представлении на небе пьесы о поражении демонов-асуров в борьбе с богами асуры возмутились и попытались помешать спектаклю, Брахма успокоил их обещанием, что драма никогда не будет ни к кому пристрастна и будет предназначена мирить, а не ссорить.

Практически же в санскритских пьесах нет противоборства героя с самим собой или противостояния героя и судьбы: последняя predetermined не извне, не вопреки герою, но его собственными поступками и направлена на его благо. Фактически нет у героя и противника, а если и есть формальный антагонист, то он олицетворяет собой лишь препятствие, испытание на пути героя к успеху. Контрастные события, характеры, поступки, так же как стихи и проза, санскрит и Prakritы в языке драмы, не противостоят, но дополняют и уравнивают друг друга. Драма может описывать разного рода несчастья и неудачи, но несчастья и неудачи преодолеваются, и восстанавливается гармоническое отношение. Драма движется от покоя через разлад снова к покою, от первой встречи через разлуку к соединению, но даже разлад и разлука — это не случайные или закономерные помехи, а своего рода необходимое условие гармонии, которая примиряет контрасты. От героя поэтому требуется не сила воли, но сила духа, чтобы в перипетиях своей судьбы уловить ее гармоническую природу и неуклонно этой природе следовать.

В получившей наибольшую в Европе известность драме Калидасы «Шакунтала» ее герои, царь Душьянта и юная отшельница Шакунтала, вскоре после их счастливой встречи в лесу вынуждены разлучиться; в разлуке царь забыл о своей любви и не узнает в пришедшей к нему во дворец девушке ту, с которой он,

казалось бы, навсегда связал свою судьбу. Но в этом вопреки всем принципам европейской драмы нет ни вины самих героев, ни злой воли какой-либо третьей силы или третьего лица, например аскета Дурвасаса, который и обрек своим проклятием Душьянту и Шакунталу на разлуку. Герои Калидасы испытывают радость понимания и горечь недоверия, блаженство любви и скорбь одиночества, но в смене их судеб Калидаса не ищет ни предопределения, ни несправедливости. Он стремится раскрыть эти судьбы в том синтезе счастливых и несчастливых событий, иногда мудрых, а иногда легкомысленных побуждений и поступков, которые и составляют, по убеждению поэта, человеческую жизнь. Проводя своих героев по разным кругам жизни, как он проводит их через покой лесной обители, блеск царского дворца, величие небесного жилища богов, Калидаса зримо воплощает то ощущение гармонии человека и мира, которое составляло пафос классической индийской драматургии в целом.

Гармоничное восприятие мира, присущее санскритской драме, отражало некоторые кардинальные принципы древнеиндийской философской и религиозной мысли. Согласно этим принципам видимые различия, антитезы, множественность иллюзорны, они только внешние формы изначального единства, из него они исходят и в конечном счете в нем сливаются. В священном тексте индуизма «Бхагавадгите» верховный бог Кришна наставляет своего ученика Арджуну, что «отделенное бытие существ коренится в Едином и от него исходит... Утвердив этот мир, целокупно стоящий, частицей себя, я остаюсь неизменным». Ввиду этого судьба каждого отдельного человека, как бы она ни складывалась, органически входит в гармонию вселенной, сочетаясь с судьбами других людей, а не противостоя им.

Санскритская драма склонна рассматривать противоборствующие силы, противоречия жизни как составные элементы равновесия, и это в первую очередь отличает ее от европейских трагедии и серьезной драмы, в которых преобладает тенденция представлять такие противоречия неразрешимыми. Поэтому, отмечая сходные черты индийского и античного и в особенности индийского и английского елизаветинского театров, мы

тем не менее всегда явственно ощущаем принципиальное различие их мировоззренческих установок³. Поэтому определения типа «Калидаса — индийский Шекспир» выглядят скорее справедливой данью гению индийского поэта, чем содержательной его характеристикой. Впрочем, последнее верно, когда сравнивают «Шакунталу» или «Мужеством добытую Урваши» с такими шедеврами Шекспира, как «Король Лир», «Макбет» или «Ромео и Джульетта». Шекспир неоднороден, и его «Сон в летнюю ночь» или поздние драмы «Зимняя сказка», «Цимбелин», «Перикл» и «Буря», в которых драматическое напряжение снято предвосхищением счастливого разрешения конфликта, по своему духу более напоминают принципы санскритского театра и творчества Калидасы. А с другой стороны, стремление к гармоническому синтезу и равновесию, хотя и оставалось всегда ведущей тенденцией санскритской драматической теории и практики, неоднозначно и в различной мере проявлялось у разных санскритских драматургов и в разные эпохи. Эта тенденция была значительно ослаблена и даже подорвана на закатной поро классического санскритского театра в драматургии Бхавабхути (VIII в.). И она не вполне еще и не в привычных рамках сложилась у ранних санскритских авторов, если судить об их творчестве по некоторым пьесам Бхасы.

Общая эстетическая установка санскритского театра конкретно преломлялась во всех его частных характеристиках и особенностях, в том числе в требованиях, которые предъявляли теоретические трактаты к героям драмы, и в классификации этих героев. Следует, конечно, иметь в виду, что подобного рода классификации не вполне адекватно воспроизводят практику сцены, во многом несут на себе печать умозрительных спекуляций, стремления к системности, невзирая на все реальные отклонения от нее, однако в целом они достаточно

³ К числу сходных черт древнеиндийского и елизаветинского театров принадлежат отсутствие декораций, сочетание в тексте пьес стихов и прозы, просторечия и высокой поэзии, широкое использование пространственных монологов, реплик «в сторону» и из-за кулис, значительная роль пантомимы, пения, танца и музыки за сценой, условность трактовки сценического времени и пространства, применение рассказов разного рода вестников как композиционного средства и т. п.

верно отражают исходные принципы, которыми руководствовались древнеиндийские драматург и актеры в постановке пьесы, а зрители — в ее оценке.

Главный герой санскритской драмы — «наяка», согласно нормам «Натьяшастры» и более поздних трактатов, должен быть умен, красив, великодушен, мужествен, энергичен, знать искусства и правила этикета, происходить из почтенной семьи, пользоваться любовью окружающих и отвечать им такой же любовью. Словом, ему надлежит быть воплощением чуть ли не всех достоинств, однако одно достоинство при этом почитается безусловным и неизменным: он должен всегда оставаться «дхира», т. е. решительным, постоянным, твердым. Иначе говоря, от него требуется цельность характера, не подверженного ни изменениям, ни колебаниям, и это постоянство характера, исключаящее «трагедию характера» в духе европейской драматургии, — основная, по крайней мере в теории, черта главного героя санскритской драмы.

В согласии с этой чертой различаются четыре рода героев: «решительный и возвышенный», «решительный и спокойный», «решительный и страстный» и «решительный и влюбленный». «Решительный и возвышенный» — это герой, в котором преобладают мужество, благородство, великодушие и энергия; такими героями могут быть цари, министры и полководцы, и примером здесь служит царь Рама во многих посвященных ему санскритских пьесах или министр Яугандхараяна в драме Бхасы «Пратиджняугандхараяна» («Обет Яугандхараяны»). «Решительного и спокойного» героя отличают щедрость, терпимость, скромность, самообладание. Обычно такой герой — брахман или купец, и примером его является Чарудатта из одноименной пьесы Бхасы. «Решительный и страстный» герой могуч, мужествен, но в то же время часто надменен, ревнив и гневен. Теоретически, по указанию трактатов, к такого рода героям принадлежат в основном боги, но практически, как мы увидим далее, к этому типу близок эпический противник богов царь Дурьодхана в той трактовке, которую он получил в нескольких пьесах Бхасы на сюжеты «Махабхараты». Наконец, четвертый род героя — «решительный и влюбленный» — весьма популярен в санскритской любовной драме или лирической

комедии. «Влюбленный» герой (им обычно бывает царь) весел, остроумен, беззаботен, знаток искусств и поклонник женщин; он легкомыслен, но и в своем легкомыслии всегда остается благородным; ему дозволяется быть влюбленным одновременно в нескольких женщин, как это делает Удаяна, царь ватсов, в пьесах Бхасы и Харши (VII в.), или одну разлюбить (но не покинуть!) и полюбить другую, или, наконец, навсегда остаться верным своей первой любви, как Рама.

Разделяя каждый род героев на разряды, согласно их происхождению, отношению к женщинам, социальному статусу и т. п., «Натьяшастра» в общей сложности насчитывает 48 таких разрядов; практически, однако, разнообразие героев в санскритской драме далеко не столь велико, и мы сталкиваемся лишь с несколькими, но зато ставшими постоянными и традиционными их типами.

Сравнительно с героем его антагонист в трактатах, а тем более в дошедших до нас драмах, если только он вообще в них фигурирует, очерчен гораздо бледнее. По своему характеру он сходен с героем «решительным и страстным», акцентируются такие его черты, как высокомерие, хвастливость, упрямство, зависть, но проявляются они не столько в столкновении с главным персонажем драмы или в ущерб ему, сколько сами по себе, как своего рода иллюстрация от противного, и потенциальная коллизия между героем и его противником фактически не реализуется.

Зато много внимания уделяется героине. Она обладает теми же качествами, что и герой, и может быть богиней, царицей, знатной дамой или гетерой. По отношению к герою различаются «своя» героиня, т. е. его жена, «чужая», т. е. принадлежащая другому, и «общая» — куртизанка. Показательно, что, хотя теоретически «чужая» — или жена другого, или девушка, находящаяся в доме своих родителей, трактаты настаивают (и санскритские драматурги в этом им следуют), что любовь к замужней женщине не должна изображаться в пьесе. Тем самым заранее устраняется ситуация, которая могла бы стать источником конфликта, подобного конфликтам западной драматургии. Интересны и дополнительные классификации героинь на застенчивую, сохраняющую самообладание и страстную, на

угнетенную разлукой с мужем, жаждущую свидания с возлюбленным, разгневанную его неверностью, счастливую его любовью и т. д. В трактатах обычно насчитывается более 100 разновидностей героинь, а в «Сакхитьядарпане» («Зеркале поэзии») Вишванатхи (XIV в.) их даже 384, и, конечно, столь скрупулезная детализация имеет весьма малую практическую ценность. Однако вместе с тем она далеко не случайна. От характера или манеры поведения героини в той или иной ситуации зависит развертывание в пьесе эротической (шрингара) расы — главной расы санскритской драмы. И поскольку шрингара-раса имеет, как утверждают трактаты, множество оттенков и видов, детальная классификация героинь призвана эти оттенки продемонстрировать.

Среди второстепенных персонажей пьесы «Натьяшастра» различает товарища героя, почти не уступающего ему в достоинствах и помогающего ему во всех начинаниях; министра — преданного, умного и искусного, берущего на себя заботу о государстве, если царь занят любовными похождениями и интригой; первого придворного и привратницу, сообщающих и исполняющих царские приказы; посланницу героини, которой, как это ни странно, часто бывает буддийская монахиня; слуг и служанок, отшельников и солдат, полководца, судью, домашнего жреца и т. п. Все эти персонажи с более или менее одинаковыми функциями переходят из пьесы в пьесу, но даже на фоне таких традиционных ролей выделяются своим постоянством и в то же время условным характером, напоминающим маски *commedia dell'arte*, роли видушаки — шута, шакары — царского шурина и виты — плута.

Наиболее интересен и особенно часто встречается в санскритских пьесах видушака (букв. «ругатель», «осквернитель»). Доверенный главного героя, он тем не менее призван возбуждать смех своим внешним видом, нелепым поведением и двусмысленными, а иногда грубоватыми и малопристойными репликами. По предписаниям «Натьяшастры», он должен быть горбатым карликом, лысым, хромым, с кривыми выступающими зубами и красными глазами, его одежда — грязные лохмотья или звериная шкура. Видушака постоянно голоден, его обжорство и жадность до любого рода подачек

и подарков служат излюбленным предлогом для насмешек слуг и поводом для шутливых перебранок. При всем этом парадоксально, что видушака — брахман, т. е. представитель жреческой, первой по значению касты Индии. Ввиду этого многие исследователи склонны видеть в видушаке сатиру на брахманское сословие и считают, что его образ был заимствован из народной драмы (тем более что видушака, хотя и брахман, говорит не на санскрите, а на одном из пракритов), которая с большей свободой, чем придворный театр, могла выражать свое отношение к привилегированным слоям индийского общества. Остается, однако, непонятным, почему в таком случае придворные брахманы санкционировали проникновение видушаки на санскритскую сцену, где он стал излюбленной фигурой. Непонятно и то, почему наряду с чертами шута и парии видушака, как правило, наделен не менее явными качествами положительного персонажа.

Мы уже говорили, что видушака — доверенный друг главного героя пьесы. Но он не только преданный друг, он еще и его верный помощник — когда нужно, храбрый в битве, когда нужно, мудрый в советах. В «Малявике и Агнимитре» Калидасы видушака в интересах героя ведет всю интригу пьесы, в «Пратиджняугандхараяне» Бхасы он вместе с министром Яугандхараяной участвует в заговоре с целью освободить своего господина — царя ватсов. В «Свапнаваसाдатте» он смешон своей страстью к еде, но в то же время привлекателен своей искренностью и сочувствием горю главных героев, которое по мере его сил старается облегчить.

В «Авимараке», пьесе того же Бхасы, видушака обнаруживает явное невежество, принимая «Рамаяну» за трактат по драматургии, но готов отдать жизнь за своего покровителя и остается непоколебимо предан ему в несчастье. Особенно характерно, что выглядит он не просто наперсником, но в известной мере и как бы вторым «я» героя; патетические речи последнего он нередко «низводит» до уровня здравого смысла, а комически пародируя его возвышенные чувства, словно бы проверяет их меркой житейского опыта. Эта черта, как и другие внешне противоречивые черты его образа, позволяет считать видушаку карнавальным (в понимании

М. М. Бахтина) фигурой санскритского театра наподобие фигуры шута в театре Шекспира.

Истоки подобного рода карнавальных фигур уходят в ранние смеховые обряды и культы, в которых насмешка призвана очищать, хула приравнивается к похвале, а обжорство рассматривается как магическое свойство, приносящее успех. Конечно, видушака — не магический персонаж, между ним и его культовым прообразом лишь отдаленная генетическая связь, но эта связь хорошо объясняет амбивалентные свойства его характера.

Показательно и другое. Не менее, чем с образами шутов, санскритский видушака схож с шекспировским Фальстафом из драмы «Генрих IV». Но если у Шекспира принц Гарри, став королем, отрекается от своего друга и конфидента, которого он ранее использовал в своих целях, но который способен скомпрометировать его в новом сане, то индийские герои-цари остаются верными видушаке и тогда, когда они нуждаются в помощи, и тогда, когда находятся на вершине успеха. Гармоническое равновесие настойчиво утверждается санскритской драмой в самых разных его проявлениях, и в данном случае оно воплощается в наглядном примирении высокого и низкого, «духа» и «плоти».

В отличие от видушаки чисто комическим, а отчасти и сатирическим персонажем индийского театра является шакара — брат одной из царских жен, напоминающий маску «хвастливого воина» в античной комедии. Шакара кичится своим положением при дворе и вместе с тем невежествен, груб, болтлив. Комизм поведения шакары усугубляется особенностями его речи — обычно он шепелявит, а также внешним видом: он одет пышно, но безвкусно, венки и множество украшений мешают ему свободно двигаться по сцене.

И, наконец, третий «масочный» персонаж — вита, или плут, который, будучи прихлебателем кого-либо из знати, сходен с паразитом греческой драмы, но вместе с тем рисуется знатоком искусств, особенно музыки, остроумным и наблюдательным собеседником, человеком, который благодаря своему уму и такту умеет уклониться от насмешек и сохранить независимость. Согласно свидетельству некоторых древнеиндийских источников, вита, как и видушака, был не только персонажем

сцены, но и реальной фигурой придворного и городского быта. Это свидетельство очень ценно. Оно лишний раз указывает, что при всех своих условных чертах санскритский театр многими нитями был неразсторжимо связан с индийской действительностью; более того, сами эти условности имели в своем истоке реальные жизненные обстоятельства и типы.

Исходя из типажа героев, особенностей сюжета и характера расы в теоретических трактатах классифицированы виды санскритской драмы. Общим родовым понятием для драмы были термины «натья» (от корня «нат» — «танцевать», затем «мимически воспроизводить») и «рупака» (по-видимому, от слова «рупа» — «вид», поскольку актеры «принимают вид» персонажей). «Натьяшастра» различала десять главных видов рупаки, и эта классификация оставалась в целом неизменной и в более поздних трактатах, хотя некоторые из предусмотренных ею видов, вероятно, со временем стали малопопулярными и сошли со сцены.

Высшим видом драмы считалась натака (собственно «драма»), и, действительно, с натакой связаны наибольшие достижения санскритской драматургии и творчество таких выдающихся художников, как Бхаса, Калидаса и Бхавабхути. Сюжет натаки должен был заимствоваться из традиции, перелагать легенды о богах и героях, и, таким образом, он был заранее известен зрителям. Соответственно главными персонажами натаки могли быть бог, царь или божественный мудрец, наделенные всеми качествами совершенного героя. Доминирующие расы в натаке — героическая и любовная, однако в качестве подчиненных рекомендовалось употреблять все остальные, и в частности горестную расу — в середине пьесы, а расу удивления — в ее развязке. Развязка при этом обязательно должна была быть благополучной, и вести к ней героя полагалось через все предписанные теорией «стадии» действия и «звенья» сюжета. Стиль натаки — возвышенный и украшенный риторическими фигурами, а представление ее сопровождалось музыкой, пением и танцами. Натака могла иметь от пяти до десяти актов, но в поздней театральной практике известны натаки, состоящие из четырнадцати или, наоборот, только из трех-четырёх актов.

В основном схожи с натакой правила построения

пракараны (букв. «повод», «случай»), но в отличие от натаки сюжет ее мог быть не традиционным, но выдуманым самим драматургом. Герою пракараны полагалось быть столь же добродетельным, как и в натаке, но не царем или богом, а брахманом, министром или купцом; героиня — либо знатная дама, либо куртизанка. Их любовь, преодолевающая затруднения и недоразумения, и соответственно эротическая раса составляли пафос пьесы.

Рекомендовалось, чтобы наряду с главными героями в пракаране участвовали в качестве второстепенных персонажей слуги, ремесленники, воры и мошенники разного рода; и на практике — в таких знаменитых пьесах, как «Мриччхакатика» («Глиняная повозка») Шудраки и «Малати и Мадхава» Бхавабхути, — пракарана была близка по характеру к городской комедии нравов.

Два вида драмы — самавакару и диму — «Натьяшастра», возможно, ввела в свою классификацию, ориентируясь на описание легендарных пьес, поставленных на небе Бхаратой: «Пахтанья амриты» и «Сожжения Трипуры». Самавакара, как утверждает «Натьяшастра», — пьеса, содержание которой составляет борьба богов и асуров. В ней доминирует героическая раса, она имеет три акта, и число ее героев не должно превышать 12 человек. Дима — также пьеса легендарного содержания, с героями богами, полубогами и демонами. Для нее доминирующей расой считается гневная, и действие в ней должно сопровождаться такими устрашающими природными явлениями, как падение комет, удары грома, затмение солнца. В отличие от самавакары в диме четыре акта. Достоверных образцов самавакары и димы в санскритской драматургии не сохранилось, но некоторые исследователи сближают с жанром самавакары пьесы Бхасы «Балачарита» и особенно «Панчаратра».

Не сохранилось и бесспорных образцов ихамриги — драмы, в которой должно быть четыре акта, а содержание заимствовано из легенд, правда более или менее свободно обработанных драматургом. Как и в самавакаре, в центре сюжета ихамриги должно быть сражение, но на сей раз сражение из-за божественной девы, которую антагонист «преследует» (санскритская гла-

гольная основа — «иха») как «антилопу» (санскр. «мрига»).

Последние пять видов драмы, рассматриваемые в «Натьяшастре», представляют собой одноактные пьесы. Среди них бхана, прахасана и витхи — социально-бытовые комедии, примыкающие по типу к пракаране, а анка и вьяйога — пьесы с легендарными героическими сюжетами.

Бхана — пьеса-монолог. В ней участвует один актер, который рассказывает частично свои, частично чужие приключения, обычно связанные с эротической расой. При этом он часто «говорит в воздух», повторяет ответы, которые якобы слышит, снова обращается к лицам, которых зрители не видят, — словом, имитирует массовую сцену.

Герои прахасаны (букв. «насмешка») — слуги, служанки, монахи, мошенники, гетеры. Сюжет ее должен быть насыщен разного рода плутнями и ссорами и вызывать смех, поскольку в прахасане доминирует комическая раса. Наряду с одноактной прахасаной поздняя санскритская драматургия знала прахасану из двух актов.

Судя по описаниям в трактатах (в литературе этого вида драмы не сохранилось), прахасану и бхану напоминала витхи, которая разыгрывалась одним, двумя или тремя актерами. Сюжет витхи заимствовался из обычной жизни, а главную расу составляла раса эротическая.

В отличие от предыдущих трех видов одноактной драмы сюжет анки (букв. «акт»), или утшиштиканки («отдельный акт»), должен был восходить к известной легенде, но не о богах, а о простых смертных. Анка содержит описание битвы, которая, однако, не должна изображаться на сцене, и необходимый компонент ее содержания — плач женщин, в связи с чем доминирующей расой анки является горестная — каруна.

И, наконец, чисто батальным видом санскритской драматургии была вьяйога — одноактная пьеса с божественным героем, о чьем мужестве и воинских подвигах она рассказывала. В действии вьяйоги не принимали участия женщины, и потому в ней отсутствовала эротическая раса и превалировали расы героическая и гневная. Образцы вьяйоги, как и некоторых других дра-

матургических жанров, были нам неизвестны до тех пор, пока не были обнаружены пьесы Бхасы.

Наряду с основными десятью видами драмы авторы санскритских трактатов упоминали обычно 18 ее «малых» видов — так называемые упарупака. Однако среди дошедших до нас санскритских пьес мы сталкиваемся только с одним из них — натикой («малой натикой»), комедией, имеющей вымышленный, хотя и повторяющийся из пьесы в пьесу сюжет: царь, вызывая ревность своей супруги, добивается любви ее служанки, которая неожиданно оказывается знатного происхождения и потому в счастливом финале пьесы может быть принята в число царских жен.

Отсутствие остальных 17 «малых» видов вполне объяснимо. «Малые» виды, судя по трактатам, отличаются от «основных» тем, что поэтический элемент играл в них подчиненную роль. Они носили по преимуществу характер пантомимы с преобладанием музыки и танца, и естественно, что их тексты, вернее, сценарии могли не дойти до нашего времени.

В древнеиндийских поэтиках указывалось, что сюжеты санскритских драм могли быть известными, т. е. взятыми из традиции, вымышленными и, наконец, смешанными, т. е. сочетающими традиционное и придуманное. Но практически, знакомясь в трактатах с классификацией пьес по видам сюжета и тем более с самими дошедшими до нас пьесами, мы убеждаемся, что подавляющее большинство их использует сюжеты, заимствованные из эпоса, пуран, различного рода древних легенд и преданий. Даже в тех случаях, когда, как, например, в пракаране, сюжет заведомо измышлен автором, он развивается по традиционной схеме, переходящей из пьесы в пьесу. Наряду с традиционными сюжетами в санскритской драме, да и во всей санскритской классической литературе, господствуют традиционные темы, традиционные приемы, традиционные образы. Повторяются не только ситуации, композиционные элементы, но даже отдельные тропы и фразы. Повторяются и герои: чувствительный и благородный царь, ревнивая и властная царица, умный и мужественный министр, надменный и упрямый противник, преданный и неловкий видушака. Драматург, казалось бы, не столько творит, сколько имитирует, и его современники ждут

от него не нового и неожиданного, а скорее знакомого и привычного.

Традиционализм — свойство не одной санскритской драмы, но вообще древних и средневековых литератур, и в литературоведении за этим кардинальным их свойством не так давно закрепилось понятие «эстетика тождества». Однако эта «эстетика тождества» не столь безусловна, какой она представляется на первый взгляд. Совмещение «привычного» и «неожиданного» — необходимое условие читательского восприятия в любое время. Новаторство современного писателя состоит не в том, что он безоговорочно порывает со всякой традицией, а в том, что он видоизменяет эту традицию, опираясь на наметившиеся в ней тенденции или актуализируя ее дотоле периферийные аспекты. Вместе с тем содержание и соотношение понятий «привычного» и «неожиданного» меняется от эпохи к эпохе. В древности или средневековье они были иными, чем теперь, касались чаще оттенков, чем тонов, реализовались скорее в поисках вариантов, чем новых форм (мы говорим об «оттенках» и «вариантах», исходя из нашей меры отсчета: если бы средневековый читатель познакомился с современной нам литературой, весьма вероятно, что ему именно она, а не его литература показалась бы однообразной). Средневековый или древний поэт, действительно, творил в согласии с принятым литературным канонам, а не вопреки ему, однако и в рамках канона, если только он поэт истинный, он должен и способен был казаться оригинальным.

Бхавабхути две свои драмы — «Махавирачарита» («Деяния великого героя») и «Уттарарамачарита» («Последующие деяния Рамы») — построил на сюжете «Рамаяны» и в целом оставался ему верен. Но в первой драме он вопреки эпическому рассказу пружинкой действия сделал не божественную волю Рамы, а ревность антагониста Рамы демона Раваны; во второй — основные эпические события уложил в один акт с помощью особого сценического приема: заставил Раму и Ситу осматривать картинную галерею, повествующую об их жизни в прошлом. Очевидно, что новшества Бхавабхути, сюжетное — в одном случае и композиционное — в другом, рассматривались современными ему читателями и зрителями как эстетические открытия. Точно

так же Калидаса почерпнул, как известно, содержание «Шакунталы» из одной из легенд «Махабхараты» и пуран. Но если в традиционной легенде царь Душьянта делает вид, что он забыл о Шакунтале, то Калидаса в интересах художественной концепции своей драмы снимает с героя его вину: Душьянта забывает Шакунталу из-за проклятия отшельника Дурвасаса, после того как она потеряла полученное от возлюбленного кольцо.

Сквозь традицию до нас доходят индивидуальные голоса великих индийских драматургов, и когда мы познакомимся с творчеством Бхасы, то увидим, что и у него традиционные темы, мотивы и образы всякий раз получают новое наполнение и интерпретацию, раскрываются в неожиданных ракурсах и значениях.

Традиционные сюжеты и образы усиливают условный характер санскритской драмы, о котором мы не раз говорили. Но подобно тому как традиционность не противоречит проявлению индивидуальности древнеиндийского писателя, так и условность не свидетельствует об отрыве драмы от окружающей жизни. «Натьяшастра», ее комментатор Абхинавагупта и все остальные санскритские теоретики настаивали на условных костюмах, гриме и бутафории, на специфических танцах и музыке, на известной стандартизации сюжетов и характеров, с тем чтобы драма создавала особый, театральный мир, способный возбудить эстетическое, а не прагматическое отношение зрителей. Однако необходимым условием любого, в том числе и эстетического, восприятия должна быть, как они полагали, пусть опосредованная, но тем не менее связь с действительностью. Поэтому тот же Абхинавагупта требует вероятности, правдоподобия представления в целом, подчеркивая, что их отсутствие не позволяет сознанию зрителя погрузиться в действие пьесы и сосредоточиться на нем. Поэтому и «Натьяшастра» рекомендует для героев драмы такое поведение, речь, манеры, которые действительно существуют и приняты в различных землях Индии. «Законы театра» (натьядхарми), по «Натьяшастре», должны соответствовать «законам жизни» (локадхарми), но, соответствуя, не копировать, а как бы сублимировать, обобщать жизненный опыт. Условными средствами, используя традиционные мотивы и образы, миф и симво-

лику, санскритская драма так или иначе отражает чувства, верования, быт и нравы своего времени.

Собственно говоря, почти все, что мы знаем о древней Индии, мы знаем из ее литературы. И знание наше расширяется и обогащается с каждым новым для нас литературным памятником. Тем более это так, когда речь идет о столь ранних и казавшихся навсегда утраченными памятниках, как 13 пьес Бхасы. Но здесь мы вынуждены вернуться к тому, с чего начали свою книгу: действительно ли эти пьесы ранние и действительно ли они были написаны Бхасой?

ЗАГАДКА БХАСЫ

Тринадцать пьес, найденных Т. Ганапати Шастри, а затем опубликованных им в Тривандруме, принадлежали к различным видам драмы, указанным «Натьяшастрой», были разной величины (от одного до семи актов) и основывались на разного рода сюжетах. Шесть из них: «Мадхьямавьяйюга» («Вьяйюга о среднем брате»), «Дутагхатоткача» («Гхатоткача-посол»), «Дутавакья» («Посольство»), «Карнабхара» («Участь Карны»), «Урубханга» («Сломанное бедро») и «Панчаратра» («Пять ночей») — были написаны на сюжеты «Махабхараты»; две: «Пратиманатака» («Натака о статуе») и «Абхишеканатака» («Натака о помазании») — на сюжет другого древнеиндийского эпоса, «Рамаяны»; одна излагала миф о Кришне: «Балачарита» («Детство Кришны»); две — легенду о царе Удаяне, известную по некоторым иным литературным и фольклорным источникам: «Пратиджняугандхараяна» («Обет Яугандхараяны») и «Свапнавасадатта» («Пригрезившаяся Васавадатта»); и две имели, по-видимому, оригинальный сюжет: «Авимарака» и «Чарудатта».

Ни в одной из 13 пьес не было указано имя ее создателя, однако на основании целого ряда косвенных аргументов Т. Ганапати Шастри пришел к выводу, что все они написаны в ранний период развития санскритской драматургии, принадлежат одному автору и этим автором был не кто иной, как Бхаса.

Т. Ганапати Шастри обратил внимание на то, что тривандрумские пьесы начинаются с ремарки: «Затем, после нанди, входит судрадхара» — и вслед за этой ремаркой сутрадхара декламирует вступительное благословение (мангала-шлоку). Между тем в известных классических пьесах положение обратное: сначала сут-

радхара читает благословение, именующееся нанди, а затем следует приведенная выше ремарка.

Во всех найденных пьесах, кроме «Карнабхары», пролог в отличие от пролога пьес классических называется «стхапана», а не «праставана», весьма небольшой по величине и чисто служебен по своей функции и содержанию; тем не менее в нем вопреки обычной театральной практике и правилам «Натьяшастры» никогда не упоминаются ни имя автора, ни название пьесы.

Как и полагалось в санскритской драме, в конце тривандрумских пьес имеется заключительное благословение (бхаратавакья), которое произносит один из находящихся на сцене актеров. При этом в трех пьесах («Свапнавасадатта», «Дутавакья» и «Балачарита») бхаратавакья дословно совпадает:

Опоясанную океаном, в Гималаях и Виндхья —
серьгах,
Да хранит государь эту землю под одним
державным зонтом! —

а в остальных — представляет собой текстуально весьма схожие вариации на ту же тему.

Единообразны в пьесах и стихи, содержащие вступительное благословение, — мангала-шлоки. Все они посвящены Вишну в различных его ипостасях, и в пяти (к пьесам «Урубханга», «Пратиманатака», «Панчаратра», «Свапнавасадатта» и «Пратиджняугандхараяна») применена особая риторическая фигура: в текст благословения вкраплены имена основных действующих лиц пьесы, и в этой связи сама строфа может иметь двойной смысл. Так, мангала-шлока к «Свапнавасадатте»:

Пусть защитят вас руки Баларамы,
Окраской схожие с взошедшим новым месяцем,
Лишь от вина способные стать слабыми,
Обитель Лакшми, как весна прекрасные,

имеет второе значение:

Могучие пусть защитят вас руки
Удаяны, с луной окраской схожие,
Падмавати обретшие, в Васавадатте
Нашедшие опору, чтимые Васантакой.

Удаяна, Васавадатта, Падмавати и Васантака — имена главных героев пьесы.

Т. Ганапати Шастри обнаружил также, что в най-

денных им пьесах нарушаются запреты «Натьяшастры» (на сцене изображаются смерть Дашаратхи в «Пратиманатаке», Валина в «Абхишеканатаке», Дурьодханы в «Урубханге», убийство Кансы и поединок Кришны с демоном Ариштой в «Балачарите», сон героя в «Свапнаваसाвадатте» и т. п.), что пракриты в них значительно архаичнее, чем пракриты классических санскритских пьес, и что, наконец, все они связаны друг с другом общими поэтическими образами, фразеологией, структурными и композиционными особенностями. Так, например, в предыдущей главе мы уже говорили о единообразии приема, с помощью которого в тривандрумских пьесах осуществляется переход от пролога к собственно драматическому действию. Отметим дополнительно, что единообразие это касается не только самого приема в принципе, но и его лексического оформления. Из пьесы в пьесу сутрадхара говорит в прологе: «А теперь я хочу сообщить почтенной публике... Что это? Только я начал говорить, как мне послышался какой-то шум. Ну что ж! Пойду посмотрю». За сценой чей-то голос произносит слова, которые затем будут повторены в начале первого акта. И сутрадхара замечает: «А, понимаю!» — а затем поясняет, кому принадлежит только что донесшаяся из-за кулис реплика и по какому случаю она прозвучала.

При появлении на сцене царя, царевны или министров стража в тривандрумских пьесах разгоняет толпу словами: «Посторонитесь, посторонитесь, почтенные! Уступите дорогу!» Придворный, явившийся во дворец сообщить какую-либо новость, восклицает: «Эй, кто здесь на страже у Золотого портала?» Привратница ему отвечает: «Это я, почтенный, Виджая (так зовут царскую привратницу и в „Свапнаваасавадатте“, и в „Пратиджняугандхараяне“, и в „Абхишека“ и „Пратиманатаках“. — П. Г.). В чем дело?» А придворный начинает свое сообщение со слов: «Уведоми поскорей великого царя...» и т. д.

Подобного рода фразеологических повторов много в тривандрумских пьесах, и части из них мы еще коснемся. Но уже из сказанного ясно, почему Т. Ганapati Шастри пришел к убеждению, что пьесы написаны одним лицом, и, судя по отклонениям от норм «Натьяшастры», написаны раньше, чем, например, пьесы Калидасы.

Отвечая на вопрос, кто же именно их написал, Т. Ганапати Шастри привлек внимание к словам санскритского поэта и прозаика VII в. Баны, заметившего в своей поэме «Харшачарита»: «Пьесы Бхасы, которые начинается сутрадхара и которые изобилуют персонажами и эпизодами, так что они напоминают храмы, возведенные строителем, с множеством этажей и флагов, принесли ему славу». В этой фразе Ганапати Шастри показалось знаменательным указание Баны на то, что пьесы Бхасы «начинает сутрадхара», т. е. как раз на то свойство тривандрумских пьес, которое отличает их от классических, начинающихся с нанди, а не с появления сутрадхары. Но в распоряжении ученого были, конечно, и более определенные свидетельства.

В одной из средневековых индийских антологий имеется строфа, приписываемая известному санскритскому драматургу Раджашекхаре (X в.). В ней Раджашекхара говорит:

Когда знатоки бросили в огонь все драмы Бхасы,
Желая их испытать,— огонь пощадил «Свапнавасадатту».

Здесь имя Бхасы прямо связывается со «Свапнавасадаттой», одной из драм тривандрумского цикла, и, кроме того, содержится намек на центральный сюжетный мотив этой драмы, согласно которому ее главная героиня Васавадатта якобы сгорела в огне, хотя в действительности она осталась невредима.

Ганапати Шастри полагал, что уже одного этого стиха достаточно, чтобы признать Бхасу автором найденной им «Свапнавасадатты», а с нею вместе, на основе приведенных ранее аргументов, и всех остальных 12 пьес. Однако его атрибуция подкреплялась и рядом других цитат и соображений.

Бхамаха в своей поэтике «Кавьяламкара» (V в.) критикует неправдоподобие одного из эпизодов некоей драмы о царе Удаяне, и из контекста явствует, что речь идет о тривандрумской «Прагиджняугандхараяне», поскольку в ней есть и критикуемый эпизод и — что еще более важно — прозаическая реплика, процитированная Бхамахой. Автор другой поэтики, «Кавьядарши», Дандин (VII в.), утверждающий что Бхаса вечно жив благодаря своим драмам, которые как бы составляют его тело, цитирует полустышие, встречающиеся в двух

пьесах Бхасы: «Балачарите» и «Чарудатте». Цитаты из трех пьес Бхасы имеются также в поэтике «Кавьяламкарасутра» Ваманы (VIII в.), а в более поздних поэтических трактатах — «Шрингарапракаше» Бходжадевы (XI в.) и «Бхавапракаше» Шарадатанайи (XII в.) — излагается содержание пятого акта «Свапнаваасавадатты» в полном соответствии с текстом этой пьесы, опубликованным Т. Ганапати Шастри. Правда, авторы поэтик, цитируя отрывки, теперь найденные в тривандрумских пьесах, как правило, не указывают, что это отрывки из Бхасы. Но такова была обычная практика санскритских поэтических трактатов, когда речь шла о популярных и авторитетных произведениях, и у нас есть все основания думать, что, поскольку тривандрумские пьесы были известны и цитировались уже в середине I тысячелетия н. э., эти пьесы принадлежали именно Бхасе.

Мнение Т. Ганапати Шастри об авторстве Бхасы поддержали и продолжают поддерживать многие индийские и европейские санскритологи, среди которых можно упомянуть таких видных специалистов, как А. П. Банерджи Шастри, С. К. Белвалкар, А. Б. Кейт, С. Конов, М. Линденау, Ф. Лякот, С. М. Паранджапе, Харихар Шастри, В. С. Суктханкар, Ф. У. Томас, Л. Саруп и др. Вместе с тем, как мы уже говорили, у них появились не менее многочисленные оппоненты, так называемые «антибхасисты» и «сомневающиеся». Некоторые из них (М. Винтерниц, С. К. Де, Р. В. Джагирдар, К. Дхрува и др.) соглашаются признать написанными Бхасой лишь несколько из тривандрумских пьес. Другие (Л. Д. Барнет, С. Р. Девадхар, П. В. Кане, А. К. Пишароти, К. Р. Пишароти, С. Леви) полагают, что вообще все эти пьесы не имеют к Бхасе отношения и созданы значительно позже того времени, в которое он жил. Доводы, приведенные этими учеными, достаточно весомы и продуманны и заслуживают серьезного внимания.

Прежде всего они указали, что отдельные свойства тривандрумских пьес, которые Т. Ганапати Шастри считал только им присущими, в действительности разделяют с ними иные санскритские пьесы, причем принадлежность последних другим, чем Бхаса, авторам и другой эпохе можно считать установленной.

Так, ряд пьес южноиндийских драматургов, дошед-

ших до нас, как и тривандрумские пьесы, в южноиндийских рукописях: «Маттавиласа» Махендравикрамаварманы (VII в.), «Ашчарьячудамани» Шактибхадры (VIII—IX вв.), «Тапатисамварана» и «Субхадрадхананджая» керальского царя Кулушекхары (между X и XII вв.), «Кальянасаугандхика» (прибл. XI в.) и несколько других — тоже начинаются с ремарки: «Затем, после нанди, входит сутрадхара», вслед за которой сутрадхара читает мангала-шлоку. В большинстве этих пьес пролог, как и в пьесах, приписываемых Бхасе, называется не «праставана», а «стхапана». Если учесть при этом, что южноиндийские рукописи по крайней мере двух классических санскритских пьес, «Викраморваши» Калидасы и «Уттарарамачариты» Бхавабхути, также начинаются не с нанди, а с выхода сутрадхары, то, по мнению «антибхасистов», структурные особенности тривандрумских пьес специфичны не для Бхасы, а вообще для южноиндийской театральной традиции, кстати говоря сравнительно поздней.

В противовес цитатам в санскритских поэтиках, которые были найдены в тривандрумских текстах и которые были приведены Ганапати Шастри и его сторонниками в подтверждение авторства Бхасы, «антибхасисты» обнаружили несколько цитат, которых в этих пьесах нет, но которые там должны бы были быть, поскольку авторы поэтик связывают с ними имя Бхасы или названия его произведений. Столь авторитетный санскритский эстетик, как Абхинавагупта, дважды упоминает в своих сочинениях о «Свапнаваसाвадатте». При этом один раз, в комментарии к «Дхваньялоке», он не просто упоминает ее, но и приводит из нее строфу, в которой герой пьесы говорит о любви, проникшей в его сердце с первого взгляда. Однако такой строфы в известных нам текстах «Свапнаваसाвадатты» мы не знаем. Отрывок из пролога к «Свапнаваसाвадатте» цитирует в своем трактате о драматургии «Натакалакшанаратнакоша» теоретик XII—XIII вв. Сагаранандин, и опять-таки этого отрывка в тривандрумском тексте пьесы нет. Современники Сагаранандина Рамачандра и Гуначандра в трактате «Натьядарпана» специально оговаривают, что приводимые ими однажды стихи принадлежат царю ватсов Удаяне «в „Свапнаваसाвадатте“, созданной Бхасой»; тем не менее в «Свапнаваसाвадат-

те», изданной Ганапати Шастри, ни Удаяна, ни какой другой персонаж таких стихов не произносят. Уже эти три несовпадения, полагают «антибхасисты», наглядно свидетельствуют, что тривандрумская «Свапнаваसाвадатта» и легендарная «Свапнаваसाвадатта» Бхасы — две разные пьесы, а если так, то рушится вся система аргументации сторонников авторства Бхасы.

Но не только это. Пожалуй, один из сильнейших доводов «антибхасистов» состоит в том, что в средневековых индийских антологиях (субхашитах) приведено с указанием, что они сочинены Бхасой, в общей сложности 13 стихов. И ни одного из этих стихов, так же как и процитированных Абхинавагуптой, Рамачандрой и Гуначандрой, не имеется в тривандрумских пьесах.

Отрицая принадлежность пьес, найденных Ганапати Шастри, знаменитому Бхасе, тому Бхасе, которым восхищались Калидаса, Бана, Вакпатираджа (автор пракритской эпической поэмы «Гаудаваха», живший в VIII в.) и многие другие санскритские поэты и драматурги, «антибхасисты» какое-то время оставляли вопрос об их подлинном авторе открытым. Но в середине 20-х годов нашего века южноиндийские ученые А. К. Пишароти и К. Р. Пишароти попытались предложить его решение, и их выводы встретили весьма широкую поддержку.

А. К. и К. Р. Пишароти исходили из уже отмеченной нами структурной близости тривандрумских и вообще южноиндийских пьес. К этому они добавили то соображение, что пьесы эти близки не только по структуре, но и по языку: во всяком случае, пракриты, которые казались специалистам столь архаичными в драмах, приписываемых Бхасе, не менее архаичны в упомянутых ранее «Ашчарьячудамани» Шактибхадры или «Тапатисамваране» Кулушекхары, а также в южноиндийских рецензиях «Шакунталы» Калидасы или «Уттарарамачариты» Бхавабхути. И объясняется это, по мнению Пишароти, тем, что пракриты на юге Индии, в особенности в Керале, долгое время оставались литературными языками, сохранявшими свою архаичную окраску.

По свидетельству Пишароти, Керала, не подвергшаяся в отличие от других провинций Индии иноземным вторжениям, заботливо сохраняла в средневековье и другую древнюю традицию — традицию санскритского

театра. Носителями этой традиции были группы профессиональных храмовых актеров — чаккьяров, репертуар которых состоял из санскритских пьес. Расцвет искусства чаккьяров падает на VIII—X вв., а может быть, продолжался и несколько позднее, причем ставили они и классические санскритские пьесы (например, «Шакунталу» и «Нагананду» Харши), и пьесы, специально для них или даже ими самими сочиненные («Ашчарьячудамани», «Кальянасаугандхика»), и, наконец, пьесы, которые они составляли из разных источников. Как правило, за одно представление чаккьяры разыгрывали не всю пьесу, а какой-либо акт или сцену из нее. Пишароти познакомились со списком из 72 таких актов и обнаружили в нем все 13 тривандрумских драм, представленных там либо полным своим названием (одноактные драмы), либо названием какой-либо сцены (из многоактных драм). Это убедило их, что рукопись тривандрумских пьес — не что иное, как один из сборников пьес репертуара чаккьяров, а сами пьесы — их компиляция.

Пишароти допускают, что частично чаккьяры использовали не дошедшие до нас оригиналы Бхасы, но только частично. Некоторые пьесы имеют, по их мнению, не один, а несколько источников, некоторые — опираются на не имеющие отношения к Бхасе тексты (так, пьеса «Чарудатта» воспроизводит «Глиняную повозку» Шудраки), и уж во всяком случае любая — плод весьма вольных изменений, сокращений и дополнений, сделанных чаккьярами, исходя из нужд своей сцены. В этой связи понятно, что в прологах тривандрумских пьес не указано имени автора: у них, по существу, автора и не было, если не считать авторами самих чаккьяров. Полагая, что тривандрумские пьесы Бхасе не принадлежат и представляют собой компиляцию из древних и более поздних памятников, выполненную актерами керальской сцены — чаккьярами, Пишароти утверждали, что созданы они были не ранее VIII в. н. э.

При всей своей внешней убедительности доводы Пишароти даже на первый взгляд страдают одним существенным изъяном, который почувствовали не только их противники, но и сторонники. Специалисты по санскритской литературе, а также ее любители были единодушны в том, что в числе тривандрумских пьес по

крайней мере одна, а именно «Свапнаваसाвадатта», относится к выдающимся произведениям древнеиндийской литературы, едва ли уступая по своим художественным достоинствам драмам Калидасы и Бхавабхути. Рассматривать при этом «Свапнаваसाвадату» как позднюю компиляцию трудно было решиться даже самым последовательным «антибхасистам». И потому ее, а вместе с нею еще одну-две драмы (обычно «Пратиджняугандхараяну», «Пратиманатаку» или «Авимараку» — в зависимости от вкуса исследователя) стали выделять из тривандрумского круга пьес, признавая их принадлежащими Бхасе или, на худой конец, близкими к оригиналам Бхасы, а остальные, ввиду их меньшей художественной ценности, отдавать «во владение» чаккьярам.

Субъективный вкус, однако, ненадежный критерий для установления подлинности древнего памятника (так, в санскритологии одно время не признавали «Малявику и Агнимитру» пьесой Калидасы, поскольку она якобы уступала достоинствами другим его произведениям). К тому же «Свапнаваसाвадату», как мы видели, выделяли как лучшую среди драм Бхасы еще древние индийские критики. И должны быть не субъективные, а объективные основания для того, чтобы уже не просто выделять, но отделять «Свапнаваसाвадату» от дошедших до нас вместе с нею других тривандрумских пьес. Иначе говоря, мы вновь возвращаемся к вопросу, один ли у тривандрумских пьес автор, но теперь, рассматривая его, нам следует учесть возражения «антибхасистов», и в частности поправку А. К. и К. Р. Пишароти, что таким «автором» могла быть целая группа компиляторов.

Отвергая доводы Ганапати Шастри о внутреннем сходстве прологов тривандрумских пьес и, главное, об их исключительности в истории санскритской драмы, Пишароти указали, что в ряде южноиндийских драм VIII—XIII вв. мы сталкиваемся с теми же особенностями пролога: появлением сутрадхары до чтения благословения (мангала-шлоки) и именованьем пролога не «праставаной», а «стхапаной». Однако в этом возражении не нашлось места тому факту, что только в прологах тривандрумских пьес нет также никакого указания на их названия. А между тем это, на наш взгляд, очень немаловажное обстоятельство, отделяющее три-

вандрумские пьесы уже не только от классических, но и от южноиндийских и связанное со всей структурой пролога у Бхасы.

Дело в том, что прологи тривандрумских пьес отражают, по всей видимости, раннюю стадию развития санскритской драматургии. Как мы уже говорили, «Натьяшастра» предусматривала, чтобы прологу предшествовала довольно длинная вступительная церемония (пурваранга), которая включала в себя стихи во славу богов — нанди и сообщение о пьесе и ее авторе — прарочану. Именно такую или, во всяком случае, весьма сходную картину постановки драмы мы можем реконструировать по текстам тривандрумских пьес: пролог в них краток и следует «после нанди»; упоминания об авторе и названии пьесы отсутствуют, поскольку они, вероятно, были уже сделаны раньше — в пурваранге; благословение, которое читает сутрадхара, — это не нанди, а лишь благословительная строфа — мангала-шлока, которой открывается собственно пьеса. В классической санскритской драматургии картина была иная: пурваранга свелась к минимуму, а из нее в соответственно расширившийся пролог были перенесены и нанди и прарочана, переставшие быть частью импровизированной церемонии и вошедшие уже в авторский текст. С другой стороны, южноиндийская драма, более консервативная, чем североиндийская, следовала сравнительно ранней традиции, но под влиянием североиндийской и в отличие от пьес Бхасы оказалась недостаточно последовательной: нанди в ней продолжало оставаться за текстом пьесы, а прарочана была уже перемещена и стала частью пролога.

Растворению тривандрумских пьес в потоке пьес южноиндийского происхождения или репертуара керальских чаккьяров противоречат, кроме того, такие указанные Т. Ганапати Шастри их особенности, как специфический характер мангала-шлоки и единообразие перехода от пролога к первому акту. Противоречит ему также сходство многих иных композиционных и стилистических средств, сцен и описаний, объединяющих друг с другом эти, и только эти пьесы. Объяснить такое сходство принадлежностью пьес одному автору, на наш взгляд, гораздо естественнее и убедительнее, чем приписывать его, скажем, общим способам компиляции.

Ведь в противном случае остается непонятным, почему это сходство касалось лишь тривандрумских пьес и не распространялось на весь тот круг драм, с которым имели дело чаккьяры. Приведем еще несколько примеров таких свойственных именно тривандрумским пьесам особенностей.

Для санскритской драматургии в целом характерно использование разного рода вестников, которые описывают событие, либо случившееся ранее, либо происходящее в данный момент. Есть эти вестники (отшельники, слуги, воины) и почти в каждой тривандрумской пьесе. Однако при этом в ряде тривандрумских пьес традиционный прием имеет специфическую окраску: появляются сразу несколько вестников (обычно трое) и, чередуя реплики, рассказывают о том, что они якобы видят за сценой.

Так, в первом акте «Панчаратры» три брахмана подробно описывают жертвоприношение Дурьодханы; в «Урубханге» три воина описывают поле боя, а затем поединок между Дурьодханой и Бхимой; в шестом акте «Абхишеканатаки» трое видьядхаров (полубогов) следят за сражением ракшасов и обезьян, а затем за поединком Рамы и Раваны; в шестом акте «Пратиманатаки» два отшельника рассказывают о схватке Раваны и коршуна Джатаюса; в «Мадхьямавьяйого» три сына брахмана описывают преследующего их демона Гхатоткачу. Все эти описания напоминают друг друга и совпадением связующих реплик («Вот мы здесь!», «Взгляните на...», «Началась ужасная битва» и т. п.), и, главное, своей композицией. Описывая сражение, вестники обмениваются стихами, последовательно рисуящими каждого из его участников, а затем все вместе (или один из них) «подводят итог» данного эпизода боя. Так повторяется несколько раз. В «Урубханге» мы читаем:

Первый солдат. Взгляните на этого пандаву¹. От удара его тело покрылось кровью.

Кровь каплет с его рассеченного лба, из разбитых плеч;

Удары палицы окровавили его грудь;

Весь в ранах, сочащихся кровью, Бхима светится,

словно гора Меру,

Покрытая потоками воды, красной от минералов.

¹ Пандава — т. е. «сын Панду», здесь — Бхима.

Второй.

Дурьодхана размахивает страшной палицей, ревет, прыгая
из стороны в сторону;
Предупреждая удар Бхимы, он быстро убирает руку,
Неустанно двигается, пританцовывая, и вдруг нападает;
Да, царь искусен, а Бхима могуч!

Третий. Вот Врикодара²,

С телом, влажным от крови, хлынувшей из глубокой раны
на голове,
Несравненный в битве, похожий на гору,
Падает на землю, словно златоглавая владычица гор Меру,
Сбитая молнией, расплавившей ее вершину.

Первый. Увидев, как Бхима упал, лишившись сил от удара,
Вьяса стоит, пораженный, подперев подбородок пальцем;

Второй.

Юдхиштхира падает духом; в слезах глаза у Видуры;

Третий.

За лук хватается Арджуна; устремляет взор в небо Кришна;

Все.

А гордый учеником Баларама потрясает плугом...

и т. д.

По такой же схеме развертывается описание поединка Рамы и Раваны в «Абхишеканатаке»:

Первый видьядхара. Взгляните на Равану
С белыми страшными клыками во рту, погоняющего колесницу,
Поднимающего копьё с древком, покрытым золотом;
Когда он, разъяренный, смотрит на Раму, то похож
на Раху³, владыку звезд,
Взирающего на полную луну над горой Восхода.

Второй. Взгляните на Раму,

Героя, левой рукой крепко держащего лук,
А правой — налагающего на него лучшую из стрел;
Пеший, он сражается с врагом на колеснице,
Как Карттикея — с Краунчей, лучшей из гор⁴.

Третий. О! Ах!

Пущенное Раваной копьё, подобное Богу смерти,
Лучник Рама, словно в насмешку, расщепил надвое...

и т. д.

² Врикодара — прозвище Бхимы.

³ Раху — демон, превращенный в планету и время от времени пожирающий луну и солнце, вызывая тем самым затмения.

⁴ Карттикея — бог войны в индийской мифологии, Краунча — гора, уничтоженная его стрелами.

Сходные приемы описания и одни и те же лексические клише повторяются в тривандрумских пьесах, когда речь идет об однотипных ситуациях. Так, в «Мадхьямавьяйоге» Гхатоткача встречается с Бхимой, не зная, что это его отец, а в «Панчаратре» Абхиманью — с Арджуной. В обеих пьесах встреча отца и сына становится источником комического недоразумения, причем младший оскорблен фамильярностью и покровительством старшего. Если кто-либо из придворных сообщает неприятную новость, а его господину она кажется невероятной, придворный с достоинством возражает: «Я никогда прежде не говорил тебе неправды», и это служит достаточной гарантией истинности его слов (подобные сцены имеются в «Балачарите», «Пра-тиджняугандхараяне», «Абхисеканатаке» и «Панчаратре»). А когда царь хочет узнать, чем закончилось происшествие, о котором ему только что сообщили, он отсылает придворного или вестника с шаблонным наставлением: «Пойди и узнай, что случилось далее» («Панчаратра», «Балачарита», «Абхисеканатака» и др.). Если герой умирает или хочет взять на себя какой-либо обет, он просит принести ему немного воды. Требование «Принеси воды» в подобных ситуациях мы по два раза встречаем в «Мадхьямавьяйоге», «Пратиманатаке» и «Панчаратре» и однажды в «Дутавакье», «Абхисеканатаке» и «Пра-тиджняугандхараяне».

В «Балачарите» царя Кансу перед его гибелью покидает Богиня царского блага (Раджашри), а в «Абхисеканатаке» Равану оставляет Богиня города Ланки. Еще более знаменательно сходство патетических сцен смерти Дурьодханы в «Урубханге», Валина в «Абхисеканатаке» и Дашаратхи в «Пратиманатаке». В последние минуты жизни всем этим героям кажется, что они видят своих предков, их встречают на небе боги, а Бог смерти прислал за ними запряженную сотней гусей колесницу. Дурьодхана в «Урубханге» восклицает:

О! Мое сердце очищается от всего содеянного. Я чувствую, что жизнь покидает меня. Вот передо мной мои достославные отцы и деды: Шантану и с ним все другие. Вот собрались сто моих братьев, и впереди них Карна. Вот, сидя на голове слона Айраваты, держась за руку Махендры, с мальчишеским хохолком надо лбом, грозный, заговаривает со мной Абхиманью. Навстречу мне вышли апсары во главе с Урваши. Вот океаны в своем божественном об-

лике. Вот все великие реки, начиная с Ганги. Вот уносящая героев, запряженная в сто гусей колесница, которую послал за мной Бог смерти. Я иду, иду... *(Умирает.)*

С теми же словами, только опустив упоминание о предках, умирает Валин:

Я чувствую, что жизнь покидает меня. Вот все великие реки, начиная с Ганги. Вот навстречу мне вышли апсары во главе с Урваши. Вот запряженная в сто гусей, уносящая героев колесница, которую Бог смерти послал за мной. Да будет так! Я иду, иду... *(Умирает.)*

И немногим отличается предсмертное видение Дашаратхи:

Вот друг владыки бессмертных богов Дилипа,
Вот Рагху, вот достославный отец мой Аджа!
Зачем пришли вы сюда, о предки? Знаю:
Настало время и мне быть с вами на небе.

...Я уйду к моим предкам. Отцы мои! Я иду, иду... *(Умирает.)*

Не только этот, но и ряд других эпизодов в тривандрумских пьесах обнаруживают между собой и сходство по содержанию, и бесспорные, хотя, может быть, и не столь очевидные текстуальные совпадения. Так, третий акт «Балачариты» и второй акт «Панчаратры» открываются буколической сценой. По случаю праздника старый пастух созывает юношей и девушек, чтобы они приняли участие в пении и плясках, которые далее и происходят. В обеих пьесах среди пастухов упоминаются юноши Вришабхадатта и Кумбхадатта, и в обеих пьесах пастухи называют своего старейшину «дядюшкой». Весьма похожи сцены дворцовой жизни во втором акте «Пратиджняугандхараяны» и первом акте «Авимараки». И там и здесь могущественный царь обеспокоен выбором достойного жениха для своей дочери и совещается об этом с царицей, пока их беседу не прерывает придворный, явившийся доложить дворцовые новости. В «Балачарите» расступаются воды реки Ямуны, чтобы пропустить Васудеву с младенцем Кришной, а в «Абхишеканатаке» расходятся волны океана, чтобы пропустить войско Рамы. Сцена прощания Дурьодханы со своим сыном Дурджаей из «Урубханги» напоминает прощание Валина с Ангадой в «Абхишеканатаке», а картина ночного города в первом акте «Чарудатты» соответствует подобному же описанию в третьем акте «Авимараки».

Многие тривандрумские пьесы связаны друг с другом общими тропами и репликами, способами характеристики персонажей.

В «Мадхьямавьяйоге», когда Гхатоткача предлагает Бхима взять оружие, чтобы сразиться с ним, Бхима отвечает: «От рождения мне оружие — моя правая рука». Так же Бхима отвечает в «Панчаратре» Абхиманью: «От рождения эти руки — мое оружие». А в «Балачарите» и «Авимараке» эта реплика уже вложена в уста соответственно Кришны и Авимараки.

В «Дутагхатоткаче» Гхатоткача говорит о слепом царе Дхритараштре:

Думаю, боги боялись за сохранность небес
И из страха сделали так, что царь родился слепым.

Так же и отчасти в тех же словах характеризует Дхритараштру Баладева в «Урубханге»:

Конечно, боги боялись за сохранность небес
И из зависти бросили ему в глаза при рождении
пригоршню тьмы.

В схожих выражениях и в схожем порядке описываются в «Дутавакье», «Дутагхатоткаче» и «Урубханге» подвиги Арджуны: его поединок с Шивой, принявшим облик горца, прикрытие леса Кхандавы стрелами от дождя, уничтожение демонов-ниватакачаров, враждовавших с Индрой, победа в одиночку над войском похитителей скота у царя Вираты.

В большинстве тривандрумских пьес могучий воин сравнивается со львом или тигром, а его более слабый противник — со слоном, ланью или оленем. Весьма часто о герое говорится, что он подобен луне среди звезд, или месяцу в облачном либо безоблачном небе, или диску луны в дождливую ночь. В «Авимараке» жена видьядхары Саудамини, когда она летит по небу со своим мужем, сравнивается со «сверкающей молнией, которая то видна, то теряется в тучах». С помощью этого же сравнения в «Чарудатте» описывает гетеру Васантасену, убегающую от него в темноте ночи. Наконец, в «Абхишеканатаке» обезьяна Хануман любит Ситой, которая «сияет среди безобразных жен ракшасов, как яркая молния на фоне черных туч».

В «Балачарите» младенец Кришна несколько раз сравнивается с горой Мандарой — и потому, что он

очень тяжел, и потому, что его, так же как эту гору, нелегко победить. Образ переходит в другие пьесы: в «Пратиджняугандхараяне» царь Махасена говорит, что Удаяну столь же трудно взять в плен, как вырвать рукой из земли гору Мандару; и им же пользуется Сита в «Абхисеканатаке», но уже по отношению к Рама. В «Дутавакье» Кришна назван «глазом пандавов», в «Дутагхатоткаче» повторено, что стрелы пандавов имеют Кришну своими глазами, а в «Пратиманатаке» «глазами отца» именуется уже сын слепого аскета.

Следует иметь в виду, что санскритские поэтики, отражая поэтическую практику, рекомендовали определенный перечень общепринятых образов и часть приведенных выше сравнений входит в этот перечень. Однако, во-первых, в тривандрумских пьесах эти образы прошли как бы дополнительный отбор, а во-вторых, используются они всякий раз в специфическом контексте или интерпретации, присущих именно этим пьесам.

Важнейшим аргументом, подтверждающим принадлежность всех тривандрумских пьес одному и тому же автору, явился скрупулезный подсчет в них параллельных, повторяющихся стихов и прозаических отрывков, сделанный одним из крупнейших индийских санскритологов — В. С. Суктханкаром. Некоторые из них мы уже приводили ранее. Назовем еще несколько.

В «Балачарите» и «Чарудатте» совпадают стихи, описывающие ночную мглу:

Тьма будто прилипла к телу, небо дождит чернотою.
Глаза бесполезны стали, словно почёт — негодяю.

В «Свапнаваसाдатте» Яугандхараяна, а в «Абхисеканатаке» Вибхишана произносят одно и то же полустихие: «Трепещет все же сердце в ожиданье, что государь мне скажет».

У Лакшманы в «Абхисеканатаке» и у царя Махасены в «Пратиджняугандхараяне» «ум колеблется между долгом и привязанностью». Рама предлагает Лакшмане в «Пратиманатаке», а Равана — Хануману в «Абхисеканатаке»: «Если уж поднял ты лук, то защищай им царя!»

В. С. Суктханкар насчитал в тривандрумских пьесах 127 такого рода повторов. Трудно найти что-либо

похожее в санскритской литературе, если речь идет о произведениях разных авторов. А если предположить, что повторы в тривандрумских пьесах обязаны своим существованием коллективному авторству чаккьяров, то непонятно, почему они не распространялись на остальные пьесы репертуара керальской сцены.

Только приняв гипотезу об одном авторе, мы можем объяснить также то обстоятельство, что тривандрумские пьесы распадаются на несколько групп, объединенных общностью сюжета и взаимными реминисценциями. Так, пьесы «Пратиджняугандхараяна» и «Свапнаваसाвадатта» основаны на одной и той же легенде о царе ватсов Удаяне, и вторая служит как бы продолжением первой. Но это еще не все. Согласно каноническому тексту легенды, изложенному в обработках «Брихаткатхи» («Великого сказа») Гунадхьи, Удаяна отпраздновал свою свадьбу с Васавадаттой по положенному торжественному обряду и в присутствии посланца родителей Васавадатты — ее брата Гопалаки. Вопреки этому в «Пратиджняугандхараяне» рассказано, что, поскольку из-за бегства Удаяны и Васавадатты их брак не был заключен должным образом, родители Васавадатты совершили брачную церемонию перед нарисованными по их приказу портретами жениха и невесты. Эта версия, по-видимому, была придумана автором пьесы, поскольку нигде в других источниках она не встречается. Но как раз именно она, а не канонический вариант, повторена в «Свапнаваसाвадатте».

В «Пратиджняугандхараяне», далее, министр Яугандхараяна дважды дает обет освободить своего господина из плена, заканчивая его словами, что если он не сдержит клятву, то он «не Яугандхараяна». И вот мы видим, что в «Свапнаваसाвадатте», когда Удаяна встречается с Яугандхараяной, он приветствует его словами:

Ты воистину Яугандхараяна!

Притворившись безумцем, сея раздоры,
Мудрым замыслом, достойным министра, —
Это ты меня спас своим усердием,
Из воды меня вытащил, когда я тонул.

Здесь с содержанием «Пратиджняугандхараяны» перекликается каждое слово. На клятву, данную Яу-

гандхараяной в одной пьесе, в другой — отвечает благодарностью спасенный им царь.

Не менее тесно связаны между собой «Абхишека» и «Пратиманатаки», излагающие сюжет «Рамаяны», но с разных точек зрения и дополняя друг друга. Определенное единство составляют и шесть пьес на сюжеты «Махабхараты». При этом в одной пьесе мы нередко встречаем явные или косвенные намеки на другую.

Так, в пьесе «Мадхьямавьяйога» Бхима именуется «средним» среди пяти братьев-пандавов вопреки «Махабхарате», где он не средний, а второй по старшинству. В «Мадхьямавьяйоге» на назывании Бхимы «средним» строится весь сюжет пьесы, и тем самым оно имеет внутреннее оправдание. А вот когда в «Панчаратре» сын пандавов Абхиманью называет Бхиму своим «средним отцом», это никакой необходимостью не вызвано и может быть понято только как реминисценция из «Мадхьямавьяйоги». Другой пример взаимной связи предлагают «Дутавакья» и «Балачарита». В «Дутавакье» Дурьодхана упрекает Кришну в недозволенном убийстве молодой женщины, лошади, быка и двух борцов. И именно об этих среди многочисленных подвигов Кришны (в облике девушки, лошади и быка скрывались могущественные демоны) идет речь в тривандрумской пьесе о жизни Кришны — «Балачарите».

Доказательства того, что тривандрумские пьесы написаны одним автором, можно было бы умножить (в частности, позже мы будем говорить об общих в них образах действующих лиц и об отражении в этих образах единой художественной концепции), но не менее важно убедиться, что написаны они при этом раньше, чем классические произведения санскритской драматургии. Ведь только в таком случае можно утверждать, что этим автором был Бхаса, которого знали и Калидаса, и Бхамаха, и Бана.

С точки зрения специалистов, решающее слово принадлежит здесь анализу языка и стихотворных метров тривандрумских пьес.

А. К. и К. Р. Пишароти полагали, что древность пракритов в этих пьесах — миф, что пракриты средневековой керальской драматургии столь же архаичны. Их оппоненты не согласились с ними и выдвинули новые аргументы, которые, в свою очередь, были подверг-

нуты сомнению. Приблизительно те же споры ведутся вокруг оценки санскритского текста пьес, его соотношения с санскритом, например, Калидасы. Но при всем том остается бесспорным, что стихи в тривандрумских пьесах и в особенности их размеры необычны для санскритской драматургии, представляя собой, по-видимому, именно раннюю стадию ее развития.

В. С. Суктханкар, наиболее крупный знаток санскритской эпической поэзии, подсчитал, что из 1092 стихов, имеющих в тривандрумских пьесах, 436 (т. е. 40%) написаны эпическим размером — шлокой. Этот процент гораздо более высок, чем у любого автора классического периода санскритской литературы. Так, в трех драмах Калидасы на 489 стихов имеется 83 шлоки, или 17% общего числа стихов, в «Ратнавали» Харши 9 шлок на 85 стихов, в «Мудраракшасе» Вишакхадатты 22 шлоки на 163 стиха и т. д. Характерно также, что в тривандрумских пьесах шлока преобладает не только в эпических сюжетах, но и в не имеющих отношения к эпосу драмах: в «Свапनावасавадатте», например, 26 шлок на 57 стихов (более 45%), в «Пратиджняугандхараяне» 29 шлок на 67 стихов (более 43%), в «Чарудатте» 17 шлок на 55 стихов (31%).

В. С. Суктханкар обратил далее внимание, что в ряде тривандрумских пьес встречаются отрывки в 20—30 стихов подряд, в которых шлока является динамическим элементом повествования, а вкрапленные между шлоками прозаические реплики играют второстепенную, вспомогательную роль. Эти отрывки весьма близки по типу к эпическому рассказу, особенно если вспомнить, что в индийском эпосе рассказ ведется, как правило, от третьего лица, но с помощью диалога героев.

Будучи устным по своему происхождению, санскритский эпос сохранил большое число так называемых формул — лексико-метрических клише, с помощью которых сказитель составлял эпические стихи. Некоторые из этих формул просочились в шлоки тривандрумских пьес: «спустя немного времени», «словно бы сотрясая землю», «копье, подобное Богу смерти», «я пошлю тебя в обитель смерти», «окажи мне милость», «с бегающими выпученными глазами» и т. п. И, наконец, как показал Суктханкар, метрические ошибки в триванд-

румских шлоках типичны для эпической поэзии и в то же время не имеют параллелей в классической санскритской драме.

Эпическая окраска санскритских стихов в тривандрумских пьесах, так же как — в более широком плане — эпические приметы их содержания и формы, на которых нам еще придется останавливаться, наглядно демонстрирует их связь с эпосом и эпической декламацией. В классических санскритских пьесах эта связь прощупывается значительно слабее. Хотя многие из них заимствуют эпические мотивы, их язык и композиция принципиально отличны от эпических. По отношению же к тривандрумским пьесам мы можем говорить об усвоении ими в известной мере эпической техники сюжетосложения и эпического стиля. И эта их особенность, учитывая ту роль, которую чтения эпоса играли в становлении индийской драмы и на первых порах ее существования, наиболее убедительно свидетельствует о ранней дате их создания, во всяком случае в сравнении с подавляющим большинством произведений санскритской драматургии.

Если мы согласимся с выводом, что тривандрумские пьесы написаны одним и тем же драматургом, если мы признаем, что они старше пьес Калидасы и Шудраки, если мы, наконец, вспомним, что среди этих пьес есть «Свапнавасадатта», которую санскритская традиция связывала с именем Бхасы, и что, кроме того, цитаты из них и упоминания о Бхасе начиная с V в. появляются у санскритских поэтов и теоретиков поэзии, то напрашивается заключение, что автором тривандрумских пьес мог быть только Бхаса.

Собственно говоря, остается лишь одно, но, следует признать, существенное возражение. А именно то, что среди цитат из Бхасы в поэтиках и антологиях наряду с такими, которые подтверждаются тривандрумскими текстами, значительно больше тех, которых в этих текстах нет. И поскольку цитаты из «Свапнавасадатты» Бхасы, приведенные у Абхинавагупты, Сагаранандина, Рамачандры и Гуначандры, отсутствуют в тривандрумской «Свапнавасадатте», то, может быть, последняя совпадает с первой только по названию?

Сторонники авторства Бхасы потратили много усилий, чтобы опровергнуть и это возражение. Они отыс-

кали в тривандрумских текстах места, куда отсутствующие цитаты удобно было бы вставить, ссылаясь на несовершенство рукописей, искажения переписчиков, ошибки памяти у авторов поэтик и составителей антологий.

В некоторых случаях их аргументация кажется убедительной. Сравним, например, цитату из «Свапнава-савадатты» в трактате по драматургии «Натакалакшанаратнакоша» Сагаранандина и соответствующий отрывок из «Свапнавасавадатты», найденной Ганapati Шастри. Разъясняя возможные способы присоединения пролога к пьесе, Сагаранандин пишет: «Так, в „Свапнавасавадатте“ сутрадхара, услышав за сценой приказ посторониться, говорит: „Как? Даже в лесной обители нужно сторониться? (Оглядываясь.) Вот оно что! Это слуги Падмавати заставляют отойти в сторону министра Яугандхараяну, который хочет восстановить на троне царя ватсов». В тексте же тривандрумской «Свапнавасавадатты» слова «Как! Даже здесь нужно уступить дорогу?» принадлежат не сутрадхаре, но Яугандхараяне, а сутрадхара, услышав приказ, восклицает:

А, понимаю!

Слуги верные государя Магадхи,
охраняющие царевну,
Даже в этой мирной обители
прогоняют встречных с дороги.

Текстуальные расхождения между цитатой и текстом довольно значительны. Но, как мы видим, вся ситуация передана Сагаранандином точно по Бхасе. Смысл реплик и часть слов совпадают. Поэтому правомерно предположить, что Сагаранандин цитировал по памяти, тем более что в одном из комментариев к «Шакунталe» — «Шакунталавьякхье», составленном приблизительно тогда же, когда и трактат Сагаранандина, этот отрывок пролога к «Свапнавасавадатте» процитирован в полном соответствии с тривандрумской рукописью.

Однако в других случаях ссылки на ошибки памяти едва ли состоятельны. Составители антологий и некоторые авторы эстетических трактатов цитируют не прозу, а стихи Бхасы, и стихи достаточно сложные. В стихах можно «по памяти» исказить несколько слов, но не придумать стих заново. Приходится признать такие

цитаты аутентичными. И все-таки, с нашей точки зрения, само по себе это не служит достаточным доказательством того, что тривандрумские пьесы принадлежат не Бхасе.

Во-первых, ни один из цитируемых в поэтиках и антологиях стихов не только не противоречит по своему смыслу конкретному содержанию той или иной пьесы, а, наоборот, всякий раз ему соответствует. А во-вторых, и это особенно важно, цитаты, которых нет в оригинале, — участь не одного Бхасы.

Дело в том, что санскритские рукописи, которые до нас дошли, отделены от времени создания соответствующих памятников обычно десятью, пятнадцатью, а то и большим числом веков. Они прошли через руки многих переписчиков, написаны разными шрифтами, предназначались для каких-либо частных целей, сокращались, а иногда и дополнялись. Если учесть к тому же, что понятий «авторского текста» или «плагиата» в средневековой Индии не существовало и любое произведение могло инкорпорировать множество анонимных стихов, бывших в литературном обиходе, то понятно, что рукописная традиция почти каждого санскритского памятника весьма противоречива. Многочисленные варианты в зависимости от их близости друг другу объединяются специалистами в рецензии, и рецензии одного и того же текста, как правило, существенно отличаются друг от друга. Имеются, например, четыре рецензии «Шакунталы» Калидасы, среди которых бенгальская и кашмирская значительно больше рецензий южной и выполненной шрифтом деванагари. Многие стихи из «Шакунталы», которые цитируются в поэтиках и антологиях, присутствуют в бенгальской рецензии, но не содержатся в остальных.

Или другой пример. В средневековых комментариях к поэтике Мамматы «Кавьяпракаша» (XI в.) скрупулезно прослежены источники стихов, которые он приводит в качестве иллюстраций к своим теоретическим положениям. В числе таких источников указано несколько хорошо известных нам санскритских пьес. И вот оказывается, что в дошедших до нас рецензиях этих пьес значительной части цитируемых Мамматой стихов нет. Так, нет шести указанных стихов в доступном для нас тексте «Малатимадхавы» Бхавабхути, трех стихов в «Ви-

краморвашия» Калидасы, двух стихов в «Ратнавали» Харши, по одному стиху в «Махавирачарите» Бхавабхути, «Малявикагнимитре» Калидасы и т. д. Очевидно, что Маммата или, во всяком случае, его комментаторы пользовались рукописями, которые не сохранились. Таким образом, понятие оригинального текста по отношению к большинству произведений санскритской литературы довольно условно. И хотя каждая рукопись, каждая рецензия в целом сохраняют верность подлиннику и отражают его существенные стороны, современные критические издания, сделанные на основе их сличения, воспроизводят этот подлинник лишь с возможной для нас большей или меньшей степенью близости.

С пьесами Бхасы положение особенно трудное. Они дошли до нас только в южноиндийских рукописях, причем рукописях весьма поздних — XVII в., которые воссоздают картину южноиндийской трансмиссии их текста. Тем самым мы располагаем как бы только одной — южноиндийской — рецензией Бхасы, и естественно, что если в ней нет каких-либо цитируемых в санскритских поэтиках стихов или отрывков, то это ни о чем не свидетельствует. Они могли быть в других, скажем североиндийских, рукописях, и совершенно неизвестно, какие рукописи стояли ближе к оригиналу.

Особенно недоказательно отсутствие в тривандрумских пьесах 13 антологических цитат. Помимо того что, как и в случае с поэтиками, эти цитаты могли быть в несохранившихся рукописях, свидетельства санскритских антологий в принципе ненадежны. В антологиях содержится много стихов, приписанных Ашвагхоше, Калидасе, Бхавабхути и другим авторам, но этих стихов, как и стихов, приписанных Бхасе, нет в текстах их поэм и драм (у Ашвагхоши, кстати говоря как и у Бхасы, нет ни одного приписанного ему в антологиях стиха). Очень часто, далее, цитата, которая в одной антологии дается с пометой «из Бхасы», в другой отнесена к совсем иному автору (Раджашекхаре, Бходжадеве, Калидасе, Калашаке и т. п.), а в третьей считается анонимной. И, наконец, 13 дошедших до нас пьес, по-видимому, не исчерпывают наследия Бхасы; согласно индийской традиции он написал больше 20 пьес и, кроме того, трактат по драматургии. Вполне вероятно, что некоторые из антологических цитат име-

лись в неизвестных нам пьесах или в трактате, который Бхаса иллюстрировал стихами собственного сочинения.

Подведем некоторые итоги. Конечно, когда прямых доказательств нет и речь идет лишь о косвенных данных и свидетельствах, трудно рассчитывать прийти к выводу, который будет бесспорен для каждого. Мы стремились тщательно взвесить аргументы той и другой стороны в вопросе об атрибуции тривандрумских пьес и, как нам кажется, во всяком случае, убедились, что доводы сторонников авторства Бхасы их противникам опровергнуть не удалось. Если бы в тексте тривандрумских пьес имелось указание, что их написал Бхаса, мы думаем, проблемы вообще бы не возникло, а ведь, как известно из истории санскритской литературы, такие указания сами по себе еще не устраняют сомнений, и, несмотря на них, вокруг наследия Ашвагхоши, Калидасы, Шудраки, Бхартрихари, Харши и других поэтов и драматургов ведутся горячие споры. В случае с Бхасой отсутствие указаний оправдано древней практикой санскритского театра, а все иные свидетельства, которые мы старались извлечь из самих пьес, из высказываний преемников Бхасы и его критиков, ведут к его имени.

Другой вопрос, насколько тривандрумские тексты соответствуют оригиналам Бхасы. Но здесь опять-таки «проблема Бхасы» не представляет собой исключения в санскритской литературе, хотя она, несомненно, осложнена малым количеством рукописей и узостью их распространения. Наши тексты пьес Бхасы — это, по всей вероятности, тексты только южноиндийской традиции. Как показывает сравнение различных версий пьес Калидасы, Бхавабхути и иных драматургов, южноиндийские рецензии, как правило, более краткие, чем северные, и в целом отличаются от них в большей степени, чем северные рецензии друг от друга. Видимо, и пьесы Бхасы дошли до нас в несколько сокращенных вариантах, возможно даже, они были приспособлены чаккьярами или какими-либо еще группами актеров и постановщиков для нужд южноиндийской сцены (отсюда отмеченные параллели со средневековой южноиндийской драматургией), но так же как южноиндийские рукописи Калидасы — это рукописи Калидасы, тривандрумские пьесы — это пьесы Бхасы. Мы имеем дело не с копией, а с «вариациями на тему», а в худшем случае

с добросовестной редакцией древних оригиналов. По этим пьесам мы можем получить о драматургии Бхасы если не совершенно адекватное, то достаточно полное и верное представление. И представление это подтверждает его славу замечательного драматурга, одного из первых корифеев санскритского театра.

К сожалению, определением «один из первых» мы вынуждены ограничиться. Мы ничего не знаем о Саумилле и Кавипутре, которых наряду с Бхасой называют своими предшественниками Калидаса. Тем более ничего не известно об авторах драматических представлений, которые еще во II в. до н. э. упоминает грамматик Патанджали. И, наконец, мы можем строить лишь догадки о точном времени жизни самого Бхасы.

Хронология — одно из самых уязвимых мест древней истории Индии вообще и истории ее литературы в частности. По выражению американского санскритолога В. Д. Уитни, «все даты в индийской литературной истории — это кегли, которые устанавливают, чтобы сбить снова». Как правило, нам приходится иметь дело не с абсолютной, а с относительной хронологией, т. е. такой, которая стремится определить, какой автор жил раньше, а какой позже, но не имеет твердых данных, чтобы решить, когда именно.

В отношении Бхасы мы можем с большой долей вероятности установить верхнюю границу его творчества. Мы знаем, что о Бхасе говорят писатели Вакпатираджа (VIII в.) и Бана (VII в.), его упоминает Калидаса, время жизни которого принято датировать V в., и цитирует Бхамаха, живший, по-видимому, тоже в V в. Таким образом, верхняя граница творчества Бхасы — V в., и, поскольку, если судить по словам Калидасы, Бхаса уже пользовался к тому времени репутацией великого драматурга, он должен был жить по крайней мере веком ранее.

Хуже обстоит дело с нижней границей жизни Бхасы; некоторые индийские ученые (М. Р. Кале, Харапрасад Шастри, А. Д. Пусалкер и др.) склонны относить ее чуть ли не к VI—IV вв. до н. э. Однако такая точка зрения не имеет убедительных оснований, тем более что, как мы говорили ранее, едва ли тогда существовал в сложившемся виде и сам санскритский театр. На более твердой почве мы оказываемся тогда, когда пы-

таемся исходить в своих заключениях непосредственно из содержания драм Бхасы. При этом, правда, надо иметь в виду, что содержание это сугубо традиционно, сюжеты драм почерпнуты из древних источников и потому не имеют прямых связей с окружающей драматургией действительностью, а отдельные политические или социальные аллюзии, которые в них, возможно, имелись, для нас, как правило, непонятны из-за нашего скудного знания истории Индии тех далеких времен. И тем не менее кое-какие хронологические ориентиры из пьес можно и должно извлечь.

Бхасе, несомненно, хорошо был известен древнеиндийский эпос — «Махабхарата» и «Рамаяна», — из которого он взял сюжеты для большинства своих драм. Само по себе это мало о чем говорит: «Махабхарата» и «Рамаяна» складывались на протяжении многих веков — от IV в. до н. э. до III—IV вв. н. э. Но у нас есть основания думать, что Бхаса знал эпос в его сравнительно зрелой форме; в частности, содержание пьесы «Балачарита» связано с одной из самых поздних эпических книг — приложением к «Махабхарате» «Хариваншей».

Две пьесы Бхасы, «Свапнавасадатта» и «Практиджняугандхараяна», опираются на популярную в Индии легенду о царе ватсов Удаяне. Фольклорные корни этой легенды уходят в середину I тысячелетия до н. э. Однако свое литературное оформление она получила в не дошедшем до нас сочинении Гунадхьи «Брихаткатха», или «Великий сказ», которое датируется приблизительно I—III вв. н. э. Представляется вероятным, что Бхаса заимствовал сюжеты двух названных пьес (а может быть, и третьей — «Авимараки») именно из «Великого сказа». Во всяком случае, в трактате по драматургии «Дашарупака», относящемся к X в., «Великий сказ» назван сокровищницей историй, лежащих в основе многих санскритских драм.

Еще в одной пьесе Бхасы, «Пратиманатаке», царь ракшасов Равана, приняв обличье брахмана, говорит, что он изучил веды, «Дхармашастру» Ману, «Йогашастру» Махешвары, «Артхашастру» Брихаспати, «Нитишастру» Медхатитхи. Произведения Махешвары, Брихаспати и Медхатитхи нам неизвестны, хотя их названия типичны для памятников конца I тысячелетия до н. э.—

начала I тысячелетия н. э., а «Дхармашастра» Ману — это, по-видимому, знаменитые «Законы Ману», окончательную редакцию которых обычно относят ко II в. н. э. Еще более показательно, что правовые и социальные нормы, вырисовывающиеся из драм Бхасы, в целом соответствуют нормам, кодифицированным в трактате Ману и одновременно в сопутствующей ему обширной литературе «законов» — смрити.

Столь же очевидно сходство общественных условий, отраженных в драмах Бхасы и политическом трактате Каутильи «Артхашастре», который, по мнению большинства специалистов, приобрел свою окончательную форму в первых веках нашей эры. В пьесе Бхасы «Пратиджняугандхараяна» содержится один стих, который имеется и в «Артхашастре»:

Да не будет чашки воды, да не будет подстилки
из травы дарбха
У того, кто не сражается за благо господина;
в ад ему дорога!

Существуют разные мнения, заимствовал ли этот стих Бхаса у Каутильи, Каутилья у Бхасы, или оба они взяли его из какого-то третьего источника. Но как бы то ни было, этим стихом словно бы подчеркнута общность социального фона в произведениях обоих авторов.

Нам уже приходилось говорить о том, что Бхаса отступает от некоторых правил «Натьяшастры». Это, конечно, еще не значит, что он не был с нею знаком, но, видимо, предписания «Натьяшастры» не приобрели еще во время его жизни обязательной силы. «Натьяшастра» — памятник многослойный, окончательная ее редакция сложилась к III—IV вв. н. э., но, несомненно, существовали промежуточные ее версии. Одну из таких версий Бхаса, вероятно, имеет в виду, когда в «Авимараке» видушака путает «Рамаяну» с трактатом по драматическому искусству — буквально «натьяшастрой».

Было бы очень важно установить хронологическое соотношение творчества Бхасы и буддийского поэта Ашвагхоши, в наследии которого сохранились фрагменты нескольких драм. Существует предположение, что один из стихов «Пратиджняугандхараяны» создан по образцу соответствующего стиха из поэмы Ашвагхо-

ши «Буддхачарита». Однако текстуальные расхождения между стихами довольно велики, и к тому же оба имеют вид пословицы, которая могла быть использована Бхасой и Ашвагхошей независимо друг от друга. Значительно более существенно, что, согласно мнению большинства санскритологов, язык и стиль Ашвагхоши, жившего в I—II вв. н. э., старше по характеру тропов, грамматических и синтаксических форм, чем язык и стиль пьес Бхасы. В этом отношении Бхаса находится как бы на полпути между Ашвагхошей и Калидасой. И если сопоставить это заключение с теми наблюдениями, которые мы сделали раньше, то нельзя не прийти к выводу, что период III—IV вв. н. э. является хотя и приблизительной, но наиболее вероятной и обоснованной датой жизни и творчества Бхасы.

III—IV века — это время, когда после распада на севере обширной империи кушанов Индия оказалась разделенной на множество государств, враждовавших друг с другом, причем то одно, то другое из них, захватывая соседние земли, выступало претендентом на общеиндийскую гегемонию. В I—III вв. почти весь юг Индии был объединен в могущественном государстве Сатаваханов, но затем, когда это государство пришло в упадок, бывшие его провинции оказались под властью династий Вакатаков, Абхиров, Паллавов и Икшваков, а на крайнем юге укрепились независимые царства Чера, Пандья и Чола. Северную часть Индии занимали республики Яудхеев и Арджунаянов, несколько южнее находились два государства династии Нагов со столицами в Матхуре и Падмавати, а территории к западу от Нагов принадлежали государству Западных Кшатрапов, распространивших свою власть на Мальву, Гуджарат и Южный Раджастхан. Среди нескольких царств, расположенных по течению Ганга в Восточной Индии, выделялась Магадха со столицей в Паталипутре. В IV—II вв. до н. э. Магадха при династии Маурьев практически контролировала всю Индию, а с начала IV в. н. э. ей предстояло новое возвышение, когда при династии Гуптов Магадха вновь превратилась в огромную империю, подчинившую себе земли Северной и Центральной Индии.

У нас нет никаких сведений, где родился Бхаса и в каком именно индийском государстве протекала его

жизнь. А. Д. Пусалкер, тщательно исследовавший тексты пьес Бхасы, пришел к выводу, что Бхаса был уроженцем севера Индии, так как ни в одной из них нет южных названий и упоминаются лишь североиндийские города и провинции. Вывод Пусалкера нам представляется правильным, хотя его аргументация уязвима: эпические и легендарные сюжеты, на которых построены драмы Бхасы, связаны с севером Индии, и, даже если бы ими воспользовался южноиндийский писатель, их топонимика в силу требований традиций не могла измениться. Более показательны, на наш взгляд, вступительные и заключительные благословения к пьесам (мангала-шлоки и бхаратавакья), с сюжетом непосредственно не связанные и ввиду этого способные заключать в себе реальные исторические реминисценции.

В бхаратавакьях к нескольким пьесам содержится примечательная формула, обращенная к царю, которому должно хранить «эту землю, опоясанную океаном, украшенную Гималаями и Виндхья в виде серег». Гималаи, Виндхья и океан — географические приметы, определяющие границы Северной Индии, и потому можно думать, что царь, которому адресовал свои благословения Бхаса, был раджей одного из североиндийских государств.

В бхаратавакьях к «Абхишеканатаке», «Пратиджня-угандхараяне» и «Авимараке» выражается также пожелание, чтобы царь «усмирил войско врагов», а в бхаратавакье к «Карнабхаре» — чтобы «навсегда кончились беды». В этих пожеланиях, вполне возможно, содержится намек на бесконечные межгосударственные распри, которые терзали Индию в III—IV вв. н. э. И вслед за тем в бхаратавакьях высказывается надежда, что земля будет находиться «под одним державным зонтом», или, как мы бы сказали, «под единым царским скипетром», что отражало, видимо, гегемонистские устремления государя — покровителя Бхасы.

Этот государь в большинстве бхаратавакий именуется «Раджасинха» — буквально «Царь-лев». Неоднократно предпринимались попытки отождествить Раджасинху Бхасы с каким-либо известным нам из истории индийским царем. Некоторые специалисты видели в Раджасинхе собственное имя, и С. Конов, например, пытался отождествить этого царя с Рудрасинхой I, ца-

рем Западных Кшатрапов, жившим в начале IV в. н. э. Но, вероятно, Раджасинха — не имя, а титул или эпитет, который мог быть приложен к любому государю. И ввиду этого нам кажется уместным высказать еще одну гипотезу.

Как мы только что отметили, царь, которого имел в виду Бхаса в своих бхаратавакьях, лелеял, по-видимому, гегемонистские планы. Такие планы среди государей Северной Индии в первую очередь были свойственны правителям Магадхи, особенно с тех пор, как на ее престол в конце III в. взшел махараджа Гупта, ставший основателем новой династии. О первых Гуптах нам мало что известно. Но одним из важнейших событий их царствования была отраженная в нескольких надписях женитьба внука Гупты — Чандрагупты I (начало IV в.) на царевне из влиятельного соседнего племени личчавов, значительно укрепившая позиции Гуптов в борьбе за власть над Северной Индией. В этой связи, может быть, не случайно, что три из четырех пьес Бхасы на неэпические сюжеты: «Авимарака», «Пратиджняугандхараяна» и «Свапнаваसाвадатта» — посвящены женитьбе царственного героя на дочери могущественного царя-соседа, причем в двух последних пьесах женитьба эта замышляется с далеко идущими политическими целями. Не случайными тогда кажутся и намеки на успешный политический брак или союз, имеющиеся и в некоторых других пьесах. Например, бхаратавакья к «Пратиманатаке» гласит:

Как встретился Рама с родными и с дочерью Джанаки⁵,
Пусть встретится с Лакшми⁶ и правит землю наш царь.

А пьесу «Панчаратра» заключают слова Дроны:

О, как мы счастливы согласьем могучих двух родов!
Да сохранит навеки эту землю Лев-Государь наш!

Конечно, этого недостаточно для утверждения, что Бхаса жил в Магадхе при дворе первых Гуптов. Но с вероятностью такого предположения нужно считаться, и косвенным подтверждением ему может служить то обстоятельство, что две пьесы Бхасы на сюжет «Ма-

⁵ Дочь Джанаки — Сита.

⁶ Лакшми — богиня счастья и красоты.

хабхараты» неожиданно посвящены ракшасу Гхатоткаче. Выбор этого второстепенного персонажа эпоса в качестве главного героя двух драм, может быть, был вызван и оправдан тем, что отца Чандрагупты I и сына первого Гупты звали Гхатоткача.

В культуре индийского общества первой половины I тысячелетия н. э. все более заметной становилась ориентация на прошлое Индии, которое ретроспективно представлялось золотым веком, веком мудрецов и героев. Сначала в южных областях страны, не затронутых нашествиями извне (греков, скифов, или саков, кушанов), а затем и по всей Индии происходят постепенное падение влияния буддизма и возрождение старых культов ведийского брахманизма, который становится официальной религией в государствах Сатаваханов и Вакатаков, Нагов и Гуптов. Однако, конечно, древняя ведийская религия была восстановлена в новом обличье. Идеал созерцательности и ухода от жизни под влиянием действительности, полной борьбы и напряжения, был оттеснен идеалом активного исполнения социального и профессионального долга, ведийский ритуал был значительно упрощен, а ведийские боги уступили свое место в пантеоне новым божествам. В возрожденном брахманизме, или индуизме, как принято его называть, сложились два основных культа — богов Шивы и Вишну-Кришны; соответственно адепты этих культов именуются шиваитами и вишнуитами.

Бхаса был ревностный вишнуит. 11 вступительных благословений к его пьесам посвящены Вишну, которого Бхаса чтит под разными его именами (Бхагаван, Нараяна, Хари, Кешава и др.) и в разных его земных воплощениях: вепря, убившего демона Хираньякшу и поднявшего землю со дна океана; человека-льва, растерзавшего демона Хираньякашипу; карлика, отобравшего небо и землю у врага богов Бали; Рамы, избавившего мир от царя ракшасов Раваны; бога-пастуха и союзника пандавов в их борьбе с кауравами Кришны. Перед волей Вишну у Бхасы склоняются все остальные боги. В «Абхишеканатаке» Вишну в его земном воплощении Рамы вызывает трепет у древнего ведийского бога Варуны, и тот, славя его как «причину всего сущего», раздвигает волны океана, чтобы пропустить ведомое Рамой войско.

Особо чтимым Бхасой было воплощение Вишну в качестве Кришны. Культ Кришны стал доминирующим в вишнуизме начала I тысячелетия н. э., и пьесы Бхасы отражают всевозрастающее значение этого культа.

Как океан — владыка рек,
Как огонь — владыка жертвоприношений,
Как разум — владыка чувств,
Так нам господин — Благословенный Кришна, —

говорит Бхима в пьесе «Мадхьямавьяйога». А другую свою пьесу, «Балачариту», Бхаса целиком посвящает обработке легенды о детстве Кришны, которое он провел среди пастухов, и о его вражде с жестоким царем Кансой. Эта легенда впоследствии заняла центральное место в средневековом индуизме и была насыщена эротико-мистическими элементами, связанными с любовью к Кришне пастушек — гопи. Но в изложении Бхасы она еще свободна от позднейших наслоений и представлена в том виде, который был ей свойствен в первые века становления кришнаизма.

Утверждение брахманизма в эпоху, предшествующую и современную творчеству Бхасы, ориентация на прошлое Индии вылились также в стремление укрепить и освятить древние правовые и социальные нормы и отношения. Широкое распространение получила литература смрити и шастр (мы уже упоминали в этой связи «Ману-смрити» — «Законы Ману» и «Артхашастру» Каутильи), исходившая из идеи незыблемости древнего социального устройства. Согласно этой литературе, социальная структура индийского общества определялась системой четырех варн, или сословий (брахманов — жрецов, кшатриев — воинов, вайшьев — торговцев и земледельцев и шудр — зависимых наемных работников, слуг и ремесленников), и от принадлежности к той или иной варне зависели цели и образ жизни каждого индивидуума. Однако и «Законы Ману», и другие ранние смрити («Яджнявалкья-смрити», «Вишну-смрити») рисовали, по-видимому, нарочито архаизированную, идеальную картину общественной жизни, нередко пренебрегая реальным положением вещей. Из произведений Бхасы мы можем видеть, что имущественная дифференциация общества начинала играть большую роль, чем сословная, что брахманы, как и шудры, шли в услужение или из-за бедности подвергались

унижениям («Чарудатта»), что решающее влияние на все стороны жизни приобрели царь и его министры («Пратиджняугандхараяна»). Но по крайней мере внешне Бхаса сохраняет полную верность традиционным представлениям и предписаниям. Отдельные строки и стихи его пьес, говорящие об обязанностях варн, о роли брахманов или кшатриев, о долге царя и его подданных, о средствах ведения войны и об обычаях мирной жизни, чуть ли не дословно совпадают с установлениями смрити и «Артхашастры». И в этом пример Бхасы не исключение, а норма для древнеиндийской литературы, которая общее и умозрительное предпочитала частному и конкретному.

Поэтому также мы фактически ничего не знаем о самом Бхасе. Древнеиндийские писатели не оставляли автобиографий (лишь сравнительно поздно некоторые из них стали вкраплять в свои произведения кое-какие сведения о себе). Современники, да и потомки мало интересовались их частной жизнью и свойствами их личности. А легенды, которыми изредка окружались их имена, как правило, строились по фольклорному шаблону и мало содержали достоверного. О Бхасе, кстати говоря, нет даже таких легенд, и единственное, чем мы располагаем, — его произведения. Было бы тщетным пытаться извлечь из них какое-либо представление о его индивидуальном жизненном облике, но черты его облика творческого выступают в них ясно и выпукло. На фоне традиционных тем, мотивов и образов мы постоянно ощущаем в них художественные вкусы, предпочтения и симпатии самого Бхасы и, знакомясь с ними, понимаем его особое место в древнеиндийской литературе и его славу.

ЭПИЧЕСКИЕ ДРАМЫ БХАСЫ

Было бы заманчиво попытаться расположить 13 пьес Бхасы в хронологическом порядке, определить, какие из них написаны раньше, какие позже, а какие вообще на склоне жизни драматурга. И подобного рода попытки делались. Исходили при этом из формальных соображений (распределяли пьесы по периодам в зависимости от количества и характера имеющихся в них стихов, от величины и числа актов и т. п.), из сюжетных связей между отдельными драмами, наконец, из художественной ценности пьес, объясняя сравнительную слабость некоторых из них то юношеской неопытностью Бхасы, то, наоборот, угасанием его творческих сил в старости. Естественно, что при подобного рода несовершенных и зачастую субъективных критериях сколько было попыток, столько было и мнений. И приходится признать, что никакими более или менее достоверными ориентирами для прослеживания того, что можно было бы назвать «творческим путем» Бхасы, мы не располагаем. Поэтому мы вынуждены так или иначе ограничиваться характеристикой творчества Бхасы в целом и, рассматривая его драмы, группировать их не по хронологическому, а по тематическому принципу.

Как мы уже говорили, восемь драм Бхасы написаны на сюжеты, заимствованные из двух великих эпических поэм древней Индии — «Махабхараты» и «Рамаяны». В самом факте постоянного обращения индийского автора к эпосу нет ничего удивительного. Этого прямо требовали санскритские поэтики, и не один Бхаса, а подавляющее большинство древних и средневековых индийских поэтов и драматургов в обилии черпали из «Махабхараты» и «Рамаяны» свои темы, мотивы и образы. Читатели или зрители поэтому почти всегда зна-

ли, как будет разворачиваться сюжет, какую роль в нем играет тот или иной герой, что ждет его впереди. Но они не знали — и на этом сосредоточивалось их внимание, это вызывало их одобрение или неудовольствие, — какую окраску придаст тот или иной писатель традиционному сюжету, какими дополнительными характеристиками он наделит знакомого персонажа, какая новая мысль или какое новое чувство будут вложены в содержание произведений. Писатель был обязан следовать эпическому прототипу, но, сохраняя ему верность в целом, он был вправе варьировать детали, допускать перестановки в ходе событий, усложнять или упрощать, вводить или убирать отдельные эпизоды.

Некоторые пьесы Бхасы более или менее строго придерживаются эпического рассказа, другие существенно отступают от него, в третьих эпический мотив служит, по сути дела, лишь удобным предлогом для введения особым образом задуманной сцены. Однако в любом случае подход Бхасы к эпическому источнику своеобразен, отражает специфические стороны его таланта драматурга и свойственные именно ему художественные решения. Это хорошо видно на примере шести драм Бхасы, восходящих в своем содержании к «Махабхарате».

«Махабхарата» рассказывает о кровавой расправе внутри царского рода бхаратов: между пандавами, пятью сыновьями умершего царя Панду (Юдхиштхирой, Бхимой, Арджуной, Накулой и Сахадевой), и их двоюродными братьями — кауравами во главе со старшим сыном царя Дхритараштры — Дурьодханой. Кауравы обманом лишили пандавов царства: они вызвали Юдхиштхиру на игру в кости, и когда Юдхиштхира проиграл, он, согласно заранее поставленному условию, должен был вместе со своими братьями и их общей женой Драупади на 13 лет удалиться в изгнание. По истечении срока изгнания пандавы потребовали царство обратно, однако Дурьодхана отказался и предпочел пойти на кровопролитную войну с ними, в которой на той и другой стороне приняли участие почти все цари Индии. 18 дней длилась битва пандавов и кауравов на поле Куру — Курукшетре, и в результате этой битвы погибли все воины, кроме пяти братьев-пандавов и их главного покровителя и советчика Кришны — воплощения

бога Вишну. Юдхиштхира был коронован царем, завоевал всю землю, но впоследствии вместе с братьями ушел из мира и был взят живым на небо.

Таково содержание «Махабхараты» — одного из самых больших эпосов в мире. Он состоит из 18 книг, 100 000 шлок, или двустиший, и наряду с главным повествованием включает в себя десятки больших и малых вставных историй, образующих как бы поэмы в поэме. Иногда санскритские драматурги пытались полностью, хотя и в сокращенной форме, изложить основной сюжет эпоса, иногда они обрабатывали какую-либо одну книгу или вставную историю. Бхаса обычно идет другим путем. Он либо придает законченную драматическую форму отдельному выбранному им эпизоду главного повествования, либо, по существу, только отталкивается от такого эпизода, создавая его новую версию или воображаемое продолжение.

Так, в первой книге «Махабхараты» рассказывается, что, когда пандавы скрывались в лесу от преследования своих двоюродных братьев, в Бхиму влюбилась женщина-демон (ракшаси), красавица Хидимба, и родила от него сына — Гхатоткачу. В дальнейшем Хидимба в «Махабхарате» не упоминается, а Гхатоткача появляется лишь на поле Куру, где он помогает своему отцу и родичам в битве и погибает, убитый могущественным союзником кауравов Карной.

Используя эту побочную линию эпического повествования, Бхаса пишет драму «Мадхьямавьйого» («Вьяйого о среднем брате»), сюжет которой фактически им придуман, хотя он и опирается на несколько популярных эпико-фольклорных мотивов. В драме, в отступление от «Махабхараты», Бхима встречается с Гхатоткачей в лесу во время тринадцатилетнего изгнания пандавов. Гхатоткача не знает, что перед ним его отец, да и Бхима не сразу понял, что Гхатоткача его сын, и они вступают в поединок, который заканчивается тем, что, не осилив друг друга, оба идут к Хидимбе, после чего и происходит взаимное узнавание.

Совершенно очевидно, что, создавая драму, Бхаса воспользовался фольклорным мотивом конфликта отца и сына, который известен нам по эпосу разных народов мира: древнегреческой поэме об Одиссее и Телегоне, германской «Песни о Хильдебрандте», русской былине

об Илье Муромце и Сокольнике, иранскому сказанию о Рустаме и Сухрабе, ирландскому — о Кухулине и Конлахе и т. д. Встречается этот мотив и в «Махабхарате», однако связан он в ней не с Бхимой и Гхатоткачей, а с Арджуной и его сыном Бабхруваханой, о поединке которых рассказано в четырнадцатой книге поэмы. Бхаса же в своей пьесе не только относит мотив поединка к иным героям, но и дает ему новое, необычное для эпоса обоснование. В эпосе, как правило, встреча отца и сына происходит после того, как сын, вообще не знавший своего отца или знавший его только в младенчестве, специально отправляется на его розыски. В «Мадхьямавьяйог» Гхатоткача встречает Бхиму совершенно случайно: по приказу матери он собирается захватить сына брахмана, чтобы отнести его ей в пищу (ракшасы питаются людьми), как вдруг за брахмана вступается внезапно появившийся Бхима.

В свою очередь, это сюжетное новшество обусловлено, видимо, еще одним фольклорным мотивом, известным по древнеиндийской легенде о Шунахшепе, вставленной в ведийский памятник — «Айтарея-брахману». Согласно легенде, царевич Рохита должен был быть принесен в жертву богу Варуне. Странствуя по лесу, он повстречался с бедным брахманом Аджигартой, у которого было три сына. Рохита попросил брахмана за 100 коров уступить жизнь одного из его сыновей. Аджигарта согласился, но не пожелал отдать старшего сына, жена Аджигарты — младшего, и, таким образом, в жертву был предназначен средний — Шунахшепа.

Изображая предысторию встречи Бхимы с Гхатоткачей, Бхаса в целом следует за «Айтарея-брахманой», но, избегая бесстрастной невозмутимости ее рассказа, пытается мотивировать поступки своих персонажей необходимостью выполнения долга или даже их самоотверженностью. Гхатоткача говорит, что он никогда не посягнул бы на жизнь брахмана, если бы не голодная мать, повиноваться желаниям которой — непреложный закон и для смертных и для богов. Старый брахман, его жена и три его сына по очереди выражают готовность пожертвовать собою ради всей семьи, а средний брат сам, а не по воле родителей, отдает себя в руки Гхатоткаче, ибо знает, что его отец особенно привязан к старшему сыну, а мать — к младшему.

Однако мастерство Бхасы как драматурга выражается в «Мадхьямавьяйоге» не просто в контаминации разнородных мотивов и не только в поисках новой мотивировки поведения действующих лиц. Легендарному сюжету пьесы он придает подчеркнутую сценичность, скрепляя его трижды повторенным приемом драматической иронии, который сообщает пьесе ее специфическую окраску.

«Мадхьямавьяйога», как свидетельствует ее название, — вьяйога, т. е. тот род одноактных пьес, которые, согласно требованиям «Натьяшастры», должны иметь божественного героя, изображать его воинское мужество и возбуждать героическую или гневную расу. Формально драма Бхасы соответствует этим требованиям: и Бхима и Гхатоткача — божественного происхождения, а их поединок, в котором храбростью и силой они не уступают друг другу, занимает в сюжете центральное место, является его кульминацией. Но по существу в традиционном содержании пьесы Бхаса искусно переставляет акценты; казалось бы, свойственные этому содержанию или по крайней мере предусмотренные им ужас, героика, пафос каждый раз разряжаются комическим эффектом.

Перед тем как уйти с Гхатоткачей на смерть, средний сын брахмана просит ракшаса отпустить его напиться воды из пруда и, как кажется Гхатоткаче, долго не возвращается. Гхатоткача намерен позвать его и спрашивает у брахмана его имя. Брахман в слезах молчит, а старший сын горестно восклицает: «Бедный средний!» («средний» на санскрите — «мадхьяма», отсюда название пьесы). Гхатоткача полагает, что «Средний» — это имя ушедшего, и громко кричит: «Эй, Средний, Средний! Возвращайся скорее!» Но на крик из леса выходит не сын брахмана, а Бхима, который тоже «средний» среди братьев-пандавов. Не обращая на него внимания, Гхатоткача продолжает:

Г х а т о т к а ч а. Что мешкает этот мальчишка-брахман? Крик-пу-ка я погромче. Эй, Средний! Возвращайся скорей!

Б х и м а. Так вот же я!

Г х а т о т к а ч а. Разве это тот мальчишка? Эй, Средний! Тебя я зову.

Б х и м а. Но я и пришел.

Г х а т о т к а ч а. Что? Ты тоже Средний?

Б х и м а. А кто же я?

Среди непобедимых средний и средь великих средний,
Я средний на земле, брат, и средний среди братьев!

Так, на комическом недоразумении, с помощью обыгрывания слова «средний», строится завязка сюжета. Но и далее недоразумение не рассеивается. Когда Бхима из расспросов наконец понимает, что Гхатоткача его сын, он предлагает себя в жертву вместо сына брахмана, но требует, чтобы Гхатоткача принудил его пойти за собой силой.

Г х а т о т к а ч а. Да знаешь ли ты, кто я?

Б х и м а. Знаю. Мой сын.

Г х а т о т к а ч а. Что, что? Ты смеешь называть меня сыном!

Б х и м а. Как он гневается! Прости меня. Это обычай кшатриев — ко всем так обращаться. Поэтому и тебя я назвал сыном.

Гхатоткача упрекает Бхиму, что тот из страха прибегает к заискиванию — оружию трусов, но Бхима продолжает над ним подтрунивать:

Я первый раз, клянусь в том правдой, о страхе слышу.

Скажи мне, друг, кто он такой, каков он с виду?

Достоинства его узнав и недостатки,

Смогу решить, подходим ли мы с ним друг другу.

Разгневанный Гхатоткача вступает с Бхимой в поединок, в котором Бхима успешно, хотя и пассивно сопротивляется, а затем дает себя отвести к Хидимбе. И только тогда, в развязке пьесы, недоразумение разрешается, разрешается опять-таки с помощью комической ситуации:

Х и д и м б а. Разве это человек, кого ты привел!

Г х а т о т к а ч а. А кто же он, матушка?

Х и д и м б а. Ты безумец. Он наше божество.

Г х а т о т к а ч а. Чье божество?

Х и д и м б а. Твое и мое.

Г х а т о т к а ч а. С чего ты так решила?

Х и д и м б а. А вот с чего. Победа моему супругу!

и т. д.

Зрители «Мадхьямавьяйогии» хорошо знали эпический сюжет, послуживший для пьесы отправной точкой. Им заранее были известны судьбы героев, и не нужно было объяснять, кем приходится друг другу Бхима и Гхатоткача и какова будет реакция Хидимбы на появление Бхимы. Осведомленность персонажей пьесы уступала, таким образом, осведомленности зрителей,

которые воспринимали события и реплики на сцене как бы в двойном свете: происходящего в данный момент и того, чему предстояло произойти. Это-то и создавало эффект драматической иронии, которая широко применялась Бхасой и в других его пьесах, но, пожалуй, только в «Мадхьямавьяйоге» цементировала и актуализировала эпический сюжет в его сценическом воплощении.

Поэтическая техника Бхасы в «Мадхьямавьяйоге» еще тесно связана с эпическим наследием. Из 51 стиха драмы 33 написаны шлоками. При этом описательных или тем более лирических стихов очень мало, и почти все диалоги ведутся в повествовательных шлоках, так что на долю прозы остается лишь вспомогательная роль. Однако трактовка событий в «Мадхьямавьяйоге» уже не эпическая, а приспособлена, как мы видим, к законам сцены, и перед нами не эпизод эпоса, просто изложенный в драматической форме, а именно пьеса, цельная по своей композиции и способам развертывания сюжета.

Еще одна пьеса Бхасы — «Дутагхатоткача» («Гхатоткача-посол»), будучи зависимой от сюжета «Махабхараты», тем не менее не связана с каким-либо его конкретным эпизодом, а скорее, подобно «Мадхьямавьяйоге», от него отталкивается. И так же как в «Мадхьямавьяйоге», ее главным героем является ракшаса Гхатоткача.

Мы уже высказывали предположение, что Бхаса мог быть придворным драматургом при первых Гуптах, царствовавших в Магадхе начиная с III в. н. э. Одним из царей династии Гуптов, как мы говорили, был некий Гхатоткача, и это способно объяснить то странное обстоятельство, что второстепенному персонажу «Махабхараты» Гхатоткаче Бхаса посвятил две свои драмы, причем как раз те, сюжеты которых далеко отходят от эпического прототипа. В «Дутагхатоткаче» Гхатоткача уже в разгар войны между пандавами и кауравами прибывает послом от Кришны в лагерь кауравов. Только что кауравы убили в битве любимца пандавов Абхиманью, сына Арджуны, и Гхатоткача передает отцу братьев-кауравов, слепому царю Дхритараштре, что теперь его сыновья обречены и ему нужно собрать все свое мужество, чтобы смириться с их неотвратимой ги-

белью. В «Махабхарате» эпизода посольства Гхатоткачи нет, и создается впечатление, что Бхаса придумал его, исходя из общей канвы эпического рассказа, чтобы еще раз ввести в качестве героя своей драмы могучего демона — сторонника пандавов, носившего то же имя, что и его царственный патрон.

Если в «Мадхьямавьяйге» Гхатоткача рисуется хотя и в благожелательном, но несколько комическом свете, то в «Дутагхатоткаче» он вырастает в фигуру, исполненную достоинства и мужества. Гхатоткача с почтением и состраданием приветствует престарелого царя Дхритараштру, хотя не скрывает своего гнева и жажды мести при виде его высокомерных и бесчестных сыновей. Окруженный врагами, он готов один сразиться со всеми ими, и только напоминание Дхритараштры о его миссии посла заставляет его опустить оружие. А на глумление и насмешки кауравов, называющих его «уродливым ракшасом», Гхатоткача, намекая на преступления, совершенные его хулителями, с достоинством отвечает:

Но ракшасы братьев своих во время сна не сжигают;
Невесток своих за волосы ракшасы не волокут;
Но ракшасы не гордятся убийством юного родича!
Ужасны они, безобразны, но ведомо им сострадание!

Гхатоткаче противостоит в пьесе Дурьодхана, старший среди кауравов, главный враг пандавов и источник всех их бед и унижений. Однако Дурьодхана обрисован неоднозначно, характер его сложен и противоречив, и эта противоречивость с еще большей силой будет подчеркнута Бхасой в других его пьесах, где участвует Дурьодхана. В «Дутагхатоткаче» Дурьодхана высокомерен, безрассуден, неразборчив в средствах, он не скрывает своей радости при известии о смерти Абхиманью и пренебрегает мудрыми советами, но вместе с тем он безусловно и безгранично мужествен, а главное — наделен чувством воинской чести — качеством, отличающим эпического героя. В ответ на переданные Гхатоткачей зловещие пророчества Кришны, в ответ на угрозы самого Гхатоткачи Дурьодхана гордо восклицает:

К чему так много болтовни впускаю!
Ты оскорблениями нас не победишь.
Чем хочешь гнев свой утолить:

словами иль честной битвой?
Я выступаю! Тысячи царей
идут за мной под царскими зонтами!
Так жди меня с пандавами своими:
дам стрелами тебе и им ответ!

В героизме и чувстве чести Дурьодхана и Гхатоткача, какими они предстают в пьесе, оказываются равными партнерами.

Но не героический пафос, или, как сказали бы санскритские теоретики, героическая раса, господствует в «Дутагхатоткаче». Вся пьеса наполнена горестным ожиданием близкой гибели ее героев (не только кауравы во главе с Дурьодханой, но и Гхатоткача вскоре должен пасть от руки Карны), предвестием которой служит смерть Абхиманью. С радостью кауравов от недавней победы резко контрастирует скорбь Дхритараштры, оплакивающего убийство юного родича и предвещающего скорую расплату за него своих сыновей; гордой самоуверенности Дурьодханы противостоит грозное предсказание Кришны: «Завтра в облике пандавов смерть обрушится на ваш род». Как и в «Мадхьямавьяйог», Бхаса искусно вводит прием драматической иронии. Но в «Дутагхатоткаче» в отличие от предыдущей пьесы этот прием приобретает трагическую окраску. Когда Дхритараштра, его жена Гандхари и дочь Духшала узнают о смерти Абхиманью, Духшала с горечью предсказывает:

Тот, по чьей вине Уттара ¹ стала вдовою,
Этим обрек на вдовство и свою молодую жену.

Зритель при этом уже знает, а Духшала узнает несколькими минутами спустя, что Абхиманью убит царем Джаядратхой, мужем самой Духшалы, и, таким образом, своей репликой она невольно предрекает смерть собственного мужа и собственное вдовство. Сожаления Дхритараштры, Гандхари и Духшалы об участи Абхиманью постепенно переходят в оплакивание ими самих себя и своей судьбы.

В «Дутагхатоткаче» фактически нет никакого действия, ее содержание исчерпывается диалогом, словес-

¹ Жена Абхиманью.

ным поединком персонажей. Но не действие, а раса, согласно древнеиндийской поэтике, была важнейшим элементом произведения и обеспечивала его художественное единство. И если в «Мадхьямавьяоге» Бхаса продемонстрировал свое искусство в жанре вьяйоги, то «Дутагхатоткача» служит образцом другого одноактного жанра санскритской драматургии — анки, в котором, как мы уже говорили, женщины оплакивают героев, павших в битве, и должна доминировать горестная раса — каруна.

Следующая пьеса Бхасы, «Дутавакья» («Посольство»), как и «Мадхьямавьяога», написана в жанре вьяйоги, но по своей тематике напоминает «Дутагхатоткачу». В ней тоже идет речь о посольстве, на сей раз о посольстве Кришны, который прибывает к кауравам перед началом великой войны и тщетно пытается убедить их заключить мир и отдать пандавам царство. В отличие от рассмотренных ранее пьес Бхаса в «Дутавакье» инсценирует эпизод, действительно имеющийся в тексте «Махабхараты» и даже играющий в поэме важную роль, но инсценирует его с некоторыми существенными и тщательно обдуманнами отступлениями.

Важнейшее среди них состоит в том, что если в «Махабхарате» Кришна ведет в зале совета переговоры со всеми предводителями кауравов — Бхишмой, Дроной, Дурьодханой, Духшасаной, Видурой — и в качестве их государя руководит переговорами царь Дхриташтра, то в «Дутавакье» всеильным вождем и единственным оппонентом Кришны представлен Дурьодхана.

Чрезвычайно интересен прием, с помощью которого уже в начале пьесы все собрание кауравов как бы совмещается в одном персонаже — Дурьодхане:

Дурьодхана. Благородные Вайкарна и Варшадева! Я собрал войско, состоящее из одиннадцати армий. Скажите, кому надлежит стать его предводителем? Что, что вы говорите? «Это серьезное дело; нужно его тщательно обдумать». Хорошо, пройдем в таком случае в зал совета. Учитель², приветствую тебя! Прошу тебя, войди в зал совета. Дед мой³, приветствую тебя! Прошу тебя, войди в зал совета. Дядя⁴, приветствую тебя! Прошу тебя, войди

² Дрона.

³ Бхишма, сын Ганги.

⁴ Субала, царь Гандхары.

в зал совета. Благородные Вайкарна и Варшадева! Прошу вас, войдите. Эй, кшатрии! Все проходите свободно. Друг Карна! Войдем и мы! (*Входит.*) Учитель! Вот черепаховое кресло, присядь на него. Дед, вот львиное кресло, присядь на него. Дядя, вот кожаное кресло, присядь на него. Благородные Вайкарна и Варшадева, прошу вас, садитесь. И вы все, кшатрии, садитесь, кто где хочет. Что? «Почему еще не сел царь?» Вы очень любезны. Вот и я сажусь. Друг Карна, ты тоже сядь. (*Садится.*) Благородные Вайкарна и Варшадева! Я собрал войско, состоящее из одиннадцати армий. Скажите, кто должен стать его предводителем? Что вы говорите? «Пусть первым выскажется высокочтимый царь Гандхары». Хорошо, пусть скажет дядя. Что он говорит? «Коль есть среди нас высокочтимый сын Ганги, никто другой недостойн быть полководцем». Дядя говорит верно. Да будет так! Пусть предводителем станет дед. Этого я и хотел... и т. д.

Этот прием, когда один актер замещает целую группу персонажей, характерен для древнеиндийского театра. Но в «Дутавакье» он несет не только композиционную, но и содержательную нагрузку. На сцене фактически присутствуют только два действующих лица — Кришна и Дурьодхана, и их столкновение (пока еще только словесное) приобретает тем самым подчеркнутую остроту и выпуклость. Кришна в пьесе — земное воплощение всемогущего Вишну, средоточие всех его божественных ипостасей и качеств — Бхагавана, Нараяны, Васудевы. Когда Дурьодхана приказывает связать его, Кришна принимает свою грозную космическую форму, и Дурьодхане кажется, что Кришна одновременно и один, и множество, и маленький, и большой, как мир, так что любая попытка соперничать с ним обречена на неудачу. Разгневанный Кришна вызывает к себе божественное оружие: диск Сударшану, лук Шарнгу, палицу Каумодаки, раковину Панчаджанью, меч Нандаку, своего слугу царя птиц Гаруду. Олицетворенные, они появляются на сцене и готовы в одно мгновение истребить все войско кауравов; лишь опасение нарушить заранее установленный ход событий заставляет Кришну умерить свой гнев и отослать их обратно.

Кришна всемогущ, это знают все, знает и вновь убеждается в этом Дурьодхана. И тем не менее он не хочет воздать Кришне должные почести. Когда придворный торжественно докладывает, что прибыл «Нараяна, лучший из людей», Дурьодхана негодует: «Что?

Слуга Кансы Дамодара⁵ у тебя лучший из людей? Пастух у тебя лучший из людей?.. Твои слова безрассудны. Поди прочь!» — и требует «делового» представления: «В качестве посла прибыл Кешава⁶».

Само собой разумеется, что противостояние Дурьодханы бесплодно, что его гордыня должна быть сломлена, и Бхаса безжалостно подвергает своего героя унижению. Дурьодхана приказывает всем сидящим в зале совета не подниматься со своих мест, когда войдет Кришна, но в то же время сам боится, что вынужден будет встать против своей воли. Тогда он велит принести картину, на которой изображен миг торжества кауравов — провозглашение ими жены пандавов Драупади своей рабыней, и устремляет на эту картину взгляд, чтобы не встретиться с Кришной глазами. И все-таки, лишь только Кришна появляется, все цари встают, а Дурьодхана неловко падает со своего трона.

Но, униженный и, по существу, беспомощный, Дурьодхана не сломлен духовно. Когда Кришна от имени Юдхиштхиры требует для него царства, Дурьодхана возражает, что царство не вымаливают, но завоевывают. Когда Кришна призывает его быть сострадательным к родичам, Дурьодхана напоминает Кришне, что тот сам убил своего дядю Кансу. А когда Кришна ссылается на волю судьбы, Дурьодхана обвиняет его в том, что руководствуется он не судьбой, а собственной выгодой, полагается не на мужество, а на хитрость. Единственный ответ, который находит на это Кришна: «Мужество мудрых зависит от места, времени и обстоятельств».

Такого «мужества мудрых», действительно, нет у Дурьодханы. Оно придет к нему, как покажет Бхаса в другой своей пьесе, «Урубханге», значительно позже, в час смерти. А пока его мужество безрассудно, исполнено высокомерия, противостоит людской справедливости и божественной воле, но от этого не перестает быть мужеством. Отвергая предложенный Кришной мир, Дурьодхана говорит:

⁵ Дамодара — имя, под которым Кришна был известен в юности, когда он жил среди пастухов царя Кансы.

⁶ Кешава — букв. «кудрявый», один из эпитетов Кришны.

Если даже Бог ветра вступит в битву в образе Бхимы,
Если даже царь богов Шакра примет облик Арджуны,
Из царства моих предков, огражденного мужеством,
Я не отдам и клочка травы, как бы ты ни хулил меня.

В «Дутавакье» в согласии с «Махабхаратой» утверждается правота Кришны. Пьеса открывается мангала-шлокой в его честь, а заканчивается тем, что царь Дхритараштра склоняется к ногам Кришны, умоляя его простить сына. Но вместе с тем эмоциональное содержание «Дутавакьи», исполненной героической расы, определяется в первую очередь мужеством Дурьодханы, вступившего в конфликт не с одними пандавами, но и с непререкаемой волей бога, мужеством, которому он не хочет изменить, хотя не может не знать, что оно сулит ему гибель.

С образом Дурьодханы мы встречаемся и в пьесе Бхасы «Панчаратра» («Пять ночей»). «Панчаратра» непосредственно примыкает к четвертой книге «Махабхараты», повествующей о пребывании братьев-пандавов при дворе царя Вираты. Эпос рассказывает, что по взятому на себя после проигрыша в кости обязательству пандавы должны были провести тринадцатый год своего изгнания в каком-нибудь городе, но так, чтобы ни их самих, ни об их пребывании там никто не узнал. Пандавы выбрали столицу царя матсьев Вираты и поступили под вымышленными именами к нему в услужение. Когда срок их изгнания уже кончился, в пределы страны матсьев вторглось войско кауравов, намереваясь угнать принадлежащий Вирате скот. Нападение отразил Арджуна, ставший возничим колесницы царевича матсьев Уттары, и полный благодарности Вирата отдал замуж за сына Арджуны Абхиманию свою дочь.

Бхаса в «Панчаратре» сохраняет общий смысл эпического рассказа, но решительно меняет мотивировки поступков героев и даже последствия этих поступков. По «Панчаратре», нападение кауравов на страну царя Вираты не случайно, а вызвано заранее обдуманном плане Бхишмы разыскать таким образом пропавших без вести пандавов. Дело в том, что перед этим Дурьодхана обещал Дроне, своему наставнику, уступить пандавам половину царства, если только удастся напасть на их след в течение пяти дней и ночей (отсюда назва-

ние пьесы). Между тем до Бхишмы дошел слух, что кто-то при дворе Вираты убил за одну ночь сто родичей полководца Кичаки⁷. Он понял, что совершить такой подвиг мог один Бхима, и поход в страну матсьев был замыслен им как средство заставить пандавов себя обнаружить. План Бхишмы полностью удается: как и в «Махабхарате», Арджуна отражает нападение кауравов; увидев на древке выпущенной им стрелы его имя, кауравы узнают, кто был их противником; в результате еще до истечения срока в пять ночей пандавы, перестав скрываться, приглашают кауравов на свадьбу Абхиманью. И здесь, вопреки духу и букве «Махабхараты», Дурьодхана подтверждает данное им Дроне обещание:

Я отдаю пандавам царство, которым ранее они владели:
Ведь если гибнет правда — гибнут люди, пока она живет —
они живут.

А Дрона заключает пьесу словами:

О, как мы счастливы согласьем могучих двух родов!
Да сохрани навеки эту землю Лев-Государь наш!

Если бы так заканчивалась четвертая книга «Махабхараты», не было бы необходимости продолжать эпос: отпадала бы причина для великой битвы пандавов и кауравов на поле Куру. В этой связи высказывалось предположение, что Бхаса написал «Панчаратру» по случаю примирения двух древнеиндийских царств, в одном из которых он жил, и потому во славу долгожданного мира он позволил себе радикально отступить от сюжета «Махабхараты». Однако, вне зависимости от того, насколько такое предположение справедливо, для счастливой концовки «Панчаратры» были свои, собственно литературные основания. Каждая пьеса Бхасы на эпический сюжет представляет собой законченное целое, а вовсе не является незамкнутым звеном в установленной цепи эпических эпизодов. Отсюда у каждой пьесы самостоятельная, внутренняя логика развития. И в «Панчаратре» эта логика развития подсказана характером Дурьодханы, который, как и в дру-

⁷ Рассказ об убийстве Кичаки, оскорбившего жену пандавов Драупади, и всех его родичей подробно изложен в «Махабхарате».

гих пьесах Бхасы, но здесь, пожалуй, в наибольшей мере, не эпический злодей, каким его привыкла видеть традиция, а при всем его своеволии и необузданности мужественный и по-своему благородный государь.

Когда Дрона в качестве награды, обещанной ему, требует, чтобы Дурьодхана отдал пандавам их царство, Дурьодхана сначала колеблется — колеблется не потому, что не хочет расстаться с частью своих владений, а потому, что боится прослыть слабым. Но в конце концов, когда Дрона и Бхишма отказываются от угроз и взывают к его чувству справедливости, напоминая о высшем долге ученика — повиноваться учителю, Дурьодхана уступает:

В ладонь наставника я пролил воду⁸,
Старейшины слышали мое слово.
Обман здесь кроется или дурной совет,
Но обещание свое исполню.

И действительно его исполняет, несмотря на опасения и предостережения многих своих приверженцев.

Среди окружения Дурьодханы предстает, как и он сам, в неожиданном свете Карна. В «Махабхарате» Карна — наиболее могущественный, наиболее прямодушный, но и наиболее последовательный в своей ненависти к пандавам союзник кауравов. В «Панчаратре» же как раз Карна играет решающую роль в умиротворении Дурьодханы. Сначала он благоразумно указывает Дроне, восхваляющему силу пандавов, что он ничего не добьется, угрожая Дурьодхане:

О учитель, не будь нетерпелив! Дурьодхану

Грубый, хотя и ко благу ведущий, совет оскорбляет.
Восхваленья других, пусть достойных, мужей он не терпит.
Если ты хочешь, чтоб твой ученик долг свой исполнил,
Мягко, как со строптивым слоном, с ним обращайся.

А затем, когда сам Дурьодхана просит его совета, Карна напоминает о том, что пандавы ему братья, и напоминает так, чтобы не возбудить гнев Дурьодханы и укрепить царя в его благом решении:

Братскую дружбу хранил и нам заповедовал Рама,
Также и я не хочу противиться братскому долгу.
Впрочем, один ты судья в том, что тебе подобает;
Мы же всегда для тебя союзники верные в битве.

⁸ Обещая Дроне выполнить любое его желание, Дурьодхана в согласии с индуистским обрядом клятвы пролил ему на ладонь несколько капель воды.

Когда далее мы будем говорить о пьесе «Карнабхара», то увидим, что такая трактовка образа Карны в творчестве Бхасы не случайна.

В отличие от остальных пьес Бхасы на сюжеты «Махабхараты», которые одноактны, «Панчаратра» содержит три акта. И соответственно меняется драматургическая техника Бхасы. Между первым и вторым, вторым и третьим актами в «Панчаратре» имеются интермедии. Их назначение — предварить последующее действие: в первой интермедии три брахмана подробно рассказывают о царском жертвоприношении Дурьодханы, которое он завершает положенным даром учителю — Дроне; во второй — изображается веселый праздник пастухов Вираты, прерываемый нападением кауравов. Но наряду с композиционной интермедией имеют и описательную функцию. Если в ранее рассмотренных пьесах Бхасы безраздельно господствовали диалог и повествование, то в «Панчаратре», и прежде всего в ее интермедиях, мы впервые знакомимся со свойственным Бхасе искусством пространных поэтических описаний.

В трехактной «Панчаратре» значительно шире, чем в предыдущих пьесах, охват событий. И Бхаса демонстрирует в этой связи свое умение «сжимать» сценическое время. Так, если в «Махабхарате» о центральном событии тринадцатого года изгнания пандавов — о нападении кауравов на страну матсьев и о победе над ними Арджуны — рассказано в 30 главах, состоящих примерно из 1000 шлок, то в «Панчаратре» для этого потребовалось всего лишь несколько реплик вестника-воина. Покидая сцену и тут же вновь на ней появляясь, он сначала сообщает царю Вирате, что кто-то похитил его скот; затем — что это сделали кауравы во главе с Дурьодханой, Бхишмой, Дроной и Карной; затем — что навстречу им выехал на колеснице царевич Уттара с Бриханналой (Арджуной) в качестве возничего; затем — что колесница остановилась у кладбищенской ограды; затем — что Уттара и Бриханнала осыпали армию кауравов ливнем стрел и заставили ее отступить; и, наконец, что одержана полная победа и захвачен в плен Абхиманью.

В согласии с требованиями санскритской поэтики в «Панчаратре», которая, по мнению некоторых специалистов, принадлежит к жанру самавакары, господст-

вует героическая раса. Но вместе с тем, избегая однообразия эмоционального тона, Бхаса вставляет в пьесу комическую сцену, напоминающую один из эпизодов «Мадхьямавьяйги».

Сына Арджуны, Абхиманью, который вместе с кауравами участвовал в набеге, захватил в плен Бхима, ставший поваром царя Вираты. Абхиманью не узнает своего дядю, как не узнает и отца, который под именем Бриханналы выдавал себя при дворе Вираты за учителя танцев и пения. Отсюда комическое недоразумение:

Бриханнала (*Бхима*). Брат, мне хотелось бы поговорить с ним. Заставь его проронить хоть слово.

Бхима. Попробую. Эй, Абхиманью!

Абхиманью. Я не ослышался: «Абхиманью»?

Бхима. Он сердится на меня. Попробуй заговори ты.

Бриханнала. Абхиманью!

Абхиманью. Что такое? Снова «Абхиманью»!

Низкорожденный кшатрия зовет по имени!

Или обычай здесь — над пленником глумиться?

Бриханнала. Абхиманью, здорова ли твоя мать?

Абхиманью. Что, что? Моя мать!

Кто ты мне — Бхима, Арджуна, Юдхиштхира,

Чтоб дружески о матери справляться?

Бриханнала. Скажи, Абхиманью, а Кешава, сын Деваки, здоров?

Абхиманью. Что? И высокочтимого Кришну ты зовешь по имени?..

и т. д.

Умение сочетать в одной пьесе серьезное и смешное, различные расы, притом что доминирует одна из них, как мы убедимся позже, примечательная черта таланта Бхасы.

Собственно художественные и концептуальные тенденции, которые можно обнаружить в уже рассмотренных нами драмах, наиболее полно воплотились в «Карнабхаре» и «Урубханге» — несомненно, двух лучших пьесах Бхасы на сюжеты «Махабхараты». В них снова появляются Карна и Дурьодхана, но появляются на сей раз в качестве главных и, по сути дела, единственных героев. Как и раньше, трактовка их образов принципиально отличается от трактовки эпоса, где они в первую очередь выступают противниками божественной справедливости и неутомимыми преследователями пандавов, но теперь анализу их характеров и стимулов поведения подчинены все иные компоненты содержания

и композиции. При отсутствии каких-либо объективных ориентиров можно даже предположить, что другие пьесы, связанные с «Махабхаратой», служат как бы предварительными вехами на творческом пути Бхасы к «Урубханге» и «Карнабхаре».

«Карнабхара» («Участь Карны») рисует нам Карну в момент его ухода на последнее в его жизни сражение, в котором ему предстоит погибнуть в поединке с Арджуной. Сценическое время этой небольшой одноактной пьесы в отличие от других пьес Бхасы едва ли не совпадает с реальным, но искусное переплетение в монологах и репликах героя впечатлений от настоящего, воспоминаний о прошлом и предвидения будущего позволяет раздвинуть временные рамки и на самом деле представить «участь Карны» во всей ее полноте.

Согласно рассказу «Махабхараты», Карна был старшим, но внебрачным сыном матери пандавов Кунти, рожденным ею от бога солнца Сурьи. Он воспитывался в семье простого возничего и из-за мнимого низкого происхождения был отвергнут своими родными братьями. Зато ему предложил дружбу Дурьодхана и короновал его на царство в стране Анга. Карна возненавидел пандавов, он отказался изменить Дурьодхане и перейти на их сторону даже тогда, когда Кунти и Кришна раскрыли ему тайну его рождения, обещали повиновение братьев и власть над всем миром. Карна в эпосе изображен великим героем, которого никто не мог превзойти ни в атлетических состязаниях, ни в воинских подвигах. Пока Карна был жив, кауравы под его водительством казались непобедимыми. И тогда царь богов Индра, покровитель пандавов, явившись к Карне в облике нищего брахмана, попросил у него магические панцирь и серьги, сросшиеся с его телом, — дар бога Сурьи, который делал Карну неуязвимым для оружия. Отдав просителю панцирь и серьги, Карна обрек себя на поражение и впоследствии был действительно убит своим главным врагом и соперником — Арджуной.

«Махабхарата» славит несравненное мужество, благородство, щедрость Карны, но одновременно всячески подчеркивает его вину, которая состоит в том, что в споре поборников справедливости и несправедливости он руководствовался только своими интересами, чувством личной дружбы и личной мести и потому сделал

выбор, за который должен был расплатиться смертью.

Бхаса не оспаривает эпическую оценку Карны, как не оспаривает он общей этической концепции «Махабхараты». В характеристику своего героя Бхаса вносит лишь один дополняющий оттенок, вернее, даже не вносит, а выделяет, акцентирует его в сравнении с эпосом: Карна по своей воле оказался на стороне кауравов — стороне зла, но столь же решительно он сам, по своей воле идет навстречу гибели. Вина уравнивается сознанием вины, зло — самопожертвованием, и Карна у Бхасы из героя заблуждающегося и наказанного вырастает в фигуру героя трагического.

Искусна и вместе с тем проста композиция «Карнабхары». После короткого пролога на сцену выходит один из воинов кауравов, со слов которого мы узнаем, что армии, сошедшиеся на поле Куру, вновь вступили в битву и сейчас на колеснице, которой управляет царь мадров Шалья, к месту сражения спешит полководец кауравов Карна. Перед тем как удалиться, воин замечает необычный вид Карны:

Всех затмевающий блеском, первый в сраженьи и мужестве,
Мудрый, он омрачен какой-то внезапной тревогой;
Карна подобен солнцу, слепящему в летнюю пору,
Но заслоненному ныне густой пеленой облаков.

И эта реплика, заключающая собой экспозицию пьесы, сразу же фокусирует внимание зрителей не столько на внешнем ходе событий, сколько на их восприятии героем, на внутренней борьбе, происходящей в душе Карны.

Затем появляются Карна и Шалья. Карна жаждет поединка с Арджуной и торопит своего возничего: «Царь Шалья! Навстречу Арджуне скорей устреми мою колесницу!» Но в то же время Карну гнетут тяжелые предчувствия. Его кони скорбно прикрыли глаза, слоны трубят, словно пытаются удержать его от участия в сражении. В недоумении Карна восклицает:

У меня, не уступающего в храбрости Антаке⁹,
Вдруг в час битвы — отчаяние в сердце.

Карне кажется, что его оружие перестает быть ему послушным. Он вспоминает, что некогда обманул нена-

⁹ Антака, или Яма,— бог смерти.

вистника кшатриев мудреца Раму Джамадагни, у которого учился воинскому искусству, не признавшись, что сам он кшатрий. Когда Джамадагни случайно узнал об обмане, он проклял Карну, и проклятье это состояло в том, что Карне должно отказать его оружие в час, когда он больше всего будет в нем нуждаться. Зловещие предзнаменования и рассказ Карны пугают Шалью, и он уговаривает своего соратника не вступать в поединок с Арджуной. Но Карна — не Шалья, он преодолевает несвойственную ему слабость:

Царь Шалья, довольно уныния!

Убитый обретает небо, победитель обретает славу —
Оба достойны почета. Ничто не бесплодно в битве!

И снова звучит мужественный призыв Карны: «Царь Шалья! Навстречу Арджуне скорей устремлю мою колесницу!»

Этим призывом, своего рода рефреном пьесы заканчивается ее первая часть. Начинается вторая — кульминационная. Входит Индра в одежде брахмана. Карна и Индра обмениваются обычными приветствиями, но даже эту традиционную «этикетную» сцену Бхаса стремится оживить острой психологической деталью. Принято, чтобы брахман, обращаясь к кшатрию, желал ему долгой жизни. Но Индра, в чьи замыслы входит гибель Карны, нарочито избегает такого приветствия:

Индра (*про себя*). Что мне ему сказать? Если я пожелаю ему долгой жизни, он и в самом деле будет жить долго. Если не пожелаю, он сочтет меня невежей. Как же мне к нему обратиться, раз я не хочу ни того, ни другого? Решено! (*Вслух.*) Карна, да будет слава твоя вечна, как Солнце, как Месяц, как Гималаи!

Карна замечает странное обращение, подозревает, что оно умышленно, и тем не менее оно его радует: слава для него дороже жизни. Затем Индра, по обычаю брахманов, просит у Карны дара. Карна, известный своей щедростью, предлагает сначала 1000 коров, затем, каждый раз встречаясь с отказом, — 1000 коней, стада слонов, золото, всю землю, которую он завоеует, плоды священного жертвоприношения «агништома» и, наконец, свою жизнь. Но Индра все еще не удовлетворен, и тут Карна, хотя он чувствует какой-то подвох и понимает, что его искушает некий могущественный враг, предлагает панцирь и серьги, делающие его непобедимым.

К этому и стремился Индра, и на сей раз он с радостью соглашается. Опасения Карны сбылись, он мог бы теперь и отступить от своего слова, но тогда это опять-таки был бы не Карна:

Карна (*про себя*). Так вот чего он хочет! Поистине тут замысел Кришны, искусного в хитростях. Но пусть так и будет. Сожаления постыдны и недостойны. Никаких колебаний! (*Вслух*) Бери!

Шалья умоляет Карну не совершать безрассудства, напоминает ему о предстоящем поединке, справедливо усматривает в просьбе о даре план богов погубить Карну. Но Карна, и без того обо всем догадавшись, непреклонен в своем решении и на каждую реплику Шалья повторяет, обращаясь к Индре: «Бери!»

Получив панцирь и серьги, Индра уходит. Шалья снова укоряет Карну, говорит, что теперь его смерть от руки Арджуны предрешена. Тем не менее Карна не только ни в чем не раскаивается, но, наоборот, гордится своей щедростью, в которой видит лучшее деяние своей жизни и исполнение высшего своего долга. Вдали слышен звук боевой раковины Арджуны. Карна поднимается на колесницу и в третий раз говорит своему возничему: «Царь Шалья! Навстречу Арджуне скорей устреми мою колесницу!»

На этом пьеса кончается. Карна уходит навстречу своей гибели.

В описании хода событий Бхаса в «Карнабхаре» в целом строго следует за «Махабхаратой». Он отступает от ее сюжета лишь в одном случае, но случае весьма знаменательном. В «Махабхарате» переодетый брахманом Индра получает у Карны панцирь и серьги еще во время пребывания пандавов в изгнании в лесу. В согласии с «Махабхаратой», в другой пьесе Бхасы, «Дутагхатоткаче», также предполагается, что уступка панциря и серег произошла задолго до битвы на поле Куру: в ответ на утверждение Дурьодханы, что Карна равен Арджуне силой и воинским духом, Дхритараштра возражает, что был бы равен, если бы не уступил Индре своего оружия. Однако в «Карнабхаре» Бхаса обдуманно переносит эпизод с Индрой в самый разгар битвы, в канун поединка Карны с Арджуной. Тем самым великодушие Карны прямо оборачивается для него гибелью, и его благородство и самоотверженность выде-

ляются особенно ярко. В «Махабхарате» в обмен на свой дар Карна требует от Индры ответной награды. В «Карнабхаре» он ничего не требует, он только дает, и Индра сам, по собственному побуждению посылает ему позже через своего слугу не знающее промаха копьё, которое, однако, в поединке с Арджуной окажется бесполезным.

Когда Шалья уговаривает Карну не отдавать панциря и серег — не лишаться магической защиты, Карна отвечает:

С течением времени гибнет знание,
Падают деревья с могучими корнями,
Пересыхает вода в озерах,
Но отданное пребывает вечно.

Когда Шалья негодует, что Карна дал Индре обмануть себя, Карна возражает:

Нет, не так! Это Индра обманут мною:

Он, чьей милости брахманы ищут тысячью жертв,
Он, носящий корону богов, истребитель сонмов
данавов¹⁰,
Он, чьи руки в мозолях от кожи небесных слонов,
Ныне не мог без меня исполнить свое желанье.

В «Махабхарате» поведение Карны определялось гневом и личной обидой; у Бхасы Карна жертвует собой, повинувшись долгу щедрости и верности слову, отказывается, по существу, от главной цели своей жизни — мести Арджуне. В «Махабхарате» Карна гибнет по воле богов, по воле судьбы, ибо, несмотря на все свое благородство и мужество, он отождествил себя с несправедливым делом кауравов. В «Карнабхаре» Карна погибает по собственной воле, ибо его благородство и мужество выше заботы о собственной участи. И потому «участь Карны» — напомним, что таково в переводе название пьесы, — оказывается участью трагической.

Мы говорили ранее, что древнеиндийские поэтики в качестве неперемного условия завершения драмы предусматривали счастливый конец, успех героя, или «обретение плода» в их терминологии. Можно, конечно, в сюжете «Карнабхары» усматривать обретение ее героем «плода» славы, достоинства самоотречения. Но счастливого конца, по крайней мере в обычном пони-

¹⁰ Д а н а в ы — демоны, соперники богов.

мании этих слов, в пьесе нет. Карна должен умереть, и вопреки принятым нормам санскритского театра для пьес с легендарным сюжетом в «Карнабхаре» безраздельно доминирует горестная раса — каруна.

Трагическим пафосом окрашена и шестая пьеса Бхасы, опирающаяся на содержание «Махабхараты», — «Урубханга» («Сломанное бедро»). В ней инсценирован один из кульминационных эпизодов эпического повествования: смерть Дурьодханы, потерпевшего поражение в поединке на палицах с Бхимой. «Махабхарата» рассказывает, что на восемнадцатый день битвы на поле Куру, уже после поражения войска кауравов и гибели почти всех его вождей, братья-пандавы разыскали Дурьодхану, спрятавшегося на дне озера. Его вызвал на бой Бхима, и Дурьодхана в качестве оружия поединка выбрал палицу, во владении которой он был особенно искусен. Борьба складывалась в пользу Дурьодханы, но Арджуна, ударив себя рукой по бедру, подал по совету Кришны тайный знак Бхиме, и Бхима сбил Дурьодхану с ног, нанеся ему запрещенный удар ниже пояса и раздробив ему бедро. Однако смерть не сразу приходит к Дурьодхане. Беспомощный, он остается лежать на поле боя в течение нескольких дней, и ему приходится перенести глумление своих победителей. Затем его навешают три воина из разгромленного войска кауравов, и один из них, сын Дроны Ашваттхаман, дает клятву отомстить пандавам за предательский удар Бхимы. И лишь после того как Ашваттхаман и его товарищи возвращаются и сообщают Дурьодхане, что ночью им удалось уничтожить спящий лагерь пандавов, он умирает, удовлетворенный свершившейся мезтью.

Бхаса отступает от рассказа «Махабхараты» в нескольких моментах, моментах на первый взгляд второстепенных, но оказавшихся весьма важными для той интерпретации образа Дурьодханы, с которой мы частично уже познакомились по предшествующим пьесам и которая во всей полноте осуществлена в «Урубханге». Он умалчивает о таких унижающих достоинство Дурьодханы эпизодах, как попытка скрыться в озере или глумление над его телом Бхимы. Он отказывается отсрочить смерть Дурьодханы до исполнения Ашваттхаманом его клятвы мести и вопреки запрету «Натьяшаст-

ры» заставляет его умереть на сцене вскоре после завершения рокового поединка. Наконец, на смертном ложе Дурьодхана встречается не только с Ашваттхаманом, но также со старшим братом Кришны Баладевой, со своими отцом и матерью, женами и сыном (которые, по «Махабхарате», находились в это время далеко от поля боя — в Хастинапуре), в напряженных диалогах с которыми раскрываются новые и неожиданные в сравнении с эпическим прототипом грани его характера.

«Урубханга» — самая большая из одноактных драм Бхасы. В ней длиннее обычного пролог, в котором помимо сутрадхары участвует его помощник — парипаршвика, а за прологом следует пространное вступление. Но и пролог и вступление непосредственно связаны с основным сюжетом пьесы, подчинены ему и содействуют его пониманию. Даже благословительная мангала-шлока, обращенная к Кришне-Кешаве, которая обычно независима от содержания санскритской драмы, здесь как бы служит его экспозицией, говоря о торжестве Арджуны, а с ним и остальных пандавов над кауравами:

Реку врагов, чьи берега — Бхишма и Дрона,
водная гладь — Джаядратха, а Шакуни — омут,
Где волна, крокодил и дракон — Карна, сын Дроны и Крипа,
а Дурьодхана — бурный поток;
Реку врагов, где стрелы и дротики — гравий,
Арджуна пересек своей лодкой;
Пусть поможет и вам одолеть врагов эта лодка —
Благословенный Кешава!

И далее в прологе, отвечая на вопрос парипаршвики, сутрадхара поясняет только что произнесенную им мангала-шлоку:

Почтенный, разве ты не знаешь, что войско Дхритараштры лишилось зрачков глаз своих — ста сыновей царя — и остался в живых один Дурьодхана, а в войске Юдхиштхиры невредимы лишь братья-пандавы и Кришна. Телами царей усеяно поле Куру.

Это поле битвы, с трупами слонов, лошадей, царей
и воинов,
Кажется разостланным по земле холстом,
покрытым множеством рисунков.

Вместо отсутствующих на сцене декораций — словесное сравнение с живописным холстом. И сравнение

не повиснет в воздухе, картина поля только что закончившейся битвы постепенно как бы разворачивается перед глазами зрителей в репликах трех воинов, участвующих в следующем за прологом вступлении к пьесе:

Мы пришли в эту обитель — поле битвы,
мост в небо для царей,
Вместилище храбрости, пробный камень силы,
дом гордыни и славы,
Зал выбора женихов для божественных дев ¹¹,
средоточие доблести,
Смертное ложе царского мужества, жертвоприношение,
на котором жертвой — жизнь...

Громады тел могучих слонов стали отвесными скалами,
Здесь и там колесницы с убитыми воинами — пристанище
птиц;
В этой смертельной битве лицом к лицу долго сражались
цари,
Убивали и были убиты, обретя своим мужеством небо...

Это поле, по которому разбросаны слоны и кони,
цари и воины,
Покрытое стрелами, копьями, дротиками,
палицами и мечами,
Со всех сторон освещенное яркими лучами солнца,
Кажется, приняло на себя тысячи павших метеоров.

Описание поля битвы в «Урубханге» близко подобного же рода эпическим описаниям. Так, Бхаса несколько раз использует широко распространенное эпическое клише: хищные птицы и звери растаскивают останки убитых воинов:

Мертвого возникшего, пронзенного единственной стрелой,
С венком цветов на голове, упавшим с древка знамени,
Радуюсь добыче, с колесницы тащат шакалы,
Словно сваты жениха со свадебной повозки...

Гриф, с желтыми, как почки мадуки, глазами,
С острым, как бодец царя демонов, окровавленным клювом,
С широкими и длинными крыльями, заполняющими небо,
Похож на опахало, рдеющее красным кораллом.

Типичны для эпоса и сравнения «Урубханги» поля боя с кровавой рекой («Реки крови обтекают отмели

¹¹ По индийским мифологическим представлениям, павшие в сражении герои становятся на небе возлюбленными божественных нимф — апсар.

Дурьодхана не мешает Бхиме подняться с земли, но тот на великодушие своего противника отвечает, повинуясь знаку Кришны (в «Урубханге» тайный знак Бхиме подает не Арджуна, как в эпосе, а сам Кришна), бесчестным ударом. С раздробленным бедром Дурьодхана остается лежать на земле, а пандавы, окружив Бхиму, поскорее уводят его в свой лагерь, спасая от гнева божественного наставника Дурьодханы в воинском искусстве — Баладевы. На поле боя остается один умирающий Дурьодхана.

Напомним, что на сцене поединка Дурьодханы и Бхимы не происходит: о нем лишь рассказывают поочередно три воина-вестника. Можно было бы предположить, что Бхаса отказывается наглядно изобразить сражение героев, подчиняясь правилам «Натьяшастры». Однако мы знаем, что он не всегда считается с этими правилами, и спустя немного времени в той же «Урубханге» на сцене вопреки запрету «Натьяшастры» умрет Дурьодхана. Поэтому более вероятно, что Бхаса избегает прямого изображения поединка актерами и выносит его описание во вступление к пьесе, дабы не нарушить ее эмоционального и концептуального единства. Как и в «Карнабхаре», как и в ряде других своих пьес, Бхаса стремится сосредоточить внимание зрителя не на внешнем, а на внутреннем поведении персонажа, в данном случае на внутреннем поведении Дурьодханы, который в час смерти по-новому осознает свой долг и свое назначение в жизни. Этот глубокий и истинный поворот в сознании и мировосприятии героя последовательно раскрывается в трех сценах пьесы.

В первой сцене к Дурьодхане, который, истекая кровью, лежит на земле и едва может приподняться, чтобы приветствовать своего учителя, приближается Баладева. Он полон негодования на Бхиму и остальных пандавов за их бесчестную уловку в поединке. Он готов обрушить на них свою божественную мощь, отплатить им за обман беспощадной расправой. И вдруг Дурьодхана, тот самый Дурьодхана, который мстительно преследовал пандавов всю свою жизнь, который в своей ненависти к ним был всегда неумолим, настойчив и коварен, теперь просит Баладеву о снисхождении: «Оставь гнев!.. Пусть вражда и ссора погибнут вместе с нами!»

Баладева склонен думать, что Дурьодхану вместе с жизнью покидает самообладание. Он пытается вновь пробудить его мужество, рисуя картину грозной мести:

С телами, изрезанными зубьями прошедшего по ним плуга¹²,
С плечами и грудью, разбитыми ударами моей палицы,
Я дам тебе в спутники на небеса сыновей Панду,
Уничтожу их вместе со слонами, конями и колесницами.

Но Дурьодхана повторяет:

Нет, нет, не делай так!

Когда исполнен обет Бхимы¹³, когда сто братьев
ушли на небо,
Когда я умираю, о Баладева, к чему теперь наша вражда?

Баладева постепенно убеждается, что мужество и чувство воинской чести несколько не изменили Дурьодхане. Дурьодхана гордится тем, что могучий Бхима, который один вынес всех своих братьев из горящего смоляного дома, разорил обитель бога Куберы, убил могущественного ракшаса Хидимбу, его, Дурьодхану, смог победить лишь с помощью обмана. Но скорее, чем Баладева, Дурьодхана понял, что обман этот — возмездие и что исходит он не от Бхимы. Дурьодхана объясняет своему покровителю:

Тот, кто у Индры похитил и Париджату¹⁴ и гордость.
Кто тысячу лет, играя, возлежит на волнах океана, —
Это он, это Кришна убил меня палицей Бхимы,
Мира ревнитель — ревнителя яростных битв.

Дурьодхана склоняется перед волей Кришны — воплощением божественной воли, а читателю становится ясным, почему в «Урубханге» тайный знак нанести роковой удар Дурьодхане подает не Арджуна, как это было в «Махабхарате», а сам Кришна.

Вслед за Баладевой на сцене появляются отец Дурьодханы — слепой царь Дхритараштра, его мать Гандхари, жены Малави и Паурави и сын Дурджая. Этого эпизода, как мы уже говорили, не было и не могло быть в «Махабхарате», но Бхаса не случайно вводит его: овладевшее Дурьодханой мироощущение должно пройти испытание новой ситуацией — ситуацией любя-

¹² Плуг и палица — божественное оружие Баладевы.

¹³ Бхима некогда дал обет убить Дурьодхану.

¹⁴ Париджата — райское дерево, похищенное с неба Индры Кришной.

щей семьи. Страдания и стойкое мужество Дурьодханы достигают своей кульминации.

По привычке маленький сын Дурьодханы Дурджая хочет взобраться к отцу на колени, но причиняет ему нестерпимую боль:

Царь. Дурджая! О Дурджая! Какая мука!

Он был отрадой сердца моего,
с рожденья был мне праздником для глаз;
Прохладный месяц — волею судьбы
он стал теперь пылающим огнем.

Дурьодхана объясняет сыну, что им предстоит долгая разлука:

Дурджая. Куда же ты уходишь, великий царь?

Царь. Я иду вслед за своими братьями.

Дурджая. Так возьми туда и меня с собою.

И Дурьодхана с горькой иронией отвечает: «Хорошо сынок. Только скажи это Врикодаре¹⁵».

Для каждого из близких Дурьодхана находит слова утешения. Матери он говорит, что в следующем рождении хочет снова быть ее сыном. Отца просит служить поддержкой для матери и помнить, что он, Дурьодхана, достойно прожил свою жизнь:

К твоим лишь стопам, отец, склонялась моя голова,
И с честью, рождением мне данной, теперь ухожу я
на небо...

А женам он заповедует гордиться тем, что они жены кшатрия, царя и воина, выполнившего свой долг:

Мой лоб разбит, в бою удары палицы
отважно встретив,

Грудь — там, где раньше ожерелье было, —
покрыта кровью,

От золотых браслетов ран прекрасны мои руки —
Я встретил смерть лицом к лицу! Не плачь же,
супруга кшатрия!..

Я жертвы приносил, предписанные ведами,
и был опорой родичам;

Врагов кичливых сделал я смиренными
и чтил желанья подданных;

Царей, бесчисленную рать возглавивших,
унизил я поражением —

Таких, как я, не плачут жены! Гордости
моей ты быть должна достойна, гордая!

Но наряду с гордостью то внутреннее примирение,

¹⁵ См. примеч. 2 на с. 65.

согласие с волею судьбы, которое недавно поразило в Дурьодхане Баладеву, продолжает владеть им и теперь. Наставляя Дурджаю, он завещает ему слушаться недавних своих врагов — пандавов, как его самого; исполнять желания их матери Кунти; чтить, как собственную мать, Драупади. А обращаясь к отцу, он произносит слова, казалось бы загадочные в том страдании и унижении, которые он должен испытывать, но тем не менее исполненные искренности и сознания открывшейся ему правды: «Сегодня я чувствую себя так, как будто вновь родился. К чему же уныние, отец!»

В страдании, унижении, близости к смерти Дурьодхана чувствует себя духовно прозревшим, и характер этого чувства окончательно раскрывается в третьей, заключительной сцене пьесы, в диалоге между Дурьодханой и Ашваттхаманом.

Ашваттхаман — сын наставника кауравов Дроны. Согласно рассказу «Махабхараты», он замыслил месть пандавам еще тогда, когда узнал, что они убили его отца, обманув его известием о мнимой смерти самого Ашваттхамана. Теперь же, когда пандавы бесчестно поступили с Дурьодханой, жажда мести у Ашваттхамана удвоилась, и он пришел к умирающему Дурьодхане в надежде утешить его обещанием жестокой расплаты за его гибель. Баладева, который в «Урубханге» не покидает сцены, как бы взяв на себя в пьесе функции «ведущего», так описывает его появление:

Его глаза широко раскрыты,
словно распустившиеся цветы лотоса.
Его длинные руки свисают,
словно жертвенные золотые колонны,
Когда быстрым движением к себе прижимает
он грозный свой лук,
То похож на пылающую гору Меру
с прильнувшей к ней радугой.

В согласии с таким описанием, энергичны, полны уверенности в себе и воинского мужества слова самого Ашваттхамана, которыми он как бы представляет себя зрителям:

Я не вождь кауравов, с бедром, разбитым коварным ударом,
И не возничего сын¹⁶, чье оружие утратило силу;
Здесь, на земле победы, подняв свои лук и копье,
Я один стою, озираясь, ярости полный, сын Дроны.

¹⁶ Карна.

Ашваттхаман видит перед собой, на земле, беспомощно лежащим в собственной крови того, «чьим приказам повиновались цари, возглавлявшие одиннадцать армий, чьими воинами были Бхишма и Дрона». В минутной растерянности Ашваттхаман восклицает: «О царь Куру! Что же это?» И вместо слов, которых он ждет, вместо «плод предательства» или в конце концов «плод судьбы», он вдруг слышит в ответ от Дурьодханы: «Плод ненасытности!»

«Чьей ненасытности?» — недоумевает Ашваттхаман. Не имеет же гордый Дурьодхана в виду себя самого? И Ашваттхаман продолжает:

Ашваттхаман. О царь Куру! Я возвращу тебе корень чести.

Царь. Что же ты думаешь сделать?

Ашваттхаман. Слушай!

Изготовившегося к битве, сидящего на спине Гаруды¹⁷

Кришну, с его наводящими страх руками, луком и диском,

Я вместе с пандавами сотру в прах своим оружием,

Как если бы то был холст с нарисованной на нем картиной.

И снова неожиданный для Ашваттхамана, но уже не для зрителя ответ Дурьодханы:

Нет, не делай этого!

Сошел в земное лоно сонм царей,

коронами увенчанных;

Взошел на небо Карна; сын Шантану¹⁸

лежит сраженным;

Погибли в чреве битвы братья,

бросив смерти вызов;

А я... смотри, кем стал я... Опусти

свой лук, сын Дроны!

Ашваттхаман не скрывает своего разочарования и недовольства:

О царь Куру,

Когда сегодня, схватив тебя за волосы, сын Панду

ударил палицей,

Он отнял у тебя не только ноги — гордость

твою он отнял!

И тогда наконец Дурьодхана раскрывает причину своего смирения, раскрывает то новое понимание своей судьбы и назначения, которое пришло к нему в преддверии смерти. На упрек Ашваттхамана он отвечает:

¹⁷ Гаруда — царь птиц.

¹⁸ Бхишма.

Да, но не в гордости, а в чести смысл жизни царей. Потерпев поражение, я сохранил свою честь. Подумай, сын Дроны:

За то, что мы во время игры в кости
за волосы схватили Драупади,
За то, что в битве нами совсем юным
безжалостно убит был Абхиманью,
За то, что, побежденные обманом,
с лесным зверьем в лесу пандавы жили, —
За все за то, не правда ли, сколь малым
они ответили — мою похитив гордость!

Роковой час смерти Дурьодханы стал высшим часом его жизни. Именно тогда, когда он, всегда бывший вдохновителем злокозненных замыслов против пандавов, сам оказался сраженным их злокозненным ударом, когда вместе с ним в вызванной им кровавой войне погибли все его друзья и родичи, Дурьодхана решительно отказывается от новых планов мести. Страдание открыло ему понимание того, что насилие порождает насилие, что, вместо того чтобы искать в случившемся чужую вину, достойнее и справедливее уметь видеть вину собственную, что судьба не безлика, но складывается из своих же деяний и намерений. И потому Дурьодхана осознает суетность гордости, бывшей до сих пор главным стимулом его поступков, будь то гордость царя, не желающего добровольно поступиться своим царством, или гордость воина, уязвленного воинской славой своих соперников. Теперь он видит смысл жизни не в гордости с ее роковой «ненасытностью» (вспомним, как на слова Ашваттхамана: «О царь Кुरु! Что же это?» — Дурьодхана отвечает: «Плод ненасытности!»), а в чести, чести соблюдения справедливости, чести верности бескорыстно понятому долгу.

Признание Дурьодханой своей вины перед пандавами, его отказ от искушений гордости — последние слова, обращенные им к героям пьесы. Ашваттхаман еще клянется, что «в пламени битвы сожжет пандавов», и коронует Дурьодхану на царство его отца. Но Дурьодхана ни во что не вмешивается, не пытается кого-либо наставить в открывшемся ему знании; и мыслями и телом он словно бы уже вдали от своих близких. Навстречу ему выходят его славные предки, его приветствуют Карна, погибшие братья, боги и полубоги, приближается повозка Бога смерти, уносящая его на небо. Этим своего рода апофеозом Дурьодханы, переданным

как его предсмертное видение, по существу заканчивается пьеса — Дурьодхана умирает. Следуют, однако, еще две реплики:

Д х р и т а р а ш т р а.

Я ухожу в леса для покаяния —

сокровище людей благочестивых.
Постыло царство! Гибель сыновей
его бесплодной сделало пустыней.

А ш в а т т х а м а н.

Я ухожу; сегодня же врагов

уснувших мои стрелы уничтожат,

и только после них звучит заключительное благословение — бхаратавакья, — произносимое Баладевой. Эпос, сюжет которого использует «Урубханга», еще не закончен — каждый из его героев продолжает идти предначертанным ему путем, но полностью завершена трагическая пьеса о Дурьодхане, который, умирая, со «сломанным бедром», почувствовал себя, по его же словам, «вновь родившимся». Вновь родившимся не в цепи индийского метампсихоза — учения о посмертном переселении душ, но вновь родившимся в новом понимании своей жизни, в очищении от страстей, ее искажавших.

Дурьодхана «Урубханги» подготовлен трактовкой Дурьодханы в других пьесах Бхасы. Уже в них этот отрицательный, если уместно такое определение по отношению к герою древнего эпоса, персонаж «Махабхараты» наделен положительными свойствами и вызывает симпатии зрителя своим мужеством, прямодушием, верностью слову и самоотверженностью. Но когда речь идет о Дурьодхане «Урубханги», существенно не сочетание в нем положительных и отрицательных черт или то, какие из этих черт нарочито выделены или более значительны. Бхаса, собственно говоря, не оспаривает эпическую оценку Дурьодханы: память о его злодеяниях, о несправедливом преследовании пандавов и лишении их царства постоянно присутствует в «Урубханге». Однако в пьесе такую оценку себе оказывается способным вывести сам Дурьодхана; величие его, в интерпретации Бхасы, состоит в том, что в час смерти, осмысливая свою жизнь и подводя ей итоги, Дурьодхана сумел отбросить эгоистические стремления и замыслы, понял тщету своего высокомерия и не подсчитывал обиды, ему нанесенные. Все мелочное и преходящее как бы стерлось в его характере, уступив место осознанию долга и истины.

Интерпретация образа Дурьодханы Бхасой тесно связана с широко известной этической концепцией «Махабхараты», наиболее полно выраженной во вставной философской поэме эпоса — «Бхагавадгите» и ставшей одной из основ индийской культурной традиции. «Бхагавадгита» призывает человека к активной деятельности. Но не всякое действие, согласно ее учению, благо. Действия, продиктованные личными интересами — каковы бы эти интересы ни были, — обособляют индивидуальное «я», усиливают разъединенность и несогласие в мире. И лишь действия бескорыстные, равнодушные к плодам дела, к его видимым результатам и выгоде, действия, исходящие из идеи универсальной справедливости, помогают человеку освободиться от пут заблуждений, сохраняют, по словам «Бхагавадгиты», «целокупность мира».

Займствовав из эпоса эту концепцию, Бхаса — и в этом было его новшество — сделал Дурьодхану не пассивным объектом ее приложения, но субъектом, пострадавшим ее в своем сознании. Умирая, Дурьодхана пренебрег ранее свойственными ему тщеславию и гордостью, отказался от мести за свое поражение, какой бы справедливой она ни казалась его сторонникам, призвал их примириться со своей судьбой, а сына — повиноваться бывшим врагам, как себе самому. И в этом Бхаса видит не слабость своего героя, обессиленного испытаниями, а, наоборот, высоту его души, мужество и мудрость. Дурьодхана понял, что нельзя прервать цепь неудовлетворенности, обид, влекущих за собой новую обиду, не отказавшись от своекорыстной выгоды, и поражение обернулось для него духовной победой. Также и в «Карнабхаре» Карна отказывается от давно предвкушаемой победы над Арджуной ради исполнения бескорыстного долга, и гибель, на которую тем самым он себя обрекает, знаменует торжество всего лучшего и благородного, что было заложено в его характере.

Говоря об «Урубханге» и «Карнабхаре», о Дурьодхане и Карне, мы несколько раз воспользовались словом «трагическое». Необходимо дать себе отчет, в какой мере по отношению к санскритской драме в целом, а также по отношению к пьесе и героям Бхасы применим этот европейский эстетический термин.

Обычное понимание трагического состоит в том, что наделенный высокими помыслами и на первых порах

благополучием и удачей герой в конце концов по тем или иным причинам терпит крушение, страдает, гибнет. Если при этом источник гибели героя находится вне его самого, заключает в себе нечто фатальное, нечто непреодолимо подчиняющее его своей воле и толкающее его на роковую ошибку, мы имеем дело с трагедией рока или обстоятельств, образцом которой может служить древнегреческая трагедия. Если же источник трагедии — не внешние обстоятельства, а сам герой, противоречия его собственного сознания или его желаний и поступков и желаний и поступков других действующих лиц, то речь идет о трагедии характеров, представленной в творчестве Шекспира или в современной психологической драме.

Приходится признать, что и в том и в другом своем понимании трагедия в принципе чужда санскритскому театру. Чужда не потому, что древнеиндийская драматическая теория попросту запрещала смерть на сцене и предполагала счастливый конец¹⁹, а потому, что, как мы уже писали, классическая санскритская драма стремилась к изображению не конфликта противоборствующих сил, но их гармонического примирения и согласия, акцентировала не разлад внутри индивидуума или между индивидуумом и миром, но взаимное их равновесие.

С этой точки зрения «Карнабхара» и «Урубханга» Бхасы не представляют собой исключения. В этих пьесах изображено скорее торжество героя, чем его крушение, достижение им гармонии с самим собою и миром, а вовсе не непримиримость того или иного внешнего либо внутреннего конфликта. И все-таки на общем фоне древнеиндийской драматургии «Карнабхара» и «Урубханга» явно выделяются и в какой-то мере приобретают трагическое звучание; их герои приходят к гармоническому равновесию ценой своей гибели, достигают его в борьбе со своим прошлым, отрекаясь от былых стремлений и надежд.

¹⁹ Специалисты обратили внимание, что гибель героя также отнюдь не была непременным условием древнегреческой, возрожденческой или классицистической трагедии: и Эсхил, и Софокл, и еще чаще Еврипид завершают некоторые свои пьесы благополучной развязкой; смерти героя избегают, как правило, испанские трагедии; счастливый конец характерен для лучших трагедий Корнеля и т. д.

Некоторые исследователи полагают, что Карна или Дурьодхана не могут рассматриваться как трагические фигуры, поскольку с точки зрения индийской традиции и в глазах индийского читателя они противостоят божественной воле Кришны и олицетворяют собой силы зла, препятствующие торжеству справедливости. Однако даже в «Махабхарате» Дурьодхана и Карна не столько злодеи, сколько жертвы собственных страстей, а трактовка их образов Бхасой, как мы видели, к тому же значительно отличается от эпической, лишена осуждения и, наоборот, подчеркивает величие их характеров. Если вспомнить аристотелевское определение трагического героя как личности выдающейся, которая тем не менее «не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде была в большой чести и счастии», то нельзя не признать, что это определение нисколько не противоречит специфике образов Дурьодханы и Карны.

Еще более близка нашему пониманию характеров Дурьодханы и Карны и всему содержанию «Урубханги» и «Карнабхары» гегелевская концепция трагедии. Гегель исходил из того, что в основе трагической коллизии всегда лежит столкновение двух родов сил: объективных — установлений и требований закона, государства, семьи, религии и т. п. и субъективных — индивидуальной человеческой воли. Противостояние этих сил — источник трагедии, при том условии, что «обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданы*, однако достигнуть истинно положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются *виновными* именно благодаря своей нравственности». Разрешение трагической коллизии, по Гегелю, состоит в примирении, восстановлении единства мира и индивидуума путем «снятия» односторонней обособленности и крушения индивидуальности.

Если подходить с гегелевской меркой к «Карнабхаре» и «Урубханге», то в обеих пьесах можно различить подобного рода столкновение двух сил, или «двух правд»: правды Карны и Дурьодханы, отстаивающих свои индивидуальные представления о гордости, муже-

стве, собственном назначении, и правды пандавов, воплощающих требования закона и божественной воли. Трагический раскол разрешается гибелью главных героев, подчинением их индивидуальности установленному порядку мира, непреложным велениям судьбы.

Однако при всей близости особенностей содержания «Карнабхары» и «Урубханги» к жанровым признакам трагедии нельзя не видеть, что если это трагедии, то трагедии особого рода, достаточно резко отходящие от европейских образцов. Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что очерченная выше трагическая коллизия, противостояние двух «оправданных» и вместе с тем «виновных» сил, остается в «Урубханге» и «Карнабхаре», так сказать, за занавесом или, точнее, раз речь идет о санскритском театре, за сценой. О столкновении пандавов и кауравов, их правах, борьбе за эти права и взаимных обвинениях читатель и зритель знают из эпической традиции, из отдельных реминисценций в пьесах, но само это столкновение, по существу, находится вне их сюжета. В содержание пьес Бхасы входит лишь третья, по Гегелю, фаза трагической коллизии, а именно отказ трагического героя от своей индивидуальности, своего «я» во имя конечного торжества гармонии и справедливости.

Характерно, далее, то, что этот отказ совершается в «Урубханге» и «Карнабхаре» прежде всего по внутреннему убеждению, а не в силу одних только внешних обстоятельств, ошибок или вынужденных неудач героя. Величие героя европейской трагедии в том, что постигшей его трагической судьбе не удается сломить силу его духа, что он, хотя и терпит крушение, обладает тем не менее большим достоинством, большими внутренними возможностями, чем достоинство и возможности его конкретных и абстрактных противников. Величие же трагического героя Бхасы, наоборот, определяется тем, что он подчиняет силу своего духа своей судьбе, что его гибели предшествует или сопутствует его осознанное самоотречение. Шекспировский король Лир в одном отношении напоминает Дурьодхану Бхасы: как и Дурьодхана, он переоценил свою способность определять судьбу и вступил в конфликт с окружающим его миром. Под воздействием обрушившихся на него ударов Лир приходит к «зрелости», к пониманию истин-

ного положения вещей, отказывается от владевших им иллюзий. И тем не менее это понимание — не приятие несправедливого мира, а противостояние ему, даже превосходство над ним, утверждение независимости человеческого духа и цельности человеческой личности. Понимание же Дурьодханы — это именно приятие мира и своей судьбы как внутренней необходимости. Борение с судьбой для Дурьодханы бессмысленно не потому, что оно обречено на неудачу, но потому, что оно нарушает исконную гармонию между миром и человеком, не знающим истинного смысла предначертаний судьбы.

В этой связи принципиально различие трагической участи Карны в «Карнабхаре» Бхасы и, скажем, царя Эдипа в одноименной трагедии Софокла. Герой трагедии Софокла, зная от оракула о несчастьях, его ожидающих, делает все от него зависящее, чтобы этих несчастий избежать. И тем не менее каждый шаг, который, как ему кажется, он делает вопреки предсказанной ему судьбе, неумолимо приближает его к роковому исходу. Карна тоже знает, что ему суждено пасть от руки Арджуны, если он лишится своего талисмана — дарованных ему богом Сурьей серег и панциря. Но он ради исполнения вневличностного долга идет в отличие от Эдипа навстречу своей судьбе, добровольно отдает талисман Индре, хотя предчувствует обман и понимает, чем он ему грозит.

Еще более знаменательны определенные сюжетные схождения и в то же время глубокое концептуальное различие между «Урубхангой» и другой трагедией Софокла — «Эдипом в Колоне». Дурьодхана смертельно ранен и должен лишиться всего, что ему дорого, из-за предательского удара недруга; Эдип изгнан и потерял царство по вине судьбы и воле своих сограждан-фиванцев и близких родичей. И тот и другой умирают: Дурьодхана — на поле боя, Эдип — в предместье Афин Колоне, где он нашел последнее убежище. И тому и другому перед смертью открывается возможность отомстить своим обидчикам и гонителям. Дурьодхане предлагают это сделать Баладева и Ашваттхаман, он может завещать месть своему сыну Дурджае; от решения Эдипа зависят участь его сыновей Этеокла и Полиника и судьба самих Фив, просителем от которых к нему приходит их правитель Креонт. Мы уже знаем, как ведет себя

Дурьодхана в этой ситуации: он отказывается от мести и призывает своих сторонников простить его бывших врагов, а сына — повиноваться им; в преддверии смерти все личное, все владевшие им страсти становятся ему чуждыми. Иначе поступает Эдип. Он, который, по его же словам, «освящен и просветлен страданием» (напомним, что об очищении страданием мы говорили и по отношению к Дурьодхане), тем не менее проклинает Креонта и Фивы, грозит гибелью своим сыновьям:

О, разгорись же, распря роковая!
О боги! Мне исход отдайте в руки
Грядущей битвы, поднятых мечей!
Тогда ни тот, кто ныне властью грозен,
Не сохранит ее, ни тот изгнанник
Своей отчизны не увидит вновь²⁰.
Да, горе им! Когда родитель их
Бесчестно из отечества был изгнан —
Никто из них его не удержал,
Не заступился, нет: детей раченьем
Меня глашатай всенародно в Фивах
Изгнанником безродным объявил!

Перевод Ф. Зелинского

«Эдип в Колоне» часто называют «трагедией благодати». Но «благодать» здесь — внешний признак характеристики героя: по предсказанию богов Эдип за свои страдания станет залогом благоденствия для страны, приютившей его в изгнании. Сам же Эдип, как мы видим, сломлен судьбой, однако не примирился с ней, и в этом его трагическое величие, но не благодать.

Дурьодхана же глубоко и полно примирился, и даже не примирился, а принял свою судьбу, и его величие — именно в достигнутом равновесии духа, самоотреченности, сознании исполненного долга. «Урубхангу» поэтому с большими основаниями, чем «Эдипа в Колоне», можно было бы считать «трагедией благодати», но только «можно было бы», ибо, во-первых, понятие «благодати» едва ли приложимо к санскритской пьесе, а во-вторых, сам термин «трагедия» по отношению к ней нуждается, как мы убедились, в ряде существенных оговорок.

«Урубханга» и «Карнабхара» являют собой своего рода бесконфликтную трагедию, и потому, несмотря на

²⁰ Т. е. Этеокл и Полиник; первый царствовал в это время в Фивах, а второй был изгнан оттуда и вступил с братом в войну.

гибель высокого помыслами и духом героя, они не вполне трагичны в европейском смысле этого слова. И все-таки в сравнении с последующей санскритской драмой трагическое начало в них так или иначе присутствует. Для героя классической индийской драмы Калидасы гармоническое видение мира составляло как бы изначальную данность. Герой же «Урубханги» и «Карнабхары» Бхасы еще только должен постигнуть эту гармонию, и за ее постижение он расплачивается своей жизнью.

Шесть пьес Бхасы, которые мы рассмотрели, восходят в своем содержании к первому древнеиндийскому эпосу — «Махабхарате». Однако «Махабхарата» имеет приложение — поэму «Хариваншу», которую некоторые индологи считают самостоятельным эпосом или по крайней мере независимым от «Махабхараты» ответвлением общей эпической традиции. «Хариванша» излагает предание о деяниях бога Кришны, или Хари, и естественно, что Бхаса, ревностный кришнаит, не прошел мимо этого предания. О рождении и первых подвигах Кришны, об убийстве им тирана Кансы, земного воплощения демона Каланеми, рассказывает пьеса Бхасы «Балачарита» («Детство Кришны»).

Согласно легенде «Хариванши», Кришна, земная ипостась верховного бога Вишну, был сыном Васудевы и Деваки, двоюродной сестры царя Кансы, вероломно захватившего власть в городе Матхуре. Канса знал из предсказания, что ему суждена смерть от одного из сыновей Деваки, и потому он убивал сразу после рождения всех ее детей. Однако Васудеве удалось скрыть от Кансы рождение восьмого (по «Балачарите» — седьмого) сына, которого он отдал на воспитание пастуху Нанде и его жене Яшодде. Вскоре Канса догадывается об обмане, посылает нескольких демонов убить Кришну, но бог-мальчик легко справляется с ними. Впоследствии возмужавший Кришна является в Матхуру и убивает Кансу.

Не отступая от «Хариванши» в разработке основной линии сюжета своей пьесы, Бхаса вводит ряд эпизодов, которые, в свою очередь, имеются в более поздних священных вишнуйских сочинениях — «Вишну» и «Бхагавата-пуранах». Однако при этом в «Балачарите» отсутствует свойственная пуранам, где много места

уделено любовным приключениям Кришны с пастушками-гопи, эротическая окраска легенды. В кришнаитских средневековых текстах тема любви пастушек к Кришне, понятой как тяготение человеческой души к богу, к растворению в абсолюте, стала доминирующей. Но несколько раньше, во времена Бхасы, эта тема, по-видимому, еще не проникла в литературу и, может быть, даже еще не стала частью культа Кришны. В «Балачарите», во всяком случае, ее нет, имеется лишь одно косвенное упоминание, словно бы намекающее на возможность ее развития в будущем. Это реплика юного Кришны, когда он в сопровождении пастухов преследует дракона Калию, укрывшегося в реке Ямуне:

Прелестные пастушки эти,
с горящими глазами куропаток,
С прекрасными руками, крепкой грудью,
с дрожащими красивыми губами,
Венки цветов роняя и накидки,
от страха беспорядочно болтая,
Бегут за мной, хоть их и напугал,
до смерти вид ужасного дракона.

Пятиактная «Балачарита» в отличие от остальных пьес Бхасы в основном подчинена дидактико-религиозной задаче — восхвалению Кришны — и, вероятно, именно поэтому уступает другим его произведениям в мастерстве композиции. Перед нами, собственно говоря, разрозненная цепь эпизодов из детства Кришны, объединенных, по существу, только фигурой главного героя. Связать эпизоды более тесно могла бы история вражды Кришны с Кансой, и тенденция к тому, чтобы сделать этот мотив основой сюжета, ощущается в пьесе. Но при этом, если изображению поединка Кришны и дракона Калии отведен в пьесе целый акт (четвертый), то как раз кульминационная сцена сюжета — убийство Кансы Кришной (заметим, что Бхаса вновь нарушает запрет «Натьяшастры») — изложена в нескольких словах:

Д а м о д а р а. А демона Кансу я отправлю в мир Ямы. *(Поднимается на балкон, хватая Кансу за голову и бросает его вниз.)*
Вот он, злодей Канса:

С медно-красным лицом и выпученными глазами,
Перебитыми шейей, грудью, руками и мощными бедрами,
Со сломанным ожерельем, лишившись браслетов и украшений,
Он пал, как гора, в чью вершину ударила молния.

Точно так же, скороговоркой, в монологе старого пастуха в интермедии перед третьим актом рассказано о важнейших событиях детства Кришны, начиная с момента его появления среди пастухов, и только перечислены основные его подвиги: победы над демоницей Путаной, напоившей его отравленным грудным молоком; демонами Шакатой, принявшим форму телеги, Ямалой и Арджуной, появившимися в виде деревьев, Джenuки-ослом, Кеши-лошадью и т. д.

Пьеса изобилует чудесами и магией, а в числе ее действующих лиц не менее десятка всевозможных аллегорических фигур и персонификаций. Тело младенца Кришны излучает сияние, освещающее Васудеве дорогу в кромешной тьме. Воды Ямуны расступаются, чтобы пропустить Васудеву с Кришной. Мертвая дочь Нанды оживает, а когда Канса, пытаясь вновь ее умертвить, ударяет о камень, половина девочки превращается в богиню-воительницу Картьяяни, которая решает воплотиться вместе со своим оружием в пастушек, чтобы верно служить юному Кришне. Сходным образом в мальчиков-пастухов воплощаются царь птиц Гаруда и олицетворенные божественные атрибуты Вишну — диск, лук, палица, раковина и меч.

В одних случаях эти чудеса и олицетворения кажутся подобающими инсценировке легенды о Кришне, в других они заметно отягощают сюжет и уводят его в сторону. Но по крайней мере однажды их введение в пьесу представляется не просто оправданным, но выполненным рукой искусного мастера театральной условности.

В начале второго акта «Балачариты» мы застаем Кансу одного в его дворце. Канса взволнован слухами о необычных знаменьях (падают башни дворцов, содрогается земля), но не знает, предвещают они ему счастье или несчастье. Внезапно перед ним появляются девушки-чандалы²¹ и предлагают Кансе взять их себе в жены. С трудом Канса их прогоняет и засыпает. И сразу же вместо девушек на сцену выходит Проклятие — черная, со страшным лицом и с оскаленными зубами аллегорическая фигура — в сопровождении Бедности,

²¹ Чандалы — представители одной из низших каст — неприкасаемых.

Лысости, Полуночи, Глубокого Сна и Желтого Глаза. Им преграждает дорогу Раджашри, олицетворяющая царское благо. Однако Проклятие говорит ей, что действует по приказу Вишну, и Раджашри приходится удалиться. Затем Проклятие проникает в сердце Кансы и исчезает. Проснувшийся Канса в ужасе зовет привратницу, а та на его расспросы отвечает, что никто при ней во дворец не входил.

Если бы подобного рода сцену мы прочли или увидели в современной пьесе, то было бы ясным, что драматург пытался воплотить в зримых образах зловещее сновидение Кансы, предвещающее его скорую гибель, его отягощенное чувством вины подсознание. По отношению же к древнему автору и пьесе, и без того насыщенной разного рода чудесами, такое заключение выглядит чересчур смелым анахронизмом. Однако, как бы то ни было на самом деле, аллегория Бхасы и по своему месту в пьесе, и по своей связи с непосредственно в ней выраженными тяжелыми предчувствиями Кансы остается в нашей памяти свидетельством тонкого психологического искусства Бхасы.

Заметим попутно, что характер Кансы в «Балачарите» очерчен далеко не так односторонне и прямолинейно, как в соответствующих эпических и пуранических текстах. Кансе Бхасы свойственны и колебания чувств, и неожиданные приступы раскаяния. И хотя Бхаса далек от того, чтобы наделить его, скажем, великодушием или даром духовного прозрения, как он это сделал, трактуя образы Карны и Дурьодханы, и в обрисовке Кансы сказывается особый подход и интерес драматурга к так называемым «отрицательным» персонажам индуистской традиции.

«Балачарита» написана Бхасой в классическом жанре санскритской драматургии — «натака» с «возвышенным и решительным» героем — Кришной — в качестве главного действующего лица.

Две другие эпические натаки Бхасы, «Абхишеканатака» и «Пратиманатака», посвящены герою второго древнеиндийского эпоса, «Рамаяны», — Раме, но в отличие от пьес на сюжет «Махабхараты» не разрабатывают отдельные эпизоды повествования «Рамаяны», а последовательно перелагают большую часть содержания знаменитой поэмы.

Так же как «Махабхарата» о Кришне, «Рамаяна» рассказывает о Рама как о воплощении бога Вишну, который родился на земле, чтобы избавить мир от Раваны, могущественного владыки демонов-ракшасов, царя острова Ланки. Рама был сыном Дашаратхи, государя Айодхьи, и, после того как он женился на прекрасной Сите, царевне Митхилы, Дашаратха решил сделать его своим полноправным преемником. Однако младшая из трех жен Дашаратхи — Кайкейи, которой Дашаратха обещал однажды выполнить два ее желания, потребовала, чтобы наследником был назначен ее сын Бхарата, а Рама на 14 лет изгнан из царства. Дашаратха был вынужден подчиниться ее требованию, но сам вскоре умер от горя разлуки с любимым сыном. Между тем Рама вместе с Ситой и другим своим братом, Лакшманой, уходит из Айодхьи в лес. Там он вступает в борьбу с ракшасами, и Равана, желая отомстить Рама за смерть многих своих сородичей, похищает из обители Рама Ситу. Блуждая по лесу в поисках Ситы, Рама вступает в союз с царем обезьян Сугривой. Он помогает Сугриве вернуть себе царство и жену, отобранные у Сугривы его братом Валином, а Сугрива, в свою очередь, с помощью мудрого министра обезьян Ханумана обнаруживает Ситу в плену у Раваны на Ланке. С войском своих союзников, обезьян и медведей, Рама переправляется на Ланку, в долгой и кровопролитной битве одерживает победу над ракшасами и убивает Равану. Прежде чем принять Ситу обратно, Рама подвергает верность своей жены божественному испытанию (Сита входит в огонь и выходит из него невредимой), а затем с нею возвращается в Айодхью, где Бхарата передает ему власть и коронует его царем.

«Абхишеканатака» («Натака о помазании») без существенных изменений воспроизводит содержание четвертой, пятой и шестой книг «Рамаяны». При этом каждый акт пьесы (всего их шесть) излагает какое-то одно, но определяющее по своему значению звено ее сюжета.

Так, в первом акте изображены убийство Рамой Валина и коронация Сугривы, во втором — свидание Ситы и Ханумана на Ланке, в третьем — пленение Ханумана Раваной и ссора Раваны со своим добродетельным братом Вибхишаной, в четвертом — переправа

Рамы и его войска через океан, в пятом — искушение Ситы Раваной в разгар битвы под Ланкой, в шестом — испытание Ситы после победы Рамы над Раваной и помазание Рамы на царство (отсюда и название пьесы). В прологе к пьесе, а также в интермедиях между актами разного типа вестники рассказывают о событиях, случившихся до их появления на сцене, и тем самым представленные эпизоды соединяются в единую сюжетную цепь. Среди этих интермедий по меньшей мере одна — перед шестым актом — играет не просто композиционную, но и по содержанию важную роль: в ней трое видьядхаров, так же как это делали три воина в «Урубханге», описывают сначала битву обезьян и ракшасов, а затем поединок между Рамой и Раваной; по своему объему эта центральная с точки зрения развития сюжета интермедия занимает примерно столько же места, сколько следующий за ней последний акт пьесы.

В целом Бхаса в «Абхишеканатаке» не преследовал, видимо, иной цели, чем драматически иллюстрировать «Рамаяну». Он остался верен и общей художественной концепции эпоса, и его трактовке основных характеров, и отчасти даже эпическому стилю.

Так, чисто эпическими шлоками, используя обычные для эпоса фразеологические клише, трое видьядхаров описывают сражение между Рамой и Раваной:

Третий.

Пущенное Раваной копье, подобное Богу смерти,
Лучник Рама, улыбаясь, расщепил надвое.

Второй.

Увидев копье упавшим, глаза расширив от гнева,
Осыпает Равана Раму ответным ливнем стрел.

Первый.

Этот ливень стрел, пролитый тучей-Раваной,
Кажется, достигая Рамы, каплями воды на быке...
и т. д.

Одним из неперменных элементов композиции в индийском эпосе, и особенно в «Рамаяне», были плачи по убитым либо ушедшим на чужбину героям. Типично эпические по стилю фрагменты таких плачей мы находим и в «Абхишеканатаке». Так, оплакивая своего отца Валина, сраженного стрелой Рамы, его сын Ангада восклицает:

Прежде, царь обезьян, ты покоился
на удобных ложах, подобающих сильному,
А теперь опрокинут на землю
и сле шевелишь разбитыми членами;
Покинув тело, пронзенное лучшей из стрел,
Зачем, о герой, ты хочешь уйти на небо?

Когда Равана, прибегнув к магическому обману, показывает Сите якобы отрубленные головы Лакшманы и Рамы, Сита причитает:

О мой супруг! Я поистине сделана из железа, если могу видеть, как на твоём лице, похожем на только что распустившийся сладкопахнущий лотос, навсегда закрылись глаза. О мой господин! Куда же ты ушел, погрузив меня в океан скорби? Отчего я не умерла?

Но, конечно, драматическое чутье заставляло Бхасу избегать эпических длиннот. В «Рамаяне» отчаяние Ситы, поверившей было, что Рама и Лакшмана убиты, иллюстрировано 29 двустихиями, в «Абхишеканатаке» сохраняется только одна приведенная выше реплика.

Хотя «Абхишеканатака» сохраняет общий колорит эпического повествования, в ней явственно различимы также приметы собственного стиля Бхасы и свойственные именно его пьесам композиционные приемы.

В одном из эпизодов Бхаса прибегает к излюбленному им приему драматической иронии. Когда Равана показывает Сите голову Рамы и хвастливо вопрошает:

Когда убиты в битве Индраджитом и этот негодяй,
И Лакшмана, кто сможет теперь освободить тебя от плена? —

за сценой неожиданно раздается возглас: «Рама, Рама...» Оказывается, с поля боя прибыл воин Раваны с сообщением, что Рама вместе с Лакшманой только что убили Индраджита. Услышав первые слова его доклада: «Рама, Рама...», случайно прозвучавшие ответом на риторический вопрос Раваны, Сита с облегчением восклицает: «Долгой тебе жизни!»

В другом эпизоде пьесы Бхаса пользуется характерным для его творчества приемом олицетворения. Придя со своим войском на берег океана, Рама, согласно «Рамаяне», строит с помощью обезьян через него мост. В «Абхишеканатаке» Рама избирает иной способ переправы: он требует, чтобы океан сам дал ему проход, иначе грозит сжечь его своими стрелами. Тогда навстречу Раме из океана поднимается бог Варуна, олицетво-

ряющий морскую стихию. Лакшмана так описывает его появление:

В короне, украшенной перлами, с прекрасными
продолговатыми глазами,
Синий, словно юная лилия, яростный, как бешеный слон.
Он стремительно поднялся из середины безбрежных вод,
Своим блеском ослепив мир смертных.

Варуна узнает в Раме бога Вишну и заставляет расступиться перед ним морские воды.

Заметен в «Абхишеканатаке» и специфический для пьес Бхасы интерес к психологии отрицательных героев эпоса, стремление глубже мотивировать их поступки или даже придать их характерам неожиданное достоинство и благородство.

Смерть царя обезьян Валина, изгнавшего своего брата Сугриву, отнявшего у него жену и в конце концов убитого стрелой Рамы, напоминает в этой связи смерть Дурьодханы в «Урубханге». Так же как Дурьодхана, он в поединке сначала берет верх над своим противником — Сугривой, и только вмешательство Рамы лишает его победы. Так же как Дурьодхана, он утешает своего сына, а у Сугривы просит прощения и прощает его сам:

Не помни зла, содеянного мною,
Теперь по праву ты владыка обезьян.
Оставь же гнев и пестуй добродетель
И будь отцом для Ангады, для сына!

Так же как Дурьодхана, Валин удостаивается своего рода апофеоза: в предсмертном видении ему являются боги и апсары, которые встречают его на небе.

Даже поведение Раваны, заклятого врага богов, хотя, конечно, и не оправдывается в «Абхишеканатаке», но, во всяком случае, объясняется, причем объясняется вопреки эпической традиции не ненавистью к Раме, а страстной и безнадежной любовью к Сите. Дважды в пьесе, с ее стремительным ходом действия и разнообразием сменяющих друг друга эпизодов, Бхаса находит место и время, чтобы описать встречи Ситы и Раваны в ашоковой роще на Ланке, где Сита находилась в заточении.

В первом случае для описания потаенной страсти Раваны Бхаса пользуется тонким изобразительным при-

емом. Появляясь на сцене, Равана сначала любуется луной:

Вот луна!

Похожая на зеркало, что серебром покрыто,
Печали мое сердце ливнями лучей,
Подруга лотосов ночных — луна
Восходит, озаряя небо,

а затем Ситой:

Вот Сита! С сердцем, затуманенным раздумьями, с осунувшимся от поста лицом, как если бы она хотела сделать его незаметным, с впалым животом и похудевшей грудью, она сидит, прильнув к подножию дерева, в окружении множества ракшасов, подобная диску луны на пасмурном небе.

И этой параллелью, невольным сопоставлением Ситы и «печалющей сердце» луны, Равана обнаруживает для зрителя силу своей любви к жене Рамы.

Во втором случае Равана уже говорит о своей любви пылко и прямо:

Ах, поистине несравненна мощь бога с цветочным луком²²!

Ситы любясь лицом, глаза мои ночью о сне забывают;
Счастья объятий ее лишённое, тело мое худеет и вянет;
Все живое своей цветочной стрелой обрекает он
на страдание.

Раваны руки весь мир победили, а ныне

Равана сам побежден!

Когда в VIII в. н. э. драматург Бхавабхути композиционным стержнем своей драмы о Раме «Махавира-чарита» сделал любовь и ревность Раваны, он, видимо, исходил из той интерпретации эпического сюжета, на которую явственно намекнул, хотя и не вполне еще разработал ее, Бхаса в «Абхишеканатаке».

Если в «Абхишеканатаке» Бхаса в целом оставался верен эпическому первоисточнику, но обозначил перспективы нового к нему подхода и новых мотивировок, то в «Пратиманатаке», второй пьесе на сюжет «Рамаяны», эпический рассказ используется уже только как общая повествовательная канва, служит, по сути дела, предлогом для создания драмы с самостоятельной художественной задачей и оригинальной трактовкой традиционного предания.

²² Кама, бог любви.

«Пратиманатака» охватывает почти весь круг эпических событий, обрисованных во II—VI книгах «Рамаяны». Однако не может не показаться примечательным, что центральному, кульминационному эпизоду эпоса, заключающему в себе основной смысл и цель эпического повествования, — победе Рамы над Раваной — уделено в «Пратиманатаке» лишь несколько слов, да и упомянуто о нем только ретроспективно. В интермедии перед седьмым актом пьесы из беседы двух отшельников мы узнаем, что,

убив Равану, заставившего трепетать три мира и похитившего его супругу, короновав Вибхишану, превосходящего добродетелью всех ракшасов и украшенного всевозможными достоинствами, соединившись с Ситой, безупречной в поведении, как боги, мудрецы и сиддхи²³, к нам прибывает в сопровождении медведей, ракшасов и обезьян достославный Рама.

И кроме как в этой «информационной» реплике, ни о поединке Рамы с Раваной, ни о коронации в Ланке брата Раваны — Вибхишаны, ни о божественном суде, очистившем Ситу от подозрений в измене мужу, в пьесе ничего не говорится.

Примечательно и то, что пьеса названа «Пратиманатака», т. е. «Натака о статуе», названа по сцене, которой нет в «Рамаяне» и которая является вымыслом драматурга. Когда царица Кайкейи потребовала у Дашаратхи, чтобы Рама был изгнан в лес, а вместо него на царство помазан ее родной сын Бхарата, самого Бхараты в Айодхье не было. И вот в начале третьего акта «Пратиманатаки» мы видим Бхарату, когда он возвращается в свою столицу, ничего еще не зная ни о павшем на него выборе, ни об изгнании брата, ни о последовавшей за этим изгнанием смерти отца. По дороге Бхарата останавливается неподалеку от недавно выстроенного и богато украшенного здания, которое он принимает за храм и в котором видит четыре незнакомые ему статуи. Появившийся служитель объясняет Бхарате, что это статуи не богов, а царей из рода Икшваку, к которому принадлежит сам Бхарата. Восхищенный тем, что он видит изображения своих предков, Бхарата начинает расспрашивать о каждой из статуй.

²³ Сиддхи — полубожественные существа, славящиеся своей нравственной чистотой и мудростью.

Бхарата. ...Скажи мне, кто этот царь?

Служитель. Это Дилипа, светоч добродетели, который совершил жертвоприношение, сделавшее подвластным ему весь мир и принесшее ему все земные сокровища.

Бхарата. Слава тому, кто посвятил себя добродетели! Теперь скажи, кто этот царь?

Служитель. Это Рагху, которому перед сном и на рассвете многие тысячи брахманов пели гимны, благословляя его грядущий день.

Бхарата. Ах, как могуча смерть, если она оказалась сильнее таких благословений! Слава тому, чье царствование имело оплот в брахманах! Теперь скажи, кто этот царь?

Служитель. Это Аджа, который сложил с себя бремя царствования, удрученный разлукой с любимой²⁴, и старался умерить свое горе каждодневными поминальными обрядами.

Бхарата. Слава тому, чье постоянство в горе достойно восхваления!

И здесь, перед тем как спросить о четвертой статуе, Бхарата чувствует неожиданное смущение. Ему в душу закрадывается пугающее подозрение, и он колеблется задать последний вопрос, словно желает выиграть время:

Бхарата. ...Мой ум охвачен почтительным трепетом, и я не вполне тебя понял. Скажи снова, кто этот царь?

Служитель. Дилипа.

Бхарата. Прадед великого царя²⁵. Дальше!

Служитель. Высокочтимый Рагху.

Бхарата. Дед великого царя. Дальше!

Служитель. Высокочтимый Аджа.

Бхарата. Отец моего отца... Еще раз, кто это?

Служитель. Это Дилипа, это Рагху, это Аджа.

Бхарата. Да... вот о чем я еще хотел спросить тебя. Это статуи живых царей?

Бхарате, конечно, известно, что его деда и прадедов нет в живых, и он уже понял, чья четвертая статуя и почему она здесь, но все еще не может решиться услышать страшную правду.

Служитель. Нет, конечно, только умерших.

Бхарата. Тогда я прощусь с тобой.

Но служитель, не зная Бхараты, не понимает его умолчания.

Служитель. Постой!

²⁴ Имеется в виду смерть жены Аджи.

²⁵ Великий царь — Дашаратха, отец Бхараты.

Отчего не спросил ты ни слова о статуе этой —
Дашаратхи, кто царство и жизнь потерял
из-за брачного дара?

Б х а р а т а. О мой отец! *(Лишается чувств.)*

Так Бхарата внезапно узнает о смерти отца, а затем, спустя немного времени, и о злосчастном требовании матери, и о несправедливом изгнании брата, и о собственной невольной вине.

Сцена со статуями не случайно дала название всей пьесе. Дело даже не в том, что Бхарата, который в повествовании «Рамаяны» играл второстепенную роль, в «Пратиманатаке» становится одним из главных, если не главным ее героем. Дело в том, что, подобно Бхарате в этой сцене, с неожиданным поворотом событий, круто меняющим их жизнь, так или иначе сталкиваются все действующие лица пьесы. И их реакция на эти события, выбор, который они для себя делают, находятся в центре внимания и драматурга, и читателей «Пратиманатаки».

В приведенном выше отрывке из «Пратиманатаки» поражает также удивительный для древнего автора интерес к психологическим деталям поведения героя. Переход Бхараты от душевного равновесия и уверенности к беспокойству и смущению, от беспокойства к горестному прозрению мастерски обрисован сменой эмоциональной окраски реплик, нарастанием их темпа, нарочитыми повторами, вызванными тщетными усилиями отсрочить неминуемое. Подобного рода психологические детали свойственны и многим другим сценам «Пратиманатаки», они типичны для этой пьесы и необходимы Бхасе для решения сложной художественной задачи: преобразовать объективный эпический рассказ в драму чувств и характеров героев этого рассказа.

В «Пратиманатаке» остаются на втором плане такие определяющие для «Рамаяны» свойства личности Рамы, как мужество, воинская доблесть, преданность Сите и стремление отомстить ее похитителю. Главное, что подчеркнуто в нем,— это сыновняя верность, ибо испытание, которое в пьесе выпадает ему на долю, это испытание сыновней верности.

Престарелый царь Дашаратха, желая снять с себя бремя власти и уйти отшельником в лес, решает передать царство старшему сыну. Когда он сообщает Раме

о своем выборе, не радость, а сострадание отцу, благодарность и умиление овладевают Рамой. Он отказывается от царства, склонившись к ногам Дашаратхи, и, как сам рассказывает позже:

Сверху — слезами отца, внизу — моими слезами
Ноги его и моя голова были увлажнены.

Но Дашаратха непреклонен в своем решении. Торжественно совершается помазание. Братья Рамы, Шатругхна и Лакшмана, уже держат над головой Рамы кувшин со священной водой, отец поднял над ним царский зонтик, как вдруг появляется служанка Кайкейи Мантхара, что-то по поручению своей госпожи шепчет Дашаратхе на ухо, и Дашаратха принужден объявить сына не царем, а изгнанником. Скорбь, ужас и негодование охватывают всех жителей Айодхьи, только Рама остается спокоен, принимая свой жребий как должное:

Теперь не придется скитаться в лесу отцу моему,
Как раньше, останется он моей юности опекуном,
Не нужно будет народу другому царю угождать,
Не лишатся беспечных угодья братя мои.

Ни одного слова упрека не произносит Рама и в адрес Кайкейи. Более того, когда один из придворных обвиняет ее в корыстном умысле, Рама замечает:

Ведь царства, ей обещанного, я едва не отнял.
За что ж ее, а не меня в корысти упрекаешь?

И он не хочет слушать и малейшего слова недовольства в адрес той, которую продолжает так же почитать своею матерью, как родную свою мать Каусалью и мать Лакшманы — Сумитру.

Рама не только сам сохраняет спокойствие, но и призывает к спокойствию и мудрости всех своих близких. Преданный Лакшмана грозит сжечь три мира, убить Кайкейи и даже покарать Дашаратху в отместку за унижение Рамы. Но Рама старается умерить его гнев, внушить ему чувство долга, прибегая то к прямому увещанию:

Бхарата будет царем или я — в чем здесь различье?
Если уж поднял ты лук, то защищай им царя! —

то к помощи иронии:

Луком отцу пригрозить за то, что хранит свое слово?
Или пронзить стрелой свою долю берущую мать?
Или, быть может, убить ни в чем не повинного брата?
Что мне сделать, скажи, чтобы умерить твой гнев?

Повинуясь сыновнему долгу, Рама вместе с Ситой и Лакшманой уходят изгнанниками в лес, но и теперь Рама по-прежнему полон любви к отцу и заботы о нем. Щадя его чувства, Рама не хочет, чтобы Дашаратха увидел их одетыми в платье из лыка: «Пусть нас, когда мы уйдем, царь помнит такими, как прежде!»

Бхаса выделяет верность сыновнему долгу в качестве главной характеристики Рамы в пьесе, потому что именно в этом благородство его природы подверглось наибольшему испытанию и здесь была для него наибольшая свобода морального выбора. Знаменательно, что в связи с этой характеристикой Бхаса меняет в «Пратиманатаке» обстоятельства похищения Ситы.

По рассказу «Рамаяны», чтобы похитить Ситу, Равана приказал своему слуге демону Мариче превратиться в золотую антилопу и пробежать мимо лесной обители, где жили Сита, Рама и Лакшмана. Сита, восхищенная красотой антилопы, уговорила Раму попытаться поймать ее. А когда Рама и вслед за ним Лакшмана отправились в погоню за антилопой и Сита осталась одна, Равана без труда унес ее из обители.

В «Пратиманатаке» предлогом для появления золотой антилопы Бхаса, вопреки «Рамаяне», делает желание Рамы совершить шраддху — поминальное жертвоприношение в честь своего отца. Узнав об этом намерении Рамы, Равана принимает облик ученого брахмана и, явившись в лесную обитель, говорит, что лучшей поминальной жертвой для отшельника считается золотая антилопа. Рама устремляется в погоню за антилопой, таким образом, не по прихоти Ситы, как в эпосе, а из чувства сыновнего долга, как это и подобает ему в «Пратиманатаке».

Сходные с Рамой испытания выпадают в пьесе на долю Ситы. И, так же как он, она не ропщет на судьбу, остается стойкой в несчастье и прежде всего верна своему долгу, только на сей раз — долгу любви и преданности не отцу, а мужу.

Собираясь уйти в изгнание, Рама спрашивает Ситу:

Рама. А ты что думаешь делать, Майтхили²⁶?

Сита. Я хочу разделить с моим супругом его обет.

Рама. Но я должен идти в изгнание один.

Сита. А я должна идти вслед за тобой.

Рама. Мне придется жить в лесу.

Сита. Он станет моим дворцом.

Рама. Как сможешь ты там угождать свекру и свекрови?

Сита. Я буду за них молить богов.

Рама. Лакшмана, останови ее!

Лакшмана. Я не хочу ее останавливать, господин; я могу лишь одобрить ее желание:

От месяца не отходит звезда,
когда грозит ему Раху²⁷;

В лесу, если дерево упадет,
с ним падает и лиана;

Слониха не оставляет слона,
если увяз он в трясине;

Так пусть же и Сита исполнит свой долг:
жизнь женщины — в ее муже!

Верность мужу охраняет Ситу от посягательств Раваны. Смущенный силой ее преданности Рама и силой ее гнева, Равана восклицает:

Бессильно было солнце предо мною,
когда я раньше восходил на небо,

А ныне оказалось, что довольно, чтоб сжечь меня,
двух слов ее: «Будь проклят!»

В высоком понимании своего долга и в неуклонном следовании его требованиям образ Ситы в «Пратиманатаке» чрезвычайно близок образу Рама. Сам Рама говорит про себя и Ситу: «Редко рождаются на земле два человека столь сходного нрава». И Бхаса, не ограничиваясь подобного рода декларациями, стремится проиллюстрировать это сходство, ненавязчиво сопоставляя их высказывания и реакции. Так, например, когда Рама наедине с самим собою вспоминает, как Дашаратха прервал церемонию помазания, лишив его царства, он замечает: «К счастью, я тот же Рама, а великий царь остался великим царем». А спустя немного времени, когда он рассказывает о случившемся Сите, ее чувства настолько схожи с его, что она, сама того не зная, буквально повторяет те же слова: «Я ра-

²⁶ Майтхили — царица Митхилы, эпитет Ситы.

²⁷ В индийской мифологии звезды считались женами месяца — Сомы. См. также примеч. 3 на с. 65.

да. Великий царь — по-прежнему великий царь, а мой супруг остался моим супругом».

Вместе с Рамой и Ситой на авансцену своей пьесы Бхаса выдвигает образы Кайкеи и Бхараты. Тем самым он вновь отступает от эпического оригинала и вновь обнаруживает свой интерес к персонажам, репутация которых в литературной традиции была по меньшей мере сомнительной. Кайкеи считалась прямой виновницей изгнания Рама и косвенной — смерти его отца Дашаратхи. А весь ее злой умысел возник ради Бхараты, и он тем самым, хотя и невольно, оказался первопричиной несчастий героев эпоса. Впрочем, уже «Рамаяна» предпочитает смотреть на Бхарату как на жертву и, всячески подчеркивая его верность старшему брату, в этой верности видит его оправдание. Однако Бхаса не просто оправдывает Бхарату — он делает его подлинным героем пьесы, ибо ситуация, с которой он сталкивается, решение, которое ему предстоит принять, еще более трудны и требуют от него больших мужества и самоотверженности, чем те, которые должны были проявить Рама и Сита в выпавших на их долю испытаниях.

Узнав в доме статуи об изгнании брата и смерти отца, Бхарата, негодуя на мать, одновременно мучится острым сознанием собственной вины:

О злосчастном приданом вспомнив, сказала:

«Да будет мой сын царем!»

Полагаясь на мужество Рама, сказала:

«Ступай-ка ты в лес, сынок!»

Увидев в кору одетого Рама,

до времени умер царь,

А подданных слезы и попреки

падают теперь на меня.

Встретивший Бхарату при въезде в Айодхью возничий покойного царя Сумантра сообщает, что народ и жрецы готовы совершить его помазание, но Бхарата не хочет и слышать о царстве («Предложите его моей матери!» — восклицает он в гневе) и объявляет о своем решении, не заезжая в столицу, уйти в лес и разделить с Рамой его участь:

Я иду к тому, кому до сих пор

только Лакшмана был другом.

Без него не будет Айодхья Айодхьей —

только там Айодхья, где Рама.

Прибыв в обитель Рамы вместе с Сумантрой, Бхарата просит его доложить, что явился «сын Кайкейи, домогающейся царства». Сумантра возражает, что «не подобает хулить старших». И Бхарата соглашается с ним:

Бхарата. Ты прав. Недостойно помнить лишь чужие проступки. Скажи тогда, что просит принять его Бхарата, позор рода Икшваку.

Сумантра. Царевич, я не могу произнести такого. Я скажу только, что прибыл Бхарата.

Бхарата. Нет, нет! Просто назвать мое имя значило бы, что я не чувствую за собой вины. Впрочем, разве кто-нибудь докладывает об убийцах брахманов? Погоди, отец, я сам извещу о себе. Эй! Скажите благородному Раме, верному слову своего отца:

Прибыл некто: неблагодарный,
дерзкий, низкий и безрассудный,
Но исполненный почтения.
Остаться ему иль уйти?

Бхарата просит у Рамы разрешения остаться в лесу, заверяя его, что царство будет надежно храниться одним именем Рамы. Но Рама не желает нарушить слова, данного Кайкейи отцом, и под угрозой проклятия требует, чтобы и Бхарата соблюдал это слово. Принужденный согласиться, Бхарата просит теперь, чтобы Рама обещал ему два дара: первый — чтобы по истечении четырнадцати лет изгнания он принял бы свое царство обратно, и второй — разрешить ему править не в качестве самостоятельного государя, но от имени Рамы, в знак чего пусть Рама вручит ему свои сандалии, над которыми он совершит обряд помазания. Восхищенный поведением и образом мыслей Бхараты, Рама восклицает:

Славу, что я снискал за всю свою жизнь,
Сегодня стяжал за одно мгновение Бхарата!

Отступая от повествования «Рамаяны», Бхаса, чтобы довершить апологетическую характеристику Бхараты, заставляет его в «Пратиманатаке» выступить со своим войском на помощь Раме, как только он узнает о походе брата против Раваны, и сразу же после победы прибыть с придворными и родичами в лесную обитель Джанастхану, дабы немедленно короновать Раму на царство в Айодхье.

Изображая Бхарату, его благородство и бескоры-

стие в уготованном ему судьбой испытании, Бхаса, пусть даже он значительно усиливает и повышает эпическую оценку своего героя, в конечном счете на нее опирается. Иное дело, когда речь идет о матери Бхараты — Кайкейи. Хотя в «Рамаяне» Кайкейи действует по воле богов, субъективная вина в несчастьях Рамы, Ситы и Дашаратхи остается на ней в полной мере и в последующую традицию Кайкейи вошла как образец завистливости и вероломства.

Казалось бы, в первых актах «Пратиманатаки» Бхаса разделяет это отношение к своей героине. Встретив мать после долгой разлуки, Бхарата обрушивает на нее град упреков, и эта сцена между сыном и матерью по своему драматизму является одной из самых сильных в творчестве Бхасы и в санскритской драматургии.

Сцена происходит в доме статуй. Туда вслед за Бхаратой являются почтить память мужа три супруги царя Дашаратхи: Каусалья, Сумитра и Кайкейи. Бхарата, склонившись до земли, приветствует Каусалью и Сумитру, но затем очередь доходит до Кайкейи:

С у м а н т р а. А вот твоя собственная мать!

Б х а р а т а (поднимаясь, гневно). О негодная!

Ты, как ничтожный ручей, что грязнит
Ямуну и Гангу,
Между другими двумя матерями
стоять недостойна.

К а й к е й и. Что я такого сделала, сынок?

Б х а р а т а. Ты спрашиваешь, что ты сделала?

Меня покрыла вечным ты позором,
а брата старшего — корой древесной;
Из-за тебя отец лишился жизни,
Айодхья переполнилась слезами,
Ты Лакшману к зверям лесным послала
и матерей обременила горем,
Невестку ты подвергла бедам странствий,
себя ж саму — глумленью и бесчестью.

К а у с а л ь я. Сынок, твое поведение всегда было безупречным. Отчего же теперь ты бранишь свою мать?

Б х а р а т а. Ты говоришь: мать? Моя мать только ты, матушка!

К а у с а л ь я. Нет, нет! Родная твоя мать — она!

Б х а р а т а. Она была ею раньше. Теперь — нет. Знай:

Дурные сыновья — уже не сыновья,
Когда отца и матери любовь теряют.
Для мира новый я установлю закон:
Не зваться матерью губительнице мужа.

Кайкейи. Сынок! То, что я сказала царю, было сказано мною, дабы он сдержал свое слово.

Бхарата. Так что же ты сказала?

Кайкейи. Пусть мой сын станет царем.

Бхарата. А кем же тебе приходится мой благородный брат?

Разве он не сын своего отца?

Разве он не по праву наследник?

Разве братьев своих он не любил?

Разве не был угоден народу?

Кайкейи. А разве нужно, сынок, спрашивать у женщины, почему она хочет своего приданого?

Бхарата.

В одежде из коры, лишившись царства,
он и жена его, ни в чем не виноватые,

Живут в лесу по твоему приказу.

Иль это тоже твое приданое?

Кайкейи. Сынок, я все объясню тебе, когда придет время.

Бхарата.

Если себе ты хотела позора,
зачем на меня навлекла бесчестье?

И что ты ждала от сана царицы,
чего бы не дал тебе царь?

А может, жажда тебя обуяла
царицей-матерью называться?

Так разве не сыном тебе был брат мой?

Правду мне отвечай!

Ты — источник зла!

Царства желая, о жизни царя и думать ты
не хотела,

Если безжалостно в лес сына его прогнала.
Твердым, словно алмаз, Творец тебе сделал

сердце,

Раз не разбилось оно, Ситу увидев в коре.

Подобно Бхарате, Кайкейи винят и осуждают все остальные действующие лица пьесы. Дашаратха, умирая, говорит, что совершенное ею зло принесло теперь желанный плод. Лакшмана хочет от нее «избавить этот мир». Придворные называют ее корыстной и жаждущей власти, предрекают, что, как погубила она Дашаратху и Раму, так погубит и весь народ. И только один Рама, с его сверхчеловеческой мудростью и прозорливостью, не верит в злой умысел Кайкейи и полагает, что «здесь скрыто нечто такое, что сулит успех в будущем». Однако Рама далеко, в изгнании, и Кайкейи долгое время предстоит жить среди недоброжелатель-

ства и ненависти, защищенной одним только царским саном.

Между тем она могла бы оправдаться. Как ни беспомощны ее попытки ответить на упреки Бхараты, один ответ, пожалуй, мог бы привлечь его внимание: Кайкейи обещает ему все объяснить, «когда придет время». Но Бхарата не придает ее словам значения, не верит ей, а Кайкейи вынуждена молчать, потому что время, действительно, еще не пришло. И в этом вынужденном молчании трагизм положения Кайкейи, требующий от нее силы и мужества, которые и стремится подчеркнуть Бхаса в ее характере.

Но вот время, когда Кайкейи может сбросить с себя тяжелое бремя молчания и вины, наступает. Замысел богов осуществился: Равана похитил Ситу и теперь неотвратима его гибель, ради которой Рама и был рожден на земле. Узнав о похищении Ситы, Бхарата вновь бросает матери тот же горький упрек, который раньше уже произнес Дашаратха: «Исполнилось твое желание». Однако на сей раз Кайкейи просит Сумантру «рассказать все». И Сумантра рассказывает, что некогда Дашаратха убил по ошибке сына божественного мудреца. Мудрец проклял его, сказав, что Дашаратхе суждено будет погибнуть от горя по собственному сыну. Слово мудреца не может не исполниться. И, повинувшись этому слову, а вовсе не ради царской власти, потребовала Кайкейи от Дашаратхи изгнания Рамы. Бхарата спрашивает, почему Кайкейи добивалась разлуки Дашаратхи именно с Рамой, а не с ним самим, Бхаратой, который тоже сын Дашаратхи, но к тому же и ее собственный сын. На это Кайкейи напоминает, что Бхараты тогда не было в Айодхье. Бхарата задает последний вопрос: почему Кайкейи захотела, чтобы Рама был изгнан на четырнадцать лет? И здесь выясняется, что Кайкейи просто ошиблась, она думала сказать «четырнадцать дней», но из-за волнения и растерянности случайно произнесла «четырнадцать лет».

Объяснения Кайкейи могут показаться наивными и едва ли убедительными. Однако для Бхасы и его современников это было не так. Проклятие мудреца-риши было непреложным законом; к тому же в случае с Дашаратхой за ним стоял замысел богов, по которому Рама должен был быть изгнан в лес, чтобы вступить

в борьбу с Раваной, и Кайкейи получила право рассказать о проклятии лишь тогда, когда эта борьба уже завязалась. В «Пратиманатаке» поступки и намерения Кайкейи одобряют и Рама, и божественные мудрецы во главе с великим Васиштхой, и, наконец, недоверчивый Бхарата, который просит у нее прощения за поспешное и несправедливое осуждение.

Ничего похожего на столь решительное оправдание Кайкейи в «Рамаяне» не было. Однако Бхаса, желая снять со своей героини даже тень подозрения в своекорыстии, не удовлетворяется им одним. В последнем, седьмом акте «Пратиманатаки» Кайкейи вместе с Бхаратой приходит в Джанастхану к Рама, и именно она убеждает его принять предложенное ему Бхаратой царское помазание. «Это наше давнее желание», — говорит Кайкейи, а когда помазание совершается, радостно восклицает: «Я счастлива. Все громче клики победы в честь моего сына!»

Мы убеждаемся, что Кайкейи в «Пратиманатаке» не антагонистка Рама и Ситы, но равноправная с ними героиня пьесы. Как и им, как и Бхарате, ей выпадает нелегкий жребий, и несет она его стойко и мужественно. Повинуясь бескорыстному долгу, она делает мучительный нравственный выбор и следует ему со всей самоотверженностью. Ранее мы назвали «Пратиманатаку» драмой чувств и характеров. Теперь можно добавить: чувств и характеров идеальных. Герои пьесы, казалось бы, сталкиваются в конфликте друг с другом: Кайкейи с Рамой, Рама с Бхаратой, Бхарата с Кайкейи. Но в конфликтах этих только раскрывается благородство их чувств и поступков, и потому они оказываются мнимыми или преходящими. По сути дела, сюжетные линии поведения героев пьесы не разнонаправлены и даже не параллельны, но сливаются в общей гармонии, в общем конечном триумфе.

Многостороннему и в то же время связанному единым художественным замыслом раскрытию характеров и мотивов поведения действующих лиц подчинены образительные средства пьесы. С их помощью Бхаса стремился передать не только самоочевидные, лежащие на поверхности, но и невольные или скрытые душевные движения своих героев. Обычно в санскритской драматургии чувства персонажей передаются описательно,

ремарками или прямым высказыванием. Бхаса же в «Пратиманатаке» нередко прибегает к высказыванию косвенному, намекам, обмолвкам и умолчаниям, которые позволяют глубже понять психологию героя.

Так, в первом акте пьесы служанка приносит Сите неожиданное известие о том, что Рама будет возведен на трон. Но вопреки ожиданию зрителей первая реакция Ситы — не радость, а тревога. «А что с батюшкой (т. е. с Дашаратхой)? Он здоров?» — спрашивает она. И только после пояснения служанки, что великий царь будет сам совершать помазание, дает волю своим чувствам: «Если так, то новость вдвойне хороша. Обними-ка меня покрепче».

Во втором акте Сумантра рассказывает Дашаратхе об уходе в лес Рама, Ситы и Лакшманы. Дашаратха спрашивает, что передали они ему на прощание. Оказывается, ничего, но в рассказе Сумантры молчание изгнанников выглядит красноречивее любых слов:

Они долго думали, что сказать,
и слова уж дрожали на их устах,
Но рыданья снова стеснили им грудь,
и, не молвив ни слова, они ушли.

Тот же Сумантра, посланный Бхаратой в лес к Раме, возвращается с известием, что Равана похитил Ситу. Он не решается доложить Бхарате о случившемся и, полный смятения, молчит, уклоняясь от прямого ответа.

Привратница. Почтенный, царевич спрашивает тебя.

Сумантра. Что? Меня?

Бхарата (*про себя*). Он, кажется, очень устал. Или, может быть, от жары помутился его рассудок? (*Вслух.*) Не вернулся ли ты с полдороги, почтенный?

Сумантра. Как мог я вернуться с полдороги, если ты приказал мне побывать в Джанастхане и повидать Раму?

Бхарата. Так что же? Они отказались встретиться с тобой, на что-то гневаясь или чего-либо стыдась?

Сумантра. Царевич!

Откуда гнев у сдержанных и стыд у чистых чувствами?

Нет, я нашел обитель их пустой и ими брошенной.

Бхарата. Узнал ли ты, куда они ушли?

Сумантра. Есть такая местность — Кишкиндха, где живут лесные обезьяны. Я слышал, что они пошли туда.

Бхарата. Тяжело им будет там жить. Боюсь, что обезьянам чужды людские нравы.

Сумантра. Обезьяны тоже способны быть благодарными, царевич.

Бхарата. О чем ты говоришь, отец?
Сумантра.

Сугрива царства и жены лишен был братом Валином,
Его от бед избавил Рама, потерю ту же испытывший.

Бхарата подхватывает случайно вырвавшиеся у Сумантры слова: «Как?.. Ту же потерю?» И хотя вновь Сумантра пытается уклониться, говорит, что имел в виду лишь потерю Рамою царства, в конце концов он вынужден поведать Бхарате всю печальную правду.

Тем же стремлением к эмоциональной достоверности, психологической нюансировке отмечены и предсмертные жалобы Дашаратхи, разлученного с любимым сыном. На первый взгляд эти жалобы, заполняющие почти весь второй акт пьесы, смоделированы по образцу соответствующего плача Дашаратхи в «Рамаяне». Отдельные строфы их выглядят вполне эпично, составлены из эпических клише:

...Где ты, сын Каусальи?

Правде верный, гнев победивший,
зависть презревший, миру любезный,
Старшим и родичам угождающий!
Где ты? Скажи мне хоть слово!..

Почему не бездетен я? Почему не сын
другого царя Рама?

Почему Кайкеи не тигрица в лесу?
Отчего эти три беды?..

Я же, чей разум померк, горе разлуки с сыном
Перенести не могу, оно жжет меня, точно огонь.

Но время от времени стенания Дашаратхи прерываются репликами, в которых его душевное состояние рисуется средствами, недоступными эпосу с его прямолинейностью и простотой в описании чувств.

К Дашаратхе приближается его вторая жена, Сумитра, но глаза у царя застланы слезами, и он не узнает ее. «Кто это?» — спрашивает он у Каусальи. Каусалья начинает отвечать: «Дорогого Лакшманы...», но на слове «Лакшмана» царь ее прерывает: «Где он, где Лакшмана? Увы, я не вижу его!» И Каусалье придется пояснить: «Великий царь, я хотела сказать: „Дорогого Лакшманы мать — Сумитра“».

Спустя немного времени Дашаратха спрашивает у Сумантры: «Где мой первенец Рама?» — и тут же по-

правляет себя, полагая, что он, из-за которого Рама должен уйти в изгнание, уже не вправе называть его своим сыном: «Нет, нет, я не так спросил. Твой где перенец Рама? Ведь ты детей своих любишь!..»

Сумантра хочет утешить Дашаратху, рассказав ему новости об изгнанниках, но Дашаратха его останавливает.

Царь. Нет, нет, подожди. Я сначала хочу услышать их имена — лекарство для моего больного слуха и страдающего сердца.

Сумантра. Как прикажет великий царь. Благословенный Рама...

Царь. Рама? Да, Рама. Когда я слышу его имя, мне кажется, он рядом со мной. Дальше!

Сумантра. Благословенный Лакшмана...

Царь. Да, Лакшмана. Дальше!

Сумантра. Благословенная Сита, дочь царя Джанаки.

Царь. Да, царица Видехи! Но... Рама, Лакшмана, Сита — ты назвал их не в том порядке.

Сумантра. В каком же порядке ты хочешь?

Царь. Тебе следовало сказать: Рама, Сита, Лакшмана.

Пусть Майтхили стоит между Рамой
и Лакшманой:
Ей защита нужна — ведь леса так опасны!

Характеризуя поведение героев «Пратиманатаки», описывая владеющие ими эмоции, Бхаса прибегает к разнообразным композиционным и стилистическим средствам, среди которых значительную роль играют тематические и фразеологические повторы.

В начале пятого акта пьесы Сита занята поливкой деревьев в Джанастхане, лесной обители, где она и Рама нашли прибежище во время изгнания. Вернее, как она поливает деревья, мы не видим (еще раз напомним об отсутствии декораций и реквизита в индийском театре), а узнаем об этом из реплики Рамы, отмеченной наблюдательностью и вниманием к мельчайшим деталям:

Вода еще бурлит и пузырями пенится
вокруг деревьев в лужицах;
Слетелись стаи птиц, из мутных ручейков
напиться не решаются;
Жучки из ямок, залитых водою,
спешат на сушу выбраться;
А на стволах деревьев, у подножья,
остались кольца влажные.

Эту сцену и эту реплику Бхаса заставляет нас вспомнить в седьмом, последнем акте, когда Рама и Сита после победы над Раваной вновь посещают ту же лесную обитель.

Рама. Майтхили, узнаешь ли ты Джанастхану, где мы прежде жили? Знакомы ли тебе эти деревья — твои воспитанники?

Сита. Да, да, я узнаю их. Но раньше я смотрела на их листву сверху, а теперь они стали такими большими, что мне приходится глядеть на них снизу вверх.

Рама. Да, это так. Со временем и долина может стать холмом. А узнаешь ли ты эту лиственницу, Майтхили? Помнишь, как несколько ланей под ней испугались, завидев Бхарату, одетого в белое платье?

Сита. Хорошо помню, супруг мой.

Рама. А вот высокое дерево — свидетель нашего покаяния. Мы сидели здесь и думали о жертвоприношении в память отца, как вдруг появилась золотобокая антилопа.

Сита. Супруг мой! Не нужно, не нужно говорить об этом! *(Дрожит в испуге.)*

Рама. Не тревожься! Это время уже миновало.

У Рамы и Ситы в их разговоре на радостное переживание настоящего наслаивается горькая память о прошлом, и, так же как у героев, у читателя перед мысленным взором проходят благодаря тематическому повтору события, ранее изображенные в пьесе, но теперь уже окрашенные знанием их благоприятного исхода.

Иной род повтора — повтор ключевого образа, входящего в характеристику какого-либо персонажа и регулярно используемого в его собственных репликах или в касающихся его репликах других действующих лиц. Так, «Дашаратха» на санскрите буквально значит «Десятиколесничий», и упоминания о колеснице в качестве символа, воплощающего воинскую доблесть, постоянно связываются в «Пратиманатаке» с именем Дашаратхи. В самом начале пьесы привратница объявляет: «Великий царь Дашаратха, чья могучая колесница не знала преград в сражениях богов и асуров, повелевает...» А много позже, уже после смерти отца, Рама вспоминает о нем:

Кто прежде со своими воинами
на колесницах, равных колесницам
богов всевидящих,
На небесах сражался с асурами...

Расставшись с Рамой, сам Дашаратха горестно восклицает:

Раз колесница вернулась пустая,
жизни моей колесница разбилась.
Пусть же теперь увезет Дашаратху
Смертью посланная колесница.

А Сумантра, возникший Дашаратхи, говорит про себя: «Я, возникший пустой колесницы, живу, хотя умер мой царь».

В репликах персонажей, относящихся к Бхарате, в качестве лейтмотива его образа постоянно подчеркивается его сходство с предками, а также с Рамой, «путем которого он идет». Служитель в доме статуй предков Бхараты, впервые его увидев и не зная, кто он, замечает: «Мне кажется, что сам он своим обликом от этих статуй почти не отличается». Сумантра удивляется схожести голосов Бхараты и Дашаратхи: «Я было подумал, что заговорила статуя великого царя». И та же мысль приводит в волнение Раму:

Чей это голос, голосу отца подобный?
Гром туч, мне кажется, он превосходит силой.
Должно быть, родичу принадлежит он:
Желанен слуху он и дорог сердцу.

В свою очередь, Сита принимает Бхарату за Раму: «Как! За это время сюда пришел мой супруг?.. Нет, я ошиблась, но они так похожи друг на друга!» А Лакшмана, представляя Бхарату Раме, говорит:

Здесь рядом — брату преданный любимый брат твой
Бхарата,
В котором, будто в зеркале, твой облик отражен.

Благодаря таким уподоблениям Бхарата в пьесе выступает как своего рода воплощение рода Икшваку, как подобие самого Рамы.

По отношению к Раме роль ключевого образа в «Пратиманатаке» играет сравнение Рамы с месяцем, которое, сохраняя общую устойчивость, в то же время, в зависимости от контекста событий, приобретает примечательную подвижность. В первом акте пьесы один из придворных говорит о предстоящем посвящении в цари «месяца на земле, чье имя Рама». Вскоре Бхарата выражает желание увидеть «второй земле светящий ме-

сяц — Раму», а Лакшмана восхваляет «лицо прекрасного, как месяц, Рамы». Но вот на Раму обрушиваются удар за ударом: смерть отца, разлука с близкими, жизнь в изгнании, похищение Ситы Раваной, и Бхарата, как бы в развитие уже ставшего привычным образа, замечает:

Потеряв и отца и родичей,
Испытав в лесу жизни бедствия,
Без жены остался теперь мой брат,
Словно месяц в тучах, утратил блеск.

Свое логическое завершение ключевой образ «Рама-месяц» получает в заключительном, седьмом акте «Пратиманатаки». Когда Рама после победы над Раваной вместе с Ситой возвращается в Айодхью, отшельник в Джанастхане снова называет Раму «прекрасным, словно месяц», но уже добавляет: «словно месяц на безоблачном небе». Это сравнение уточняет Бхарата, восклицая, что Рама «избавился от многих тяжких бедствий, как избавляется от туч осенний месяц». Тот же Бхарата радуется, что Раму «весь народ, ликуя... словно новый месяц, славит». И, наконец, в последней строфе пьесы на слова Рамы:

Сегодня вместе с близкими и родичами
Я наконец войду в свою Айодхью —

Лакшмана отвечает:

Сегодня тебя встретят горожане,
Как новый месяц, окруженный звездами.

Среди композиционных и изобразительных средств, к которым прибегает Бхаса, усиливая эмоциональное содержание «Пратиманатаки» и углубляя характеристику ее персонажей, он, как и в ряде других своих пьес, охотно пользуется приемом драматической иронии. С помощью драматической иронии Бхаса повышает напряжение действия и нередко придает ему трагический оттенок.

В первом акте «Пратиманатаки» служанка Ситы Авадатика уносит из дворцового театра, где готовится представление по случаю коронации Рамы, платье из древесной коры. Это платье из любопытства примеряет Сита, и, когда она лукаво спрашивает у Авадатики, идет ли оно ей, Авадатика, смеясь, отвечает: «Все пре-

красно для прекрасной». Однако зритель, хорошо знакомый с традиционным сюжетом драмы, уже знает, что такое, а может быть, именно это платье Сите вскоре придется надеть не ради забавы и не на несколько минут, а на долгие четырнадцать лет изгнания. Поэтому веселая, кокетливая сцена в его глазах приобретает иной, пророческий смысл. Этот смысл еще более обнажается, когда на сцене появляется Рама. Он подносит Сите зеркало, чтобы та примерила свои драгоценности, и вдруг замечает на ней платье отшельницы.

Что это в зеркале? Одежда из коры?
Иль солнечные блики?
Ты, вижу, забавляешься игрой...
А может быть, ты приняла обет?

Авадатика объясняет, что Сита надела платье в шутку, и Рама не прочь принять в этой шутке участие: «На тебе платье, украшавшее старцев из рода Икшваку. Мне тоже оно нравится, дай его сюда». Но у Ситы вдруг возникают дурные предчувствия: «Нет, нет, супруг мой. Не говори так: ты накличешь беду». А спустя немного времени выясняется, что беда действительно разразилась. Не снимая случайно надетого платья из древесной коры, Сита уходит вместе с Рамой, который потребовал для себя такую же одежду, в лес — в изгнание.

Трагической иронией насыщен и диалог Бхараты с возничим в начале третьего акта «Пратиманатаки», когда не знающий еще ни о смерти отца, ни об изгнании брата Бхарата и знающий все это его возничий приближаются к Айодхье.

Б х а р а т а... Возничий, я долго гостил у моего дяди и не знаю никаких новостей. Говорят, будто великий царь сильно болен. Что за болезнь у моего отца?

В о з н и ч и й. Сказать по правде, у него плохо с сердцем.

Б х а р а т а. А что говорят врачи?

В о з н и ч и й. У врачей здесь нет опыта.

Б х а р а т а. Что он ест и где спит?

В о з н и ч и й. Спит на земле и ничего не ест.

Б х а р а т а. На что же надеяться?

В о з н и ч и й. На судьбу.

Ответы возничего имеют один смысл для Бхараты и другой для зрителя. Бхарата полон надежд:

Я вижу, как вскоре прижмусь к коленям отца,
Как царь с любовью подымет меня с земли,
Как братья мои навстречу мне поспешат
И матери со слезами обнимут меня...

А зрителю, как и возникшему, между тем известно, что отец Бхараты скончался, что два брата его изгнаны в лес и что в этих бедах некого винить, кроме его собственной матери. И уклоняющийся от прямых ответов возникший, видя простодушное и радостное оживление Бхараты, не может удержаться от горестного возгласа.

Вместе с тем в интересах читательского восприятия Бхаса считает необходимым снимать иногда драматическое напряжение. Подобно Шекспиру, он перемежает патетические сцены пьесы комическими.

Так, только что приведенному диалогу возникшего и Бхараты предшествует сцена между солдатом и мойщиком дома статуй в интермедии перед третьим актом.

Мойщик (*кончая подметать*). Ну вот, кажется, я сделал все, что приказал мне благородный Самбхавака. Теперь, пожалуй, могу немного поспать. (*Засыпает.*)

Входит стражник, подходит к мойщику и бьет его.

Стражник. Негодяй, рабий сын! Почему ты не работаешь? (*Бьет его снова.*)

Мойщик (*проснувшись*). Ну-ка, попробуй еще ударь!

Стражник. А что ты сделаешь, если ударю?

Мойщик. Отчего у меня, несчастного, нет тысячи рук, как у Картавиры²⁸!

Стражник. На что тебе тысяча рук?

Мойщик. Я бы тебя убил.

Стражник. Ты, рабий сын? Да я прибью тебя до смерти! (*Снова колотит мойщика.*)

Мойщик (*плача*). Не могу ли я узнать, господин, в чем моя вина?

Выясняется, что вины никакой нет. Солдат подумал, что мойщик бездельничал, между тем как тот уже закончил свою работу. Солдат отпускает мойщика с миром и идет докладывать министру двора, что в доме статуй все готово для приема прибывших цариц.

В другой раз перед чувствительным диалогом Рамы и Ситы, в котором они вспоминают о бедах прошлого, вставлена юмористическая сценка между отшельником из обители Джанастханы и его слугой Нандилакой.

²⁸ Картавирия — легендарный царь, имевший, по преданию, тысячу рук.

Отшельник сообщает слуге, что вскоре обитель должны посетить Рама с Ситой, которых будет сопровождать добродетельный брат Раваны Вибхишана со свитой ракшасов, и просит все подготовить к их встрече.

Нандилака. Все готово, почтенный. Но...

Отшельник. Что «но»?

Нандилака. С ним родичи Вибхишаны — ракшасы. Подумал ли глава обители, что они будут есть?

Отшельник. О чем ты?

Нандилака. Но ведь они едят...

Нандилака не решается продолжать: ракшасы, как ему известно, едят людей. И, наконец, поняв, что он имеет в виду, отшельник со смехом его успокаивает: «Да не бойся ты, не бойся! Ракшасы послушны Вибхишане».

Эмоциональная насыщенность «Пратиманатаки», внимание Бхасы к психологии поведения действующих лиц, динамике их характеров сказались и на стилистике пьес. В отличие от других эпических драм Бхасы «Пратиманатака» изобилует разного рода лирическими описаниями, сравнениями и иными видами тропов. При этом любое описание или риторическая фигура призваны были подчеркнуть, усилить, оттенить чувства, которыми охвачены герои пьесы, содействовать воплощению расы, и прежде всего специфически окрашивающей многие сцены «Пратиманатаки» горестной расы — каруны.

Горечь разлуки с Рамой, ушедшим в изгнание, иллюстрирована описанием скорбящей Айодхьи, которое вложено в уста придворного в интермедии перед вторым актом:

Увы, с того дня, как ушел Рама, Айодхья поистине кажется опустевшей.

Слоны отводят ныне взор от корма.

Роняя слезы,

Замолкли в стойлах кони. Горожане,

забыв о пище,

Оставив разговоры, плача громко,

стоят и смотрят

В ту сторону, куда ушел царевич

с женой и братом.

С этим описанием Айодхьи перекликаются слова Бхараты:

Стала пустой Айодхья, лишившись царя и Рамы;
Будто томимый жаждой, спешил я к реке
пересохшей.

Скорь Рамы при виде Ситы, ставшей отшельницей,
передана искусной антитезой:

Рука ее прежде от зеркала уставала,
А ныне держит она кувшин с водою.
Как быстро в лесу даже слабые женщины
Становятся крепкими, как лианы.

А энергия и стремительность разгневанного Лакш-
маны — иронической гиперолой:

Кто стойкости возмутил океан —
невозмутимого Лакшману?
Когда он гневен, передо мной
как будто бы сто Лакшман.

Особенно многообразны сравнения «Пратиманата-
ки». Иногда они накладываются одно на другое, осве-
щая объект сравнения с разных сторон:

Как лань — в полночи бродящий тигр,
царь демонов ночных похитил Ситу;
Как темный лотос, черен демон телом,
как корень лотоса, белы в улыбке зубы.

Иногда сравнения выстраиваются в цепочку, одно
по ассоциации вызывая другое:

Словно солнце, скрылся Рама,
словно день за солнцем — Лакшмана,
Словно тень, исчезла Сита,
вслед за солнцем и днем ушедшая.

В первой главе этой книги мы цитировали описание
Бхасой в «Пратиманатаке» быстрого бега колесницы,
на которой Бхарата вместе со своим возничим едут в
Айодхью:

Вдаль убегают деревья от нас,
уменьшаясь мгновенно;
Сыплется с обода ливнем земля,
словно речной водопад;
Спиц в колесе не видно,
недвижном в быстром вращенье;
Пыль устремляется вслед,
но не может нагнать колесницу.

По общему признанию специалистов, это описание имитировал Калидаса в той сцене «Шакунталы», где царь Душьянта, преследуя лань, приближается на колеснице к лесной обители, в которой ему суждено будет встретить Шакунталу:

В о з н и ц а.

Едва я вожжи отпустил,
Как кони понеслись
И точно жаждут перегнать
Уклончивую лань.
Как облако — за ними пыль
Летит, но не догнать...

Ц а р ь.

Вперед и вперед колесница бежит.
Что малым казалось, то вдруг возросло.
Что было отдельным, слилось, как пятно,
Что было кривое, вдруг стало прямым,
Что около было, вон там уж вдали,
Что было далеким, вот здесь предо мной.

Перевод К. Бальмонта

Это не единственная сцена Калидасы, в которой чувствуется влияние «Пратиманатаки». В той же «Шакунтале» Душьянта впервые встречает Шакунталу в платье из коры, подобно тому как в платье из коры застаёт в первом акте «Пратиманатаки» Рама Ситу. И так же как Авадатика при виде Ситы в этом платье замечает: «Все прекрасно для прекрасной», Душьянта в «Шакунтале» восклицает: «Что не станет украшением для красавицы?» И еще один эпизод «Шакунталы» напоминает «Пратиманатаку». В четвертом акте пьесы Калидасы Шакунтала прощается с обителью, которую она покидает, прощается с деревьями, цветами и ланями, за которыми она ухаживала и которые теперь опечалены предстоящей разлукой с нею. Этот эпизод кажется навеянным сценой пребывания Ситы в лесной обители и репликой Рамы, адресованной ей, незадолго перед тем, как они разлучились:

Простись с деревьями и ланями своими,
С лианами-подругами и лесом Виндхья,
Мы будем жить на склонах Гималаев,
Пылающих лугами ярких трав.

К «Пратиманатаке» наряду с Калидасой обращались в своем творчестве и многие другие санскритские дра-

матурги. Не касаясь целого ряда второстепенных фигур, упомянем лишь, что, по-видимому, «Пратиманатаке» обязан Бхавабхути идеей одной из сцен своей драмы «Уттарарамачариты». В этой сцене Рама и Сита, вернувшись в Айодхью после победы под Ланкой, осматривают у себя во дворце картины, на которых была запечатлена вся их жизнь в изгнании. Печальные события прошлого чередуются на них со счастливыми, слезы героев сменяются их улыбками, и весь эпизод и общим своим содержанием, и отдельными репликами персонажей чрезвычайно напоминает диалог Рамы и Ситы во время их вторичного посещения Джанастханы в седьмом акте «Пратиманатаки».

О влиянии Бхасы на последующих санскритских драматургов нам еще придется говорить. Не случайно, однако, что «Пратиманатака» оказалась среди пьес, вызвавших наибольшее число подражаний, в частности таких поэтов, как Калидаса и Бхавабхути. Дело здесь не только в том, что «Пратиманатака», несомненно, один из шедевров Бхасы. Дело в том, что, хотя эпический сюжет в ней не подвергается столь радикальным изменениям, как, например, в «Панчаратре» или «Дутагхатоткаче», именно в «Пратиманатаке» интерпретация этого сюжета оказалась особенно плодотворной и отвечающей магистральной линии развития санскритской драматургии. Бхаса в «Пратиманатаке» перенес акцент с поступков, деяний эпического героя на его характер, внутренний мир, на описание его чувств и стимулов поведения. На эпическом материале он создает, собственно говоря, лирическую драму и обнаруживает те грани своего дарования, которые полноправно проявили себя в его пьесах уже не с эпическим, а с лирическим сюжетом.

ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ БХАСЫ

Когда в первой главе нашей книги мы касались общих особенностей санскритской драматургии, то писали, что среди восьми рас, которые, по мнению индийских теоретиков, составляли конечную цель и суть любого литературного произведения, в классической санскритской драме почти безраздельно господствовала так называемая эротическая раса, или шрингара. В этой связи трактаты по драматургии в качестве главных тем, подходящих драме, называли «любовь героев вблизи друг друга» и «любовь героев в разлуке»; последнюю тему, в свою очередь, делили на любовь в разлуке «до брака» и «после брака» и даже усматривали еще более мелкие ее разновидности. В соответствии с избранной темой классифицировались типы героев и героинь («разлученная с любимым», «жаждущая встречи», «та, чей муж находится в путешествии», «торопящаяся на свидание» и т. д.), их помощников и слуг, рекомендовались те или иные виды тропов, мимических движений актеров и лирических строф. Классификация эта выглядела чересчур умозрительной и схоластичной, но и в самом деле, на практике, санскритская классическая драма, будучи по преимуществу драмой романтической, стремилась многообразно отразить и воспроизвести различные оттенки любовного чувства.

Драматургия Бхасы представляет собой в этом отношении очевидное исключение. Мы рассмотрели уже девять из тринадцати его пьес и могли убедиться, что ни в одной из них перипетии любви не составляют основу сюжета и соответственно шрингара-раса ни в одной не является доминирующей, лишь иногда присутствуя в качестве второстепенной расы, дополняющей главную. До сих пор, однако, речь шла о драмах эпического содержания, хотя, сразу же отметим, для преемников Бхасы в санскритской драматургии, по-прежнему заим-

ствовавших сюжеты своих пьес из «Махабхараты» и «Рамаяны», это отнюдь не было препятствием для воплощения шрингара-расы. Теперь мы переходим к драмам, содержание которых связано не с классическим эпосом, а главным образом с разного рода фольклорными преданиями и по крайней мере частично опирается на авторский вымысел. В этих пьесах любовная тематика представлена широко и, казалось бы, в полном согласии с традицией. Однако, как вскоре нам предстоит убедиться, интерпретирует Бхаса любовный сюжет иначе, чем большинство санскритских драматургов.

В отличие от них он не склонен кропотливо выделять и вырисовывать различные оттенки любовного чувства, и изображение силы и пафоса любви не является для него самоценным. Любовная тема скорее составляет эмоциональный фон его пьес, а на этом фоне Бхаса стремится решать те же проблемы, что и в пьесах эпических: проблемы самоотречения, верности долгу, равновесия духа, соответствия характера меняющимся обстоятельствам и т. п. С другой стороны, было бы неверным думать, что появление в драматургии Бхасы любовного сюжета, использование им в качестве первоисточника, по существу, лирического, а не эпического текста оказались в принципе безразличными для его творчества. На новом, не столь строго обусловленном традицией материале Бхаса смог особенно полно и многогранно реализовать свое умение строить интригу, свою склонность к юмору и драматическим эффектам, а главное, проявить в описаниях природы, чувств и мыслей своих героев то присущее его таланту лирическое мастерство, которое мы уже почувствовали, когда говорили о «Пратиманатаке».

Наиболее близкими к жанру лирической любовной драмы были в творчестве Бхасы, несомненно, «Свапна-васавадатта», которую мы рассмотрим в конце этой главы, и «Авимарака», названная так по имени ее главного героя¹. Этот герой вместе со своим отцом царем Саувирой и матерью Сучетаной живут в качестве «неприкасаемых», т. е. членов низшей и бесправной касты,

¹ Авимарака, собственно говоря, не имя (истинное его имя — Вишнусена), а прозвище героя, которое он получил за то, что в детстве убил демона, принявшего вид барана («Авимарака» — букв. «убивший барана»).

в городе Вайрантхе, столице царя Кунтибходжи. Стать неприкасаемым и жить в течение года вместе со своей семьей в безвестности Саувира, как полагалось во многих индийских легендах, должен был по проклятию некоего оскорбленного им мудреца. Между тем, несмотря на свой низкий социальный статус, Авимарака влюбляется в Куранги, дочь царя Кунтибходжи, которую он однажды спас от бешеного слона. Куранги тоже любила своего спасителя и сочеталась с ним браком по обряду гандхарвов². Целый год продолжались тайные свидания влюбленных, но затем Кунтибходжа случайно узнал о них, и Авимараке пришлось бежать из города. Когда он в отчаянии пытался покончить с собой, его заметила пролетающая в небе пара видьядхаров. Видьядхары дали ему магическое кольцо, делающее человека невидимым, и с помощью кольца Авимарака смог возвратиться к Куранги, причем как раз в тот момент, когда и она хотела покончить с собой, не вынеся горя разлуки. Встреча влюбленных омрачается известием, что Кунтибходжа решил выдать Куранги замуж за сына царя Бенареса. Однако в назначенный день свадьбы в качестве своего рода *deus ex machina* появляется мудрец Нарада³, объясняет Кунтибходже, кто такой Авимарака на самом деле (оказывается при этом, что еще в детстве Куранги была обещана Авимараке в жены), и устраивает счастье героев.

Хотя пьеса и заканчивается благополучно, на протяжении шести ее актов любовь героя и героини сталкивается с, казалось бы, непреодолимыми препятствиями, среди которых наряду с социальным неравенством главную роль играет непреклонная воля родителей. Ввиду этого индийские критики нередко сравнивают «Авимараку» с «Ромео и Джульеттой» Шекспира. Для такого сравнения на первый взгляд есть некоторые основания. Как и Ромео и Джульетта, Авимарака и Куранги всецело поглощены своей любовью. Куранги говорит служанке Налинике:

² Брак по обряду гандхарвов — неофициальная, хотя и признанная индийской традицией форма брака, заключенного по взаимному согласию жениха и невесты, но без разрешения родителей.

³ Нарада — один из божественных мудрецов индийской мифологии, посредник между миром богов и миром смертных.

Что за напасть, какой я прежде не знала, овладела моим сердцем и сводит меня с ума? От нее не отделаешься цветами и притираниями, с ней не справиться моим подругам. Она мучительна, но она и сладостна. Налиника, что со мной?

В свою очередь, силу любви Авимараки Бхаса рисует с помощью нескольких тонких психологических приемов. Так, например, когда Налиника и кормилица Куранги приходят к Авимараке, чтобы назначить ему первое свидание с царевной, он долгое время не замечает и не слышит их, погруженный в мечты о любимой.

Кормилица. ...Здравствуй, господин.

Авимарака. О, как она хороша!

Кормилица. Что это с ним? Здравствуй, господин!

Авимарака.

Страждет тело ее от высокой груди и тяжести бедер...

Кормилица. Да он бредит!

Авимарака.

Губы рдеют, как вишни, лицо — упоенье для взора.

Кормилица. Счастлива та, кто свела с ума этого юношу.

Так же как любовь Ромео и Джульетты, любовь Авимараки и Куранги возвышенна и полна самопожертвования, в ней для них весь смысл жизни, и, когда они принуждены расстаться, оба предпочитают разлуке самоубийство.

И все-таки сопоставление с «Ромео и Джульеттой» не затрагивает глубинной структуры «Авимараки». Не затрагивает не только из-за благополучной в отличие от трагедии Шекспира развязки пьесы. Вне зависимости от развязки любовь Авимараки и Куранги, по сути дела, лишь поверхностная тема драмы. Перипетии их любви необходимы Бхасе для движения сюжета, но при этом образы героев очерчены довольно бледно, характер их чувств обозначен раз и навсегда, реакции предсказуемы и не меняются от начала до конца драмы. Гораздо больше интересовали Бхасу и увлекали его зрителя сюжетные хитросплетения пьесы. Хотя они и поставлены в связь с любовной интригой, но, по существу, вполне независимы и самодовлеющи. Часть этих хитросплетений Бхаса заимствует из фольклора.

В поэме Сомадевы (XI в.) «Катхасаритсагара», опирающейся на не дошедший до нас сказочный эпос Гунадхьи «Брихаткатха», из которого, по мнению ряда специалистов, Бхаса взял сюжет «Авимараки», есть и

спасение девушки от разъяренного слона, и магический талисман, делающий героя невидимым, и чудесное спасение от огня, подобное тому, которое ожидает Авимараку, когда он, желая умереть, бросается в лесной костер. Однако, используя эти сказочные мотивы в своей пьесе, Бхаса осложняет их новыми подробностями или по-новому их мотивирует. Так, огонь щадит Авимараку потому, что, как разъясняет Нарада в конце пьесы, он на самом деле сын бога огня Агни и только приемный сын царя Саувиры. Когда видьядхары дарят Авимараке магическое кольцо, оказывается, что если он надевает его на правую руку, то исчезает из поля зрения окружающих, а если на левую — вновь становится видимым; и это свойство кольца ведет к ряду комических недоразумений при возвращении Авимараки в царский дворец.

Особенно подробно, сменяя одну неожиданность другой, разрабатывает Бхаса сцену «узнавания» Авимараки. Сначала Кунтибходжа узнает, что в городе под личиной неприкасаемого живет его старый друг царь Саувира; затем — что Авимарака, сын Саувиры, пропал; далее — что этот Авимарака и таинственный любовник его дочери — одно и то же лицо; спустя некоторое время — что Авимарака лишь номинально является сыном Саувиры, а в действительности он сын бога огня и жены царя Бенареса Сучетаны, за которого Кунтибходжа давно уже обещал отдать Куранги замуж; и, наконец, что Авимарака жив и находится недалеко от него, в его дворце. «Узнавание» сопровождается не только удивлением и радостью присутствующих, как во многих санскритских драмах (где, правда, происходит обычно «узнавание» невесты, а не жениха), но и разного рода комическими эффектами. Так, Кунтибходжа спрашивает у Нарады:

Кунтибходжа. Жив ли сын царя Саувиры, благословенный?

Нарада. Да.

Царь Саувира. Почему же его не видно?

Нарада. Из-за его женитьбы.

Царь Саувира. Как? Мой мальчик женат?

Кунтибходжа. А где он женился?

Нарада. В городе Вайрантье.

Кунтибходжа. Наверное, есть другой город Вайрантья. Кто же стал его тестем?

Н а р а д а. Кунтибходжа.
К у н т и б х о д ж а. Кто это?
Н а р а д а.

Отец Куранги, сын Дурьодханы,
Царь города Вайрантья Кунтибходжа — это ты.

К у н т и б х о д ж а. Один только вопрос. Не хочет ли сказать благословенный, что этот юноша женат на моей дочери Куранги?

Н а р а д а. Именно так.

К у н т и б х о д ж а. Что-то я сбит с толку...

Подобного рода комических сцен вообще очень много в «Авимараке», и главным образом они связаны с фигурой друга Авимараки — брахмана Сантушты. Здесь мы впервые, рассматривая творчество Бхасы, сталкиваемся с традиционным персонажем шута-видушки. Сантуште в «Авимараке» свойственны те же черты характера и поведения, что и видушке последующих санскритских драм, и, возможно, Бхаса создал своего рода стереотип этого образа. Сантушта, как и любой видушка, безраздельно предан своему господину. Когда Авимарака бежит из Вайрантьи и скрывается в лесу, он отправляется на его розыски и клянется, что обыщет весь мир, пока не найдет его или его тело: «А если не найду его на земле, то последую за ним под землю». Со своей стороны, Авимарака так характеризует друга:

В компании — шутник, а в битве — воин,
Советчик в горе, удалец с врагами,
Для сердца моего он вечный праздник.
Что толковать! Я с ним — одно и то же.

Однако вместе с тем Сантушта с его невежеством, болтливостью, страстью к еде — постоянный объект насмешек персонажей пьесы и источник смеха для зрителей. Типична для «Авимараки» сцена между ним и служанкой Чандрикой, желающей позабавиться на его счет:

С л у ж а н к а. Эй, Сантушта! Не попадался ли тебе какой-нибудь брахман? Говоришь, не попадался...

В и д у ш а к а. Что тебе нужно, Чандрика?

С л у ж а н к а. Я ищу брахмана, почтенный.

В и д у ш а к а. А зачем тебе брахман?

С л у ж а н к а. Затем, что я хочу пригласить его к столу⁴.

⁴ Угощение брахманов входило в благочестивую обязанность остальных индийских каст.

Видушака. Милая, а кто же я, по-твоему? Буддийский, что ли, монах?

Служанка. Но, говорят, ты не знаешь священных текстов.

Видушака. Что? Это я-то не знаю священных текстов? Слушай же! Есть такая книга — «Рамаяна»... э... э... трактат по драматургии⁵. Так вот, за неполный год я прочел в ней целых пять стихов!

Служанка. Да что ты говоришь! Такой блеск мудрости подobaет твоему благородству.

Видушака. И не только это! Я не просто прочел стихи — я понял их смысл! Разве это не удивительно? Где ты найдешь брахмана, который бы и буквы разобрал, и знал их значение?

Служанка. Тогда скажи мне, что за слово написано на этом кольце. *(Показывает ему кольцо с надписью.)*

Видушака *(про себя)*. Что ей ответить? Ведь читать-то я не умею. *(Размышляет.)* Да ладно! Скажу-ка так. *(Вслух.)* Видишь ли, милая, такого слова нет в моей книге.

Служанка. А если нет, то и еды для тебя нет.

Однако не только окружающие смеются над видушакой. Он сам, будучи умен и наблюдателен, умеет подмечать забавное или нелепое в поведении других. В пятом акте пьесы герой и видушака незамеченными проникают во дворец и видят, как Куранги, собираясь покончить с собой, вдруг пугается удара грома и зовет на помощь. Когда немного времени спустя та же Куранги называет видушаку «смешным», он комически негодует:

Кто это возводит на меня напраслину? Смешон не я, а царевна. Сочтя свою жизнь ужасной, она решила с нею расстаться, но, слышав писк грома, позабыла о своем решении и упала в обморок.

Видушака, подобно шекспировским шутам, позволяет себе подтрунивать и над своим господином. Стенания и восторги Авимараки, высокий стиль его признаний и излияний, насыщенный иносказаниями и парадфразами, он нередко переводит на язык обыденной прозы. Авимарака любит заходом солнца:

Восточный край небосклона во тьму погружен,
А западный — светится розовой краской заката.
Расколосось надвое небо и своей красотой
Напомнило Шиву — полуженщину-полумужчину⁶.

А Сантушта насмешливо комментирует: «Прекрасно сказано. День кончился, наступает вечер». Подобного

⁵ «Рамаяна», как известно, эпос, а не трактат по драматургии.

⁶ См. примеч. 2 на с. 27.

рода «снижающими» репликами видушаки Бхаса время от времени умело «отрезвляет» по преимуществу романтическую атмосферу своей драмы.

Эта романтическая атмосфера создается в «Авимараке» не столько даже любовным сюжетом, сколько обилием эмоционально насыщенных монологов и диалогов героев, многочисленными лирическими описаниями и отступлениями.

Так, большую часть третьего акта пьесы занимает монолог Авимараки, который идет на свидание с любимой. Авимарака подробно рассказывает, как, надев одежду вора, он, едва только наступила ночь, пробирается по городским улицам к царскому дворцу, перелезает через стену, находит комнату, где спит Куранги, и через окно проникает в нее. Монолог этот по своему типу напоминает монолог Васудевы в «Балачарите», в котором Васудева, последовательно сообщая об этапах его бегства с младенцем Кришной из Матхуры, как бы возмещает этими сообщениями отсутствие декораций на сцене и указывает на быструю смену места действия. Однако монолог Авимараки в отличие от монолога Васудевы не просто информативен и несет не только вспомогательную функцию. Он фактически распадается на несколько самостоятельных описаний-миниатюр, каждое из которых посвящено каким-нибудь людям или событиям, привлечшим внимание Авимараки на его пути. Авимарака крадется по спящему городу, слышит музыку и разговоры, доносящиеся из окон домов, встречается у городского рынка робкого юношу, пришедшего на свидание к гетере, затем вора, затем стражника из ночного дозора, пробирается по парку за дворцовой оградой и обо всех своих впечатлениях подробно рассказывает.

Он слышит, например, ссору влюбленных в доме, мимо которого проходит, и говорит:

А вот кто-то пытается задобрить разгневанную возлюбленную. Видимо, велика его вина, если он даже ночью не находит средства ее успокоить. Или, может быть, она вовсе не сердится, а ищет предлога подразнить его.

Отвернув голову, глухим от слез голосом:

«Кто я тебе?» — запинаясь, лепечет.

Влюбленная, она рада уступить любимому,

Но, женщина, она говорит не то, что думает.

(Кричит сова). Что за птица так страшно кричит? А, это сова. Но почему юноша вдруг засмеялся? Услышав крик совы, красавица испугалась и укрылась в его объятиях. Такова любовь! Но что же я слежу за чужим свиданием? Пора идти дальше.

Этот отрывок, как и несколько других в монологе Авимараки, выглядит словно окруженный поясняющей прозой фрагмент из лирики санскритского поэта Амару (VIII в.), прославившегося своими шутивными и изящными любовными миниатюрами.

Среди лирических описаний «Авимараки» особенно много зарисовок пейзажа и явлений природы. Такого количества описаний природы нет ни в одной другой пьесе Бхасы, и в своем большинстве они по праву принадлежат к лучшим образцам санскритской лирической поэзии.

Исполнено поэтической фантазии, теплоты и искренности чувства описание земли пролетающими в небе видьядхарами:

На слоненков похожи могучие горы,
на игрушечный пруд — океан;
Словно мох низкорослый — леса,
не видно ни долин, ни высоких холмов.
Тонкой линией стала река, и точкой
сверху кажется царский дворец,
О, как сжался, как мал, как чист и как светел
этот столь знакомый нам мир!

Видьядхары снижаются, и картина стремительно меняется:

Облаков вереницы разбегаются в страхе. Земля,
Океаном себя украсив, спешит навстречу.
Словно тучи в сезон дождей, сверкают
Эти горы, склоны свои обнажая.

Описания природы в «Авимараке» даются Бхасой, как правило, не изолированно, но в сопряжении с чувствами и умонастроением героев пьесы. Авимарака, блуждая в лесу, мучается от летнего зноя, и жар солнца как бы сливается в его сознании с жаром снедающей его лихорадки любви:

Солнце тысячью своих лучей принялось жалить того, чье сердце и так уже иссушено любовью. (Оглядывается вокруг.) О ужас зноя!

Раскаленная земля, чьи соки выпиты лучами солнца,
словно бы в лихорадке.
Из-за лесных пожарищ деревья лишены тени
и будто поражены недугом.
Горы, отчаявшись утолить жажду, кричат
раскрытыми ртами своих пещер,
И весь этот мир, с сердцем, иссушенным летним жаром,
кажется, впал в оцепенение.

Что мне делать? Я не могу идти.

Сухие ветры обжигают искрами пыли и песка;
Деревья, словно капли пота, роняют засохшую листву;
Солнце будто плавится от лесных пожаров;
А мир, иссушенный жаром солнца, готов расколоться,
как перезревший орех.

О моя милая, моя любовь! Ответь мне!

Герои «Авимараки» проецируют на природу собственные эмоции, видят ее по-разному в зависимости от того настроения, которое владеет ими в данный момент. В начале пятого акта пьесы горючая в разлуке с Авимаракой Куранги пугается зловещего вида грозовой тучи и жалуется своей служанке: «Подруга, эта черная туча в свете молний напоминает мне о моей беде». А в конце того же акта на слова Авимараки: «Любимая, взгляни на эти черные тучи, прекрасные, желанные в сезон дождя!» — Куранги, счастливая встречей с возлюбленным, отвечает: «Да, дорогой! Теперь они снова кажутся мне прекрасными». И Авимарака продолжает:

О струи дождя! Они то льются сплошным потоком, то редуют.

Тучи грохочут, как волны небесного океана;
Струи дождя повисли, словно поникшие ветви;
Молнии блещут, как если бы хмурили брови богини;
Время настало прижаться к тугой и нежной груди.

«Авимараку» было бы неверно рассматривать как серьезную по сюжету и мысли любовную драму. Это скорее лирическая комедия, прелесть которой составляют пестрый калейдоскоп приключений, шуточные диалоги, неожиданная смена чувств и настроений героев, психологические зарисовки, поэтичные описания природы, городского и дворцового быта. И не столько пьеса в целом, сколько отдельные ее мастерски написанные сцены и эпизоды породили в последующей санскритской литературе немалое число подражаний. Так, приведенное нами ранее описание земли видьядхарами послужило, несомненно, образцом для Калидасы: в седьмом

акте «Шакунталы» восхищаются видом земли летящие в небесной колеснице Душьянта и Матали. Сцена из третьего акта той же «Шакунталы» с участием Шакунталы и ее подруг Приямвады и Анасуйи перекликается со сценой между Куранги и ее служанками Налиникой и Магадхикой в третьем акте «Авимараки». А эпизод проникновения Авимараки, одетого вором, в царский дворец, возможно, подсказал Шудраке в его драме «Мриччхакатика» («Глиняная повозка») сцену ограбления дома брахмана Чарудатты вором Шарвилакой.

Впрочем, знаменитая пьеса Шудраки обязана творчеству Бхасы не одной только этой сценой. Вся она представляет собой переработку (но переработку оригинальную и, нужно признать, во многом превосходящую свой источник) еще одной драмы Бхасы — «Чарудатта», или, как иногда она зовется в рукописях, «Даридрачарудатта» («Чарудатта в бедности»).

Драма рассказывает о любви обедневшего брахмана Чарудатты и благородной гетеры Васантасены, которой, в свою очередь, домогается глупый и чванливый царский шурин Самстханак. Спасаясь от преследований Самстханаки, Васантасена случайно попадает в дом Чарудатты и оставляет ему на сохранение свои драгоценности, с тем чтобы иметь предлог снова с ним встретиться. Однако ларец с драгоценностями из дома Чарудатты выкрадывает брахман-вор Садджалака, надеясь выкупить служанку Васантасены Маданику, в которую он влюблен. Чарудатта в отчаянии, что Васантасена может заподозрить в утаивании драгоценностей его самого, и жена Чарудатты, спасая доброе имя мужа, предлагает отдать Васантасене собственное жемчужное ожерелье. В четвертом акте пьесы Бхасы, действие которого происходит в доме гетеры, Садджалака, осуществляя свой план, предлагает Васантасене в качестве выкупа за Маданику похищенный им ларец. Васантасена узнает свои драгоценности, оставленные у Чарудатты, и выясняет, как они попали в руки Садджалаки. Ее восхищение благородством и честностью Чарудатты еще более возрастает, когда спустя немного времени к ней приходит друг Чарудатты брахман Майтрейя (видушак пьесы) и приносит ей по поручению своего господина жемчужное ожерелье, поскольку тот якобы проиграл драгоценности Васантасены в кости. Несмотря

на надвигающуюся грозу, Васантасена спешит к Чарудатте объяснить с ним и признаться в любви.

На этом пьеса Бхасы кончается, и, собственно говоря, ее можно было бы считать завершенной (счастливый исход недоразумений, а также любви героев предусмотрен достаточно очевидно), если бы не два обстоятельства. Во-первых, в тексте «Чарудатты» отсутствует традиционное заключительное благословение, а во-вторых, «Мриччхакатика» Шудраки, первые четыре акта которой по содержанию строго соответствуют сохранившимся четырем актам «Чарудатты», имеет в качестве продолжения еще шесть актов. У нас нет достаточных оснований быть уверенными, что действие «Мриччхакатики» развивалось в этих шести актах по схеме, намеченной в «Чарудатте», но так или иначе в тексте «Чарудатты» не хватает, по-видимому, одного или нескольких актов, и, таким образом, это единственная пьеса Бхасы, которая дошла до нас в неполном виде.

Почему это произошло, мы не знаем. Возможно, дефектны сохранившиеся рукописи «Чарудатты», возможно, сам Бхаса по каким-то причинам не успел или не захотел завершить пьесу. Как бы то ни было, дошедшие четыре акта «Чарудатты» дают о пьесе достаточно полное представление, и это представление для нас тем более ценно, что «Чарудатта» по специфике своего содержания занимает в творчестве Бхасы особое место.

Сюжет пьесы был, по-видимому, придуман самим драматургом, хотя в повествовательной литературе типа «Катхасаритсагары» имеются сходные рассказы о любви гетеры к честному и бедному юноше, ради которого она готова оставить свою профессию. Такой сюжет позволил Бхасе обратиться не к легендарной эпохе эпических и псевдоисторических преданий, а к окружающей действительности, и не к идеализированной фигуре героя-царя, а к герою вполне реальному и обыденному — обедневшему, но пытающемуся сохранить свое достоинство брахману. «Чарудатта» — пьеса с широким демократическим фоном, с купцами, городскими ремесленниками и стражниками, гетерами, игроками, ворами и мошенниками в качестве действующих лиц, пьеса, которую можно поэтому рассматривать как пример одного из самых любопытных жанров санскритской драматургии — комедии нравов, пракараны.

Одна из центральных тем пьесы Бхасы — тема несчастной и незаслуженной бедности. Главный герой ее — разорившийся купец Чарудатта, который и в своем разорении не утратил ни благородства, ни учтивости, ни бескорыстия. Среди толпы горожан он один оказывается столь щедрым, что награждает смелого слугу, который спас аскета от разъяренного слона, и отдает ему свой единственный плащ. Он сдержан и скромнен в своей любви к Васантасене, чуток ко всему прекрасному. Именно в уста Чарудатты Бхаса вкладывает наиболее поэтические описания природы в пьесе, например описания ночного неба и лунного света:

Восходит месяц, бледный, словно влажный финик, —
Дорожный факел, спутник дев, идущих на свиданье,
И падают его лучи в сгустившуюся тьму,
Как струи молока уходят в толщу пыли...

Месяца рог в тучи садится, место тьме уступая,
Словно изогнутый бивень в воду слон погружает.

Полон Чарудатта и восхищения искусством. С восторгом он рассказывает Майтрейе о музыкальном вечере, который он только что посетил; музыка для него — высшее из наслаждений, потому что она свободна от корыстных и пятнающих сердце желаний.

Но, несмотря на безупречность поведения и чувств, Чарудатта из-за своей бедности не защищен ни от насмешек, ни от оскорблений. И гнетет его не сама бедность, а ее последствия:

Правду сказать, заботит меня не потеря богатство:
Стоит судьбе захотеть — и богатство появится вновь.
Мучит меня, что лишь только богатство исчезло,
Тут же исчезли друзья. Что им за прок в бедняке!

И только потому, что Чарудатта беден, высокомерный и жестокий царский шурин Самстханака, не считаясь с добрым именем Чарудатты, может передать ему через Майтрею свою угрозу:

Эй, дружище! Передай этому парню Чарудатте, сыну жалкого торговца, вот какие мои слова: «Царский шурин Самстханака кланяется тебе увенчанной тюрбаном головой и говорит: „Танцовщица, дочь куртизанки Васантасена, чье тело цвета чистого золота, была задержана нами, но скрылась в твоём доме, унеся с собой множество золотых украшений. Завтра же ты должен ее нам выдать. А ес-

ли не выдашь, я в порошок разотру твою голову, расколю ее, будто спелый орех, зажатый между створками двери».

Однако Чарудатта в выпавших ему на долю испытаниях сохраняет достоинство и не теряет бодрости духа. Он говорит Майтрейе:

Друг, к чему мне отчаиваться? Разве я беден? У меня

Жена, послушная судьбе, и ты — друг в радости и горе.
Что еще нужно беднякам, коль сохраняют они честь?

И благородство, честность, душевная стойкость Чарудатты вознаграждаются в пьесе, вознаграждаются вопреки его бедности.

Бедность — удел не одного Чарудатты. Беден Саджалака — благородный вор (в дальнейшем весьма характерный для санскритского театра персонаж), который грабит только богатых, да и то ради выкупа из рабства любимой девушки. Беден игрок-массажист, избиваемый хозяином игорного дома за неуплату долга. Беден и приятель Самстханаки — вита, «прихлебатель», превосходящий своего покровителя и умом и воспитанием, но вынужденный служить ему за еду и кров.

Иной полюс расстановки действующих лиц пьесы — полюс богатства, довольства и власти — олицетворяет царский шурин (шакара) Самстханака. Для этого образа Бхаса не жалеет сатирических красок и, делая его более выпуклым и одиозным, вынужден даже обеднить отчасти видушаку Майтрейю, у которого отнимает в пользу Самстханаки часть традиционно ему присущих комических черт. Самстханака рисуется жестоким и трусливым, претенциозным и невежественным, хвастливым и глупым. Даже всецело зависящий от Самстханаки вита в душе презирает его и пользуется любой возможностью, чтобы его одурачить. Когда Васантасена, преследуемая Самстханакой и витой, скрывается от них в доме Чарудатты, вита не может отказать себе в удовольствии обмануть Самстханаку и заставляет его принять за Васантасену служанку, вышедшую на улицу.

Вита (*осматриваясь и про себя*). Какая-то женщина вышла из дома и идет сюда. А ну-ка, надую я этого негодяя. (*Вслух.*) Чувствуешь запах, похожий на аромат духов?

Шакара. Да, да, почтенный. Я слышу этот запах ноздрями, но как следует не вижу его глазами, забитыми темнотой.

Вместо Васантасены шакара хватает служанку.

В том, что богатому, но ничтожному Самстханаке героиня пьесы предпочитает бедного, но благородного Чарудатту, нет ничего удивительного. Но удивительно, что этой героиней Бхаса делает гетеру. Социальное положение гетер в Индии было далеко не однозначным. С одной стороны, знатная гетера должна была получить широкое образование, предусматривающее владение разнообразными искусствами (и из текста «Чарудатты» мы узнаем, что Васантасена — превосходная музыкантша, танцовщица, что она по памяти сумела написать портрет Чарудатты и т. д.), могла быть богатой (у Васантасены собственный дом, много драгоценностей) и даже иметь рабов (такова Маданика — служанка Васантасены), а с другой стороны, она была юридически бесправной, считалась собственностью царя и не имела права оставить свою профессию или уклоняться от налагаемых этой профессией обязанностей. И вот как раз такая богатая, но бесправная гетера — героиня пьесы Бхасы. Притом не просто героиня положительная, но героиня активная (отметим, что активный положительный герой — вообще редкость в санскритской драматургии), борющаяся за свою любовь и обеспечивающая благополучную развязку злоключений большинства персонажей драмы: Садджалаки, Маданики, игрока-массажиста и самого Чарудатты.

Преследуя вместе с Самстханакой Васантасену, вита напоминает ей о ее долге гетеры, который она не вправе нарушать:

Для всех открыт быть должен дом гетеры.
Знай: схожа ты с лианой придорожной
И деньги — красоты твоей цена.
Люб иль нелюб — но принимай любого!

Но Васантасена отказывается этот долг исполнять — и не только потому, что Самстханака ей неприятен, и даже не только из-за любви к Чарудатте, но также из-за проснувшегося в ней чувства собственного достоинства. Показателен диалог Васантасены с Маданикой, расспрашивающей героиню, кто ее возлюбленный.

Служанка. Госпожа, позволь спросить. Кто же он? Царевич красивый и знатный?

Гетера. Я хочу любить, а не услужать.

Служанка. Тогда, наверное, он сын брахмана, прельстивший тебя своими глубокими знаниями.

Гетера. Разве можно быть нежной с глубокомысленным? Такого я могла бы только почитать.

Служанка. Тогда, наверное, это какой-нибудь заезжий молодой купец.

Гетера. Безумица! Какая женщина полюбит того, кто так ненадежен...

Служанка. Кто же он? Скажи поскорей, госпожа.

Гетера. Хорошо, слушай. Это купеческий сын Чарудатта...

Служанка. Но ведь он, увы, беден!

Гетера. Потому-то я его и люблю. Не упрекай гетеру, любившую бедняка.

Искренность и глубину любви своей героини-гетеры Бхаса рисует, прибегая к такого же рода психологическим приемам, с помощью которых он привык изображать чувства легендарных и царственных героев. В начале только что приведенного диалога Васантасены и Маданики Васантасена, погруженная в мысли о Чарудатте, не замечает, что невольно думает вслух.

Гетера. Что же будет дальше?

Служанка. Но я ничего не говорила. О чем ты это спрашиваешь, что будет дальше?

Гетера. А разве я что-нибудь сказала, милая?

И тогда Маданика решается задать вопрос: «Во мне говорит любовь, а не любопытство. О чем ты думаешь, госпожа?»

Как бы ни оканчивалась пьеса Бхасы в не дошедших до нас актах, ясно, что любовь Васантасены и усилия, приложенные ею для торжества этой любви, составляли основу сюжета «Чарудатты». Между тем Шудрака, перерабатывая «Чарудатту» в новую пьесу — «Мриччхакатику»⁷, переставил в содержании некоторые существен-

⁷ Среди индологов нет единого мнения относительно того, какая из двух пьес, «Чарудатта» или «Мриччхакатика», была более ранней и послужила источником для другой. Расхождения во взглядах специалистов связаны в основном с решением каждым из них вопроса о подлинности пьес Бхасы во всей их совокупности. Однако даже если отвлечься от этой кардинальной проблемы, сравнение языка «Чарудатты» и «Мриччхакатики», используемых в них стихотворных метров, отступлений от правил «Натъяшастры» и т. п. само по себе достаточно ясно, на наш взгляд, показывает, что «Чарудатта» никак не предполагает существования какой-либо драмы-предшественницы, в то время как «Мриччхакатика» в некоторых своих особенностях от «Чарудатты» зависит.

ные акценты. Наряду с любовной сюжетной линией, заимствованной у Бхасы, он ввел в шести последних актах своей драмы новый сюжетный мотив — политический. Благополучная развязка «Мриччхакатики» — возвращение Чарудатте богатства и почета, освобождение Васантасены от профессии гетеры, счастливое соединение Чарудатты и Васантасены — достигается после многих перипетий не стараниями самих героев, а в результате народного восстания против царя Палаки, чьим шурином является Самстханака, и прихода к власти нового царя Арьяки — друга Чарудатты.

У нас есть все основания полагать, что подобного политического мотива в пьесе Бхасы не было, поскольку в ней нет тех упоминаний об Арьяке, о Палаке и о народном недовольстве его правлением, на которые время от времени мы наталкиваемся уже в тексте первого — четвертого актов «Мриччхакатики». Благодаря введению этого мотива, кстати говоря искусно сплетенного с мотивом любовным, «Мриччхакатика» в сравнении с «Чарудаттой» выиграла в демократичности своего звучания, панорама городского быта представлена в ней гораздо шире, автор умело использовал открывшиеся возможности для введения новых персонажей из различных слоев общества и для их острой социальной характеристики. Однако более «камерная» по охвату событий пьеса Бхасы имеет и свои достоинства. Она отличается четко выраженным внутренним единством, и, главное, судьба ее героев, как это вообще характерно для творчества Бхасы, в значительной мере оказывается в их собственных руках, зависит от того нравственного выбора, который они делают в критических для себя ситуациях.

Если в «Чарудатте» отсутствует политическая интрига, хотя для ее введения сюжет создавал возможности и впоследствии она действительно была использована Шудракой, то в другой пьесе Бхасы, «Пратиджняугандхараяна» («Обет Яугандхараяны»), наоборот, политический сюжет оттеснил на второй план сюжет любовный. «Пратиджняугандхараяна», как и тесно связанная с ней по содержанию «Свапнаваसाдатта», имеет героем легендарного персонажа древнеиндийской повествовательной литературы — царя страны ватсов Удаяну. Предания об Удаяне известны также из ранних буддий-

ских текстов (комментария к «Дхаммападе», нравоучительного сборника легенд «Дивьяваданы», тибетского перевода священного канона буддистов «Типитаки»), вошли в состав «Великого сказа» Гунадхьи и средневековых его изводов. Согласно буддийским источникам, Удаяна, так же как его политический соперник, а затем тень царь Чандамахасена, или просто Махасена, из Аванти (Удджайини), был современником Будды, и, вполне возможно, оба они реальные исторические лица. Но со временем подлинные черты их характера и деятельности, по-видимому, стерлись в памяти, и они стали героями индийского фольклора, из которого черпали материал — часто весьма фантастический — и буддийские проповедники, и санскритские поэты и драматурги.

Наиболее полно легенда об Удаяне изложена в первых книгах средневековой обработки «Великого сказа» — «Катхасаритсагара» («Океан сказаний») Сомадэвы. «Катхасаритсагара» рассказывает, что могущественный царь Удджайини Махасена решил сделать Удаяну своим союзником и вассалом, женив его на своей дочери Васавадатте. Для этого он, зная страсть Удаяны к охоте на слонов, приказал изготовить из дерева и кожи громадного слона, спрятать внутри его воинов и доставить в лес, на границу своего царства и царства ватсов. Удаяна, увидев слона, стал его в одиночку преследовать, и воины Махасены, внезапно появившись из брюха слона, захватили царя ватсов в плен. В плену Махасена поручил Удаяне обучать Васавадатту игре на лютне, и молодые люди, как и предполагал Махасена, влюбились друг в друга. Оставалось, взяв с Удаяны клятву вассальной верности, освободить его из плена и женить на Васавадатте, но в планы Махасены вмешался мудрый и отважный министр Удаяны Яугандхараяна. Магически изменив свою внешность и притворившись безумным, Яугандхараяна явился в Удджайини, составил там заговор, в который вовлек слуг Махасены, и организовал побег своего господина. Удаяне удалось бежать, захватив с собою Васавадатту, и, хотя Махасена вскоре согласился на их брак, теперь ему пришлось примириться с тем, что зять не будет от него зависеть, а останется равным ему по силам и влиянию государем.

«Катхасаритсагара» рассказывает далее, что Удайна, поглощенный своей любовью к Васавадатте, забросил дела царства. Между тем Яугандхараяна задумал сделать его властелином всей земли. Препятствием этому был еще один соперник Удаяны — царь Магадхи Прадьюта. Яугандхараяна, чтобы превратить его из врага в союзника, счел необходимым женить Удаяну на его дочери Падмавати. Однако, зная, что ни Удайна, безраздельно преданный Васавадатте, ни Прадьюта, пока Васавадатта жива, на это не согласятся, Яугандхараяна с согласия министров Руманвата и Васантаки придумал и осуществил хитрый план. Он уговорил Васавадатту на время пожертвовать собой ради блага супруга, поджег ее покои и распустил слух о ее смерти при пожаре. Удайна, хотя он и был в отчаянии, спустя некоторое время согласился вступить в новый брак — с Падмавати. Между тем Васавадатту Яугандхараяна отвез под чужим именем в Магадху и, объявив своей дочерью, попросил Падмавати приютить ее, с тем чтобы царица Магадхи впоследствии могла быть свидетельницей безупречности ее поведения. Только после того как была торжественно отпразднована свадьба Удаяны и Падмавати, Яугандхараяна раскрыл царю всю правду, и тот встретился с Васавадаттой, которую считал давно умершей. Счастливый Удайна простил министру его обман, направленный, как он сам признал, на благо царства, а отец Падмавати Прадьюта вынужден был примириться со свершившимся фактом и высоко оценить мудрость Яугандхараяны. «Царь Удайна, — заканчивает свой рассказ Сомадева, — испытал великую радость, имея рядом с собой двух жен, которые воплощали для него Наслаждение и Счастье и чья любовь с каждым днем расцветала все больше и больше».

К этой легенде, приблизительно так же изложенной и в других источниках, восходят обе упомянутые выше пьесы Бхасы, и по содержанию они отличаются от версии «Катхасаритсагары» лишь некоторыми деталями. Каждая из двух пьес пересказывает одну часть легенды, причем «Пратиджняугандхараяна» — первую часть — женитьбу Удаяны на Васавадатте. При этом примечательной чертой композиции «Пратиджняугандхараяны», напоминающей приемы современного теат-

ра, является то обстоятельство, что герои легенды, Удаяна и Васавадатта, о которых в пьесе, естественно, все время идет речь, тем не менее отсутствуют в списке ее действующих лиц.

В отсутствие главных героев описание их поступков и поведения Бхаса вкладывает в уста других персонажей, и прежде всего разного рода вестников. В первом акте «Пратиджняугандхараяны» телохранитель Удаяны Хансака приносит в Каушамби печальную весть о пленении царя. Он рассказывает Яугандхараяне о мужестве Удаяны, который, после того как вся его свита была перебита, один сражался с воинами Махасены, пока не потерял сознание от ран; рассказывает, что враги обошлись с Удаяной почтительно и на носилках отправили его в Удджайини. Во втором акте новый вестник, придворный царя Удджайини, как бы продолжает этот рассказ, но на сей раз он адресован уже самому Махасене, который только что признался в своем давнем желании:

Из-под копыт коней моих летящей пылью
Подвластных мне царей покрыты диадемы,
Но радости не знать, пока не покорится
Мне ватсов гордый царь, знаток слонов искусный.

Свой рассказ придворный начинает с сообщения о прибытии в Удджайини раненого Удаяны, и Махасена никак не может поверить (опять-таки излюбленный Бхасой психологический прием), что грозный царь ватсов у него в руках.

Придворный. Министром высокочтимого государя Шанкаяной взят в плен царь ватсов.

Царь (*радостно*). Что ты сказал? Повтори.

Придворный. Министром высокочтимого государя Шанкаяной взят в плен царь ватсов.

Царь. Удаяна?

Придворный. Кто же другой?

Царь. Сын Шатаники?

Придворный. Да.

Царь. Внук Сахасраники?

Придворный. Он самый.

Царь. Владыка Каушамби?

Придворный. Именно.

Царь. Знаток музыки?

Придворный. Так говорят.

Царь. Действительно царь ватсов?

Придворный. Ну конечно же, царь ватсов!
И т. д.

Обрадованный Махасена приказывает врачам позаботиться об Удаяне и попутно восхваляет разнообразные достоинства своего пленника: знатность рода, красоту, глубокие познания в науках и искусствах, преданность ему подданных и т. п. В диалоге царя и придворного содержится намек на возможность в будущем романа между Удаяной и Васавадаттой: царь распоряжается отдать Васавадатте лютню Удаяны, с тем чтобы она училась на ней играть. А в третьем акте от министра Удаяны Васантаки, исполняющего роль ви-душаки, мы узнаем уже о развитии этого романа, о том, что Удаяна однажды увидел Васавадатту, идущую в храм, и пылко влюбился в нее: «Тюрьма стала для него райским садом, и комедия страсти всецело поглотила его». О счастливом завершении этого романа и благополучном исходе злоклучений Удаяны мы также узнаем из третьих рук. Сначала за сценой, на которой разыгрывается последний, четвертый акт пьесы, раздаются крики, возвещающие о том, что царь ватсов сбежал на слоне, захватив с собою Васавадатту. А затем один из придворных сообщает, что Махасена примирился с браком по обряду гандхарвов, тайно заключенным между Удаяной и Васавадаттой, и теперь распорядился освятить его официальной церемонией, которая должна быть совершена перед их портретами.

Так, используя намеки, рассказы, сообщения вестников и второстепенных действующих лиц, Бхаса указывает на развитие событий, которые составляют основное содержание легенды, кратко воспроизводит ее любовный сюжет и бегло очерчивает ее героев. Традиционный прием санскритской драмы становится в «Пра-тиджняугандхараяне» средством необычной композиции пьесы. А вместо сюжета лирического и любовного на первый план, как мы уже говорили, выдвигается сюжет авантюрный и политический, главным героем которого оказывается верный министр Удаяны — Яугандхараяна.

Три качества, свойственные Яугандхараяне, делают его главным героем пьесы: верность, мудрость, решительность. В большинстве санскритских пьес герой-царь при всех его прокламируемых достоинствах обычно инертен и в своем поведении зависит от судьбы или от усилий своих помощников — министра, друга, виду-

руке с воинами Махасены, когда ему приходится одному прикрывать побег Удаяны и Васавадатты.

Свойства характера Яугандхараяны афористически выражены в словах, которые он сам произносит в конце первого акта пьесы:

Из дерева, когда его потрут, рождается огонь,
Земля, если ее вскопать, рождает воду;
Для мужественного препятствий нет,
Усилия не пропадают даром.

И в конце пьесы Махасена восхищенно отдает должное его энергии, целеустремленности и решительности.

В соответствии с характером сюжета и типом главного героя «Пратиджняугандхараяны» стремительно развивается ее действие. Один эпизод быстро сменяется другим, часто отделенным значительным интервалом реального времени, намерения и чувства персонажей рисуются в энергичных и лаконичных репликах. Однако, избегая однотонности, Бхаса время от времени использует ретардации и отступления, обнаруживая, как и в большинстве других пьес, свою склонность к юмору, иронии, психологическим зарисовкам.

Всегда решительный и прямолинейный Яугандхараяна при случае умеет проявить душевную чуткость и гибкость; когда приходится известить мать Удаяны о несчастье, постигшем сына, он наставляет привратницу:

Яугандхараяна. Виджая, не говори сразу достопочтенной, что государь попал в плен. Нужно беречь слабое и любящее сердце матери.

Виджая. Как же мне сказать?

Яугандхараяна. Слушай:

Сначала намекни на горести войны и на опасности,
которые она приносит;

И лишь когда смутятся ее мысли в предчувствии беды и смерти,
скажи всю правду.

Весьма пространна и одновременно интимна по своему духу «домашняя» сцена во дворце царя Удджайини, по ходу которой Махасена со своей женой обсуждают достоинства многочисленных претендентов на руку Васавадатты и колеблются, кому из них отдать предпочтение. В середине этой сцены Бхаса прибегает к любимому им приему словесной иронии, когда, каза-

лось бы, не к месту произнесенной репликой случайно появившийся персонаж пророчески намекает на будущее:

Махасена.

Наш родич царь Магадхи, властители Сураштры и Митхилы,
Ванги, Бенареса и Шурасены

Достоинствами многими своими — все для меня желанны.

Но кто ж средь них достойнейший?

Входит придворный.

Придворный. Царь ватсов...

Махасена. Что царь ватсов?

Придворный. Прости, прости меня, Махасена! Торопясь сообщить приятную весть, я пренебрег этикетом.

Оказывается, что придворный спешил сообщить о пленении царя ватсов, но, случайно вставив свое сообщение в чуждый ему контекст, невольно ответил на вопрос Махасены о достойнейшем женихе для Васаватты.

К лучшим образцам юмористического искусства Бхасы принадлежат две сцены «Пратиджняугандхараяны», в которых комический диалог не просто орнаментален, внося новые, живые краски в содержание пьесы, но умело связан с ее сюжетом, содействуя его движению и пониманию. В первой сцене переодетые Васантака, Яугандхараяна и Руманват ведут в храме огня в Удджайини бессмысленный на первый взгляд и только забавный своей нелепостью разговор, по ходу которого, однако, они тайно намечают совместный план действий по освобождению Удаяны. Героем второй сцены, составляющей интермедию перед четвертым актом, является слуга, приставленный к принадлежащей Васаватте слонихе, которую зовут Бхадравати. Его заранее подкупил Яугандхараяна, и теперь он притворяется пьяным, чтобы отвлечь внимание стражников от готовящегося побега Удаяны и Васаватты.

Слуга выходит из питейного дома, бормоча стихи, которые, вероятно, походили на фольклорные хмельные песенки древней Индии:

Блаженны пьяные от вина, блаженны вымытые вином,
Блаженны плавающие в вине, блаженны тонущие в вине.

К нему подходит разыскивающий его солдат.

Солдат. Эй, слуга! Сколько времени можно тебя искать! Царевна Васавадатта желает развлечься купанием, а Бхадравати нигде нет. Ты же шляешься где-то, да еще пьяный.

Слуга. Верно. Впрочем, она пьяна, и этот парень пьян, и я пьян, и ты пьян — все мы здесь пьяны... А шляюсь я здесь и пью потому, что пью. Не суетись. В чем дело?

Солдат. Кончай нести чепуху! Приведи-ка побыстрее Бхадравати!

Слуга. Да, да! Бхадравати, сюда! Но вот беда: я заложил бодец Бхадравати.

Солдат. У Бхадравати кроткий от рождения нрав. К чему ей бодец? Ступай и приведи-ка побыстрее Бхадравати.

Слуга. Да, да! Бхадравати, сюда! Но вот беда: я заложил остроконечное ожерелье Бхадравати.

Солдат. Бхадравати можно украсить цветами. К чему ей остроконечное ожерелье? Приведи же быстрее Бхадравати.

Слуга. Да, да! Бхадравати, сюда! Но вот беда: я заложил колокольчик Бхадравати.

Солдат. Царевна желает развлечься купанием на Бхадравати. Причем тут колокольчик? Приведи же побыстрее Бхадравати.

Слуга. Да, да! Бхадравати, сюда! Но вот беда: я заложил хлыст Бхадравати.

Солдат. Причем тут хлыст? Быстрее приведи Бхадравати.

Слуга. Да, да! Бхадравати, сюда! Но вот беда...

Солдат. Что еще?

Слуга. Беда, что я...

Солдат. Что ты?

Слуга. Беда, что Бхадра...

Солдат. Что Бхадра?..

Слуга. Беда, что Бхадравати...

Солдат. Что Бхадравати?

Слуга. Что Бхадравати я тоже заложил.

Выясняется, что слуга умышленно тянет время. Пока он морочит солдату голову, Удайна и Васавадатта бегут из Удджайини как раз на той самой Бхадравати, о которой идет речь в диалоге.

Комические сцены, как и иного рода отступления, позволяют Бхасе варьировать ритм и окраску действия «Пратиджняугандхараяны», но так или иначе подчинены его движению. Это, собственно говоря, едва ли не единственная пьеса Бхасы, где событийная канва сюжета, «внешнее действие», играет первостепенную роль. Развитию сюжета служит обрисовка характеров (прежде всего Яугандхараяны), и даже история любви Удайна и Васавадатты включена лишь в качестве одного из компонентов в политическую интригу Яугандхараяны, способствуя ее осуществлению. Однако нельзя не заметить, что даже в такой «сюжетной», не вполне обычной ни для творчества Бхасы, ни тем более для

санскритского театра в целом пьесе (во многом ее напоминает известная драма Вишакхадатты «Мудраракшаса» — VII в., и написана она, видимо, под сильным воздействием «Пратиджняугандхараяны»), несмотря на обилие действия, по существу, нет борьбы, нет конфликта. Успех Яугандхараяны предрешен с самого начала, предрешен не из-за слабости его антагониста, а потому, что он устраивает этого антагониста ничуть не меньше, чем самого Яугандхараяну. Да и считать антагонистом царя Махасену можно лишь с очень большой натяжкой. Хотя он и пленил Удаяну, но, исполненный к нему почтения и дружеских чувств, всячески содействует его сближению с дочерью, помогая тем самым Яугандхараяне добиться главной его цели. И даже если средства, которые выбирает Яугандхараяна, оказываются оскорбительными для самолюбия Махасены, результат их применения всецело его устраивает, и он в заключение воздает Яугандхараяне искреннюю хвалу. Как и в лучших драмах Бхасы с эпическим сюжетом, потенциальный конфликт в содержании «Пратиджняугандхараяны» не реализуется или, точнее, снимается. В еще большей мере это характерно для второй драмы Бхасы на сюжет легенды о царе Удаяне — «Свапнаваसाвадатты».

«Свапнавасавадатта» («Пригрезившаяся Васавадатта»), как мы уже говорили, представляет собой своего рода продолжение «Пратиджняугандхараяны» (с временным интервалом в несколько лет) и обрабатывает вторую половину изложенной нами ранее легенды об Удаяне. С «Пратиджняугандхараяной» она тесно связана и общностью действующих лиц, и множеством сюжетных нитей, так что желательно, а иногда и необходимо знать первую пьесу, чтобы понять нюансы содержания второй. Но если в «Пратиджняугандхараяне» основное место уделено политической интриге Яугандхараяны, то в «Свапнавасавадатте», хотя материал обеих пьес совершенно однороден, политическая интрига составляет только сюжетный фон пьесы, а в центре внимания Бхасы оказывается чисто любовная коллизия, которой дается по преимуществу эмоциональная и психологическая трактовка.

Яугандхараяна, главный герой «Пратиджняугандхараяны», принимает участие только в первом и послед-

нем, шестом актах «Свапнаваасавадатты». В первом акте он приводит Васавадатту, которую все считают погибшей при пожаре, в лесную обитель, куда одновременно приходит со свитой сестра царя Магадхи Падмавати. Представив Васавадатту как свою сестру под именем Авантики (букв. «Жительница Аванти»), он поручает ее покровительству Падмавати, с тем чтобы царица была ручательницей ее благочестивого поведения на время его отсутствия. В шестом акте Яугандхараяна, уже после того как Удаяна вступил в брак с Падмавати, является ко двору, подтверждает, что Авантика не кто иная, как первая жена Удаяны Васавадатта, и излагает мотивы своего поведения. Он объясняет, что ему пришлось имитировать смерть Васавадатты, дабы облегчить царю женитьбу на Падмавати, а эта женитьба, в свою очередь, была необходима, чтобы с помощью брата Падмавати царя Даршаки (в легенде «Катхасаритсагары» — Прадьюты) победить врага Удаяны Аруни и возвратить захваченную им половину царства ватсов. «Я скрыл супругу царскую, заботясь о счастье государя», — оправдывает свой замысел Яугандхараяна. А Удаяна, претерпевший из-за этого замысла много горя, тем не менее восхваляет своего верного слугу:

Притворившись безумцем, сея раздоры,
Мудрым замыслом, достойным министра, —
Это ты меня спас своим усердием,
Из воды меня вытащил, когда я тонул.

Яугандхараяна в «Свапнаваасавадатте» наделен, таким образом, теми же чертами, что и в «Пратиджняугандхараяне»: преданностью своему государю, решительностью, политической мудростью. «Он и шагу не сделает необдуманно», — говорит про него Васавадатта. Однако вместе с тем в «Свапнаваасавадатте» в отличие от «Пратиджняугандхараяны» Яугандхараяна играет чисто служебную роль: его хитроумный план укрепления царства ватсов обеспечивает завязку и развязку действия, но в самом действии Яугандхараяна практически участия не принимает; содержание пьесы определяется не политическими, а романтическими стимулами, героями и перипетиями сюжета.

Следуя романтическому духу «Свапнаваасавадатты», Бхаса выносит «за сцену» все внешние события, кото-

рые составляли основу соответствующей легенды. О победе над Аруни и о возвращении Удаяне царства сказано буквально в двух словах. В конце пятого акта, выступая против Аруни во главе своего войска и войска Даршаки, Удаяна восклицает:

Я с Аруни, в злодействах искушенным,
сойдусь на поле боя.
Подобна океану будет битва,
ливень стрел напомнит
Шум волн могучих; царскими слонами,
конями боевыми
Я вскоре этот океан заполню —
и потоплю врага!

А в начале шестого акта один из придворных вскользь упоминает об «освобождении царства ватсов», и затем Удаяна получает от своего тестя, отца Васавадатты, Махасены послание, в котором тот подтверждает, что «царство, захваченное было врагами, теперь возвращено... обратно». И это все, что говорится в пьесе о главной цели драматической интриги и о достижении этой цели.

Точно так же выносятся «за сцену» и обстоятельства, вызвавшие к жизни план Яугандхараяны (о них лишь весьма лапидарно упоминает в конце пьесы сам Яугандхараяна), и начало осуществления этого плана. Здесь Бхаса вновь использует фигуру вестника, и, так же как в ряде иных случаев, этот прием, который часто связывают с незрелостью драматургической техники у древнеиндийских авторов, выглядит в «Свапнавасадатте» чрезвычайно продуманным, поскольку он обеспечивает в ней единство действия.

В первом акте пьесы, вскоре после того как Падмавати дала согласие принять Авантику-Васавадатту под свое покровительство, в лесную обитель, где в это время находятся переодетый Яугандхараяна и обе царевны, приходит некий брахман-ученик. Отвечая на расспросы окружающих, он рассказывает, что жил раньше в стране ватсов, в селении Лаванаке, но покинул его после случившегося там несчастья: во время пожара погибли в огне царица Васавадатта и министр Яугандхараяна. Брахман-ученик с грустью вспоминает о глубокой любви, которую Удаяна и Васавадатта питали друг к другу, говорит о беспредельном отчаянии царя,

когда, возвратившись с охоты, он узнал о внезапной смерти возлюбленной, о том, что он был близок к самоубийству, от которого его с трудом спасли заботливые министры. В рассказе брахмана-ученика, таким образом, ретроспективно дана необходимая для понимания сюжета пьесы экспозиция, но дана она в тесной связи с последующими событиями и, кроме того, в присутствии самих участников этих событий, содействуя выявлению их чувств и отношения друг к другу.

Эти чувства и отношения образуют стержень содержания пьесы. Не ход событий, а именно чувства и отношения. Менее всего Бхаса стремится заинтриговать читателя или зрителя. Заманчивым, казалось бы, было отложить «узнавание» Васавадатты на конец пьесы, подобно «узнаванию» героинь в сходных по сюжету драмах Харши и Калидасы. Но с первых же реплик пьесы зритель знает, что Васавадатта жива и что она и Авантика — одно и то же лицо. Да и не только зритель. Когда Падмавати принимает Васавадатту в свою свиту, присутствующая при этом отшельница восклицает: «Мне кажется по ее виду, будто она тоже царевна». Ей вторит служанка: «Почтенная говорит правду. Я тоже думаю, что она знавала лучшие дни». Нет у Бхасы и искушения заставить зрителя поволноваться за будущее Васавадатты: Яугандхараяна обещает ей (и слову мудрого брахмана-министра, согласно индийским представлениям, нельзя не верить), что «почет... вернется вновь с победой мужа». С другой стороны, и будущее Падмавати непреложно указано уже в первой сцене пьесы: Яугандхараяна говорит, что ей, «по словам Пушпакабхадры и других прорицателей, предстоит стать супругой нашего государя».

Итак, ход событий определен еще в начале «Свапнавасавадатты». Удаяна, хотя он и полон любви к мнимоумершей Васавадатте, должен будет жениться на Падмавати. Васавадатте предстоит стать безмолвной свидетельницей их брака. А Падмавати, в свою очередь, суждено узнать, что она не единственная жена Удаяны, но что жива и любима им его первая супруга.

На первый взгляд сюжет пьесы предлагает классический пример любовного треугольника. Для большинства драматургов открывалась бы возможность построить на основе такого сюжета либо комедию ошибок и

разочарований, либо драму ревности и отчаяния, либо даже если и идиллию благородных характеров, то идиллию с трагическим концом — типа «Аглаваны и Селизетты» Метерлинка, где, несмотря на великодушные и взаимное расположение соперниц, только смерть одной из них способна разрешить неразрешимую в принципе коллизию. Бхаса не пошел ни одним из этих путей. Можно было бы предположить, что коллизия любовного треугольника — достояние европейской, а не индийской литературы, поскольку индийский институт полигамии автоматически снимает проблему женского соперничества и ревности. Однако это далеко не так. В пьесах Калидасы «Малявика и Агнимитра», Харши «Приядаршика» и «Ратнавали», которые были написаны, кстати говоря, под очевидным воздействием «Свапнавасадатты», а последние две — даже на сюжет легенды об Удаяне, мы тоже сталкиваемся с героем, имеющим нескольких возлюбленных, охваченным новой любовью и стремящимся к новому браку. И хотя развязка и в этих пьесах вполне благополучна, знаменуя общее примирение, развитие их сюжета определяется, с одной стороны, желанием первой царицы устранить молодую избранницу супруга, помешать его встречам с нею, а с другой — попытками влюбленного царя и его помощника видушаки обмануть ревность царицы и успешно лавировать между соперницами. Ничего похожего нет в «Свапнавасадатте» Бхасы.

Васавадатта добровольно покидает любимого мужа, добровольно соглашается на план Яугандхараяны, по которому Удаяне предстоит взять себе вторую жену. Здесь следует заметить, что Бхаса, в сравнении с канонической версией легенды об Удаяне, радикально меняет мотивировку плана министра. Согласно «Катхасаритсагаре», Яугандхараяна заключил новый брак своего государя ради того, чтобы сделать его господином всей земли. У Бхасы же этот брак необходим, чтобы Удаяна сохранил свое царство и освободил земли, захваченные врагом. Именно такая конкретная опасность для жизни и благополучия Удаяны, а не умозрительные честолюбивые устремления, нужна была Бхасе, дабы сделать психологически достоверным добровольное самоотречение Васавадатты.

Но Бхаса был бы плохим психологом, если бы не

показал, как трудно дается Васавадатте ее самоотречение. Пьеса начинается с того, что слуги Даршаки разгоняют народ в лесной обители, где ожидают прибытия Падмавати, и в числе тех, кто должен уступить ей дорогу, оказывается привыкшая ко всеобщему поклонению Васавадатта.

Васавадатта. Почтенный, кто это гонит народ?

Яугандхараяна. Тот, кто гонит от себя добродетель, госпожа.

Васавадатта. Я не о том говорю, почтенный. Неужели и меня хотят прогнать?

Яугандхараяна. Госпожа, даже с богами обходятся свысока, если не узнают их.

Васавадатта. Не так усталость гнетет меня, почтенный, как это унижение.

Однако судьба уготовила Васавадатте еще большее унижение. Яугандхараяна отдает ее в услужение Падмавати, т. е. как раз той, которой суждено стать — и Васавадатта это знает! — супругой Удаяны. «Что делать? Я должна идти, злосчастливая», — говорит себе Васавадатта, «должна идти», ибо верит, что Яугандхараяна «и шагу не сделает необдуманно», а умысел его направлен на благо ее мужа.

И далее Бхаса до предела заостряет ситуацию. Васавадатта готова была принести жертву, но цена этой жертвы неожиданно возрастает во сто крат: ей самой приходится стать свидетельницей сближения Удаяны и Падмавати и ближайшей поверенной царевны. Бхаса ни в коей мере не отказывает Васавадатте в чувстве ревности. Дворец Даршаки накануне назначенной свадьбы полон радостного оживления, и одна Васавадатта чувствует себя несчастной:

Я покинула Падмавати на женской половине дворца, где все веселятся в предвкушении свадьбы, и пришла одна в этот парк. Как хочется развеять ниспосланную мне судьбой муку! (*Обходит сцену.*) Какое горе — мой муж принадлежит другой! Счастливица чакравака¹⁰: она умирает, разлучившись с любимым. А я, злосчастливая, не могу решиться на это и живу надеждой вновь увидеть своего супруга.

Васавадатта пытается скрыть терзающие ее ревность и горе, но иногда не в состоянии совладать с со-

¹⁰ Чакравака — вид утки; в индийской поэзии пара чакравак — символ любви и преданности влюбленных друг другу.

бой. Так, когда кормилица Падмавати сообщает своей госпоже, что она сосватана за царя ватсов, Васавадатта невольно восклицает: «О горе!» «В чем же здесь горе?» — спрашивает удивленная кормилица, и Васавадатта вынуждена оправдываться: «Нет, нет, ни в чем. Но только что он так страдал, а теперь утешился».

Однако Васавадатта преодолевает ревность, и силы придают ей любовь к Удаяне и забота об его счастье. В только что цитированной сцене с кормилицей при упоминании имени царя Васавадатта прежде всего спрашивает, здоров ли он, и, только узнав, что здоров, дает выход своему отчаянию в скорбном восклицании. Присутствуя при рассказе брахмана-ученика о событиях в Лаванаке, Васавадатта страдает не столько из-за себя, сколько из-за супруга, которому известие о ее смерти принесло такое горе. Рискуя выдать себя, Васавадатта готова без конца слушать любые новости и отзывы об Удаяне. И она настойчиво расспрашивает о нем служанку Падмавати, пока не спохватывается и прекращает расспросы под правдоподобным предлогом.

Васавадатта. ...Видела ли ты зятя царя¹¹, милая?

Служанка. Да, я глянула на него из любви к царевне¹² и, признаться, по собственному любопытству.

Васавадатта. Как же он выглядит?

Служанка. Я так ответу, госпожа: подобного ему я раньше не встречала.

Васавадатта. Скажи, милая, он красив?

Служанка. Он все равно что бог Кама, только без стрел и лука.

Васавадатта. Довольно!

Служанка. Отчего ты меня останавливаешь?

Васавадатта. Не подобает слушать похвалы чужому мужу.

А когда Васавадатта впервые после долгой разлуки сама издали увидела Удаяну, от любви к нему глаза ее наполнились слезами и ей пришлось объяснить, что «они стали влажными от пыльцы цветов куши, которую подняли в воздух эти неистовые пчелы».

При всем том Бхаса стремится показать не просто силу любви Васавадатты к Удаяне, а благородство этой любви. Привязанность Васавадатты к мужу лише-

¹¹ Т. е. зятя Даршаки — Удаяну.

¹² Т. е. Падмавати.

на даже налета эгоизма, и страдает она не столько от того, что он принадлежит другой, сколько от мысли, что он мог забыть ее. Когда кормилица сообщает, что Удайна женится на Падмавати, Васавадатта спрашивает: «Сам ли он ее выбрал?» — «Нет, — отвечает кормилица. — Он явился сюда с иной целью. Это великий царь¹³ отдал ему царевну, убедившись в его благородстве, знании, молодости и красоте». И довольная Васавадатта про себя замечает: «В таком случае тут нет вины моего супруга». Однако полного удовлетворения это ей не приносит: ей нужно убедиться не в невинности своего господина, а в глубине его любви. Только тогда, когда Васавадатта смогла увериться в этом, пришел конец ее сомнениям и скорби.

Четвертый акт пьесы украшает искусно построенная Бхасой сцена. Удайна вместе с видушакой Васантакой приходят в дворцовый парк, где собирают цветы Падмавати и Васавадатта. Завидев царя, женщины скрываются в беседке, увитой лианами, и невольно подслушивают разговор видушаки с Удайнай, не подозревающих об их присутствии. В чередующихся репликах участники сцены раскрывают друг для друга, а в какой-то мере и для самих себя, свои потаенные чувства:

Видушака. Господин, парк для увеселений совсем пуст. Я хотел бы спросить тебя кое о чем. Можно задать вопрос?

Царь. Как хочешь.

Видушака. Кто более тебе дорог: царица Васавадатта прежде или Падмавати теперь?

Царь. Зачем ты вынуждаешь меня обидеть одну из тех, кого я почитаю всем сердцем?

Падмавати. В каком трудном положении мой муж, дорогая!

Васавадатта (*про себя*). А я — какая несчастная!

Видушака. Говори смело, господин. Одна умерла, а другой нет поблизости.

Царь. Нет, друг, я не хочу говорить. Ты болтлив.

Падмавати. Но этим мой супруг сказал уже многое.

Видушака. Клянусь правдой, господин! Я никому ни слова не сболтну, скорее откушу себе язык.

Царь. Друг, я не решаюсь.

Падмавати. Ах, как он назойлив! Видно, он плохо знает сердце своего господина.

Видушака. Не хочешь говорить? Что ж, в таком случае ты и на шаг не отойдешь от этой скамьи: я не пушу тебя.

Царь. Как? Силой?

¹³ Даршака.

Видушака. Да, силой!

Царь. Это мы еще посмотрим!

Видушака. Будь великодушен, господин, будь великодушен!
Ты мне не друг, если не скажешь правды.

Царь. Что поделаешь? Хорошо, слушай:

За красоту, за ум, за нежность

я чту Падмавати всем сердцем...

Нет, сердцем — нет! Оно, как прежде,
принадлежит Васавадатте.

Васавадатта (*про себя*). Вот она, вот награда за мои страдания! Жить неузнанной, оказывается, не так плохо.

Так же как в своей любви к Удаяне, благородна Васавадатта и по отношению к Падмавати. Если и свойственна ей ревность, то менее всего она направлена против Падмавати. Впервые встретившись с нею, Васавадатта, по собственному признанию, испытывает к ней сестринское чувство и замечает, что «приятен не только вид ее, но и голос». Принужденная плести свадебную гирлянду для Падмавати и Удаяны, Васавадатта отбрасывает прочь траву, зовущуюся «Убивающая-соперницу», и вплетает другую, по имени «Хранящая-от-вдовства». Позже, когда однажды Падмавати увидела Удаяну плачущим и предложила Васавадатте уйти вместе с ней, чтобы не смущать его, Васавадатта, как ни хотелось ей утешить мужа — утешить самой, ответила: «...Нет, ты оставайся. Тебе не следует покидать мужа в такой печали. Я уйду одна». И потому мы верим, что Васавадатта совершенно искренна, когда в конце пьесы, уже признанная первой супругой Удаяны, она поднимает Падмавати, припавшую к ее ногам с просьбой простить невольные обиды, и говорит: «Встань, встань, счастливая в своем муже! Ты виновна лишь тем, что просишь у меня прощения».

Падмавати, действительно, не за что просить прощения у Васавадатты. Ее положение — любящей женщины, супруг которой привязан к своей первой жене (сначала считавшейся умершей, а потом оказавшейся в живых) сильнее, чем к ней самой, — не менее трудно, чем положение Васавадатты. И она ведет себя так же благородно, как Васавадатта, и, может быть, даже с большей деликатностью и чуткостью.

Так, Падмавати рассказывает Васавадатте и своей служанке, что однажды она попросила Удаяну обучить ее играть на лютне, как в свое время он учил Васавадатту.

датту. «И что он ответил?» — спрашивает Васавадатта. — «Он ничего не ответил и молчал, глубоко вздыхая». — «Что же ты думаешь об этом?» — продолжает допытываться Васавадатта. И Падмавати с горечью, но далекая от того, чтобы хоть в чем-то винить Удаяну, отвечает: «Я думаю, что, когда он вспомнил о благородной Васавадатте, только воспитанность удержала его от слез». С теми же самообладанием и самоотверженностью ведет себя Падмавати и тогда, когда случайно слышит признание Удаяны в том, что сердце его по-прежнему принадлежит не ей, а Васавадатте. Служанка, также слышавшая это признание, негодует: «Твой муж, царевна, не очень учтив». Но Падмавати вновь не произносит ни слова упрека и останавливает ее: «Нет, милая, мой супруг поистине учтив, если он и сейчас помнит достоинства Васавадатты».

В самом раскрытии тайны Васавадатты, того, что она жива и что она и Авантика — одно и то же лицо, Падмавати играет главную роль. В последнем акте пьесы к Удаяне приходят посланные к нему отцом и матерью Васавадатты придворный Райбхья и кормилица Васундхара. В утешение царю они приносят ему в подарок его и Васавадатты портреты, перед которыми некогда в Удджайини была отпразднована их свадьба. При этом присутствует Падмавати. Правда, по свойственной ей деликатности она сначала хотела уйти и оставить мужа наедине с посланцами, но сам Удаяна, не желая замалчивать нового брака, попросил ее остаться. И тут Падмавати, к своему удивлению, узнает в портрете Васавадатты служанку Авантику. Некоторое время она колеблется, колеблется не потому, что боится разрушить счастье своего брака, но потому, что не хочет внушить мужу надежду, которая может оказаться ложной. Она расспрашивает, похожа ли Васавадатта на свой портрет, сравнивает портрет Удаяны с ним самим и, наконец, убедившись, что портреты правдивы, настаивает, чтобы привели Авантику. Приходит Авантика, затем приходит Яугандхараяна с объяснением, как и почему он скрыл царицу под именем Авантики, и первой, кто искренне радуется «узнаванию» Васавадатты, первой, кто приветствует ее как старшую свою сестру и госпожу, опять-таки оказывается Падмавати. Так та, которой сама судьба, казалось бы,

предназначила роль соперницы Васавадатты, стала ее верной подружкой и помощницей.

Далеко не по «правилам» любовного треугольника ведет себя в пьесе и царь Удаяна. «Свапнававадатта» полна его lamentаций и сожалений о погибшей жене, признаний в постоянной, хотя теперь и безнадежной любви к ней. Уже в первом акте мы узнаем о глубине горя Удаяны со слов брахмана-ученика:

...Когда царь возвратился и узнал об их (Васавадатты и Яугандхараяны.— П. Г.) гибели, он пришел в отчаяние. Царь готов был расстаться с жизнью, хотел броситься в тот же огонь, и лишь с большим трудом его удержали министры... Прижав к себе уцелевшие при пожаре драгоценности, которые раньше украшали царицу, царь лишился чувств... Рыдая, царь надолго припал к земле, и тело его стало серым от пыли. А когда он наконец поднялся, то начал бессвязно причитать: «О Васавадатта!.. О царица Аванти!.. О милая!.. О дорогая моя ученица!» Что здесь говорить,

Так одинокая не плачет чакравака,
И верные мужья не страдают так в разлуке.
Счастливица! Любимая супругом,
Она, сгорев, жива в его любви.

И далее, когда Удаяна уже сам появляется на сцене, почти все его реплики так или иначе связаны с Васавадаттой, полны тоски по ней, нежности и страсти.

Царю приносят лютню Гхошавати, на которой любил играть Васавадатта, и Удаяна вспоминает:

Как бережно тебя она держала на коленях,
Как, уставая, прижимала к сердцу,
Как плакала, когда мы разлучались,
Как, перестав играть, шутила и смеялась!

«Брось, господин, так сильно себя мучить», — просит его видушака, однако Удаяна отвечает:

Нет, друг, нет:

Мою любовь, дремавшую так долго,
Гхошавати внезапно пробудила,
Но нет со мной — увы! — моей царицы,
которая любила эту лютню.

Подобно видушаке, но на сей раз взывая к его житейской мудрости, пытается успокоить Удаяну придворный Райбхья:

Мужайся, мой господин! Даже умерев, не умерла дочь Махасены, если ее так оплакивает супруг.

Как уберечь другого в смертный час?
Как удержать кувшин, коль лопнула веревка?
У человека с деревом одна судьба:
Есть время им расти и время гибнуть.

Но Удаяна безутешен:

Нет, не говори так, почтенный.

Дочь Махасены — моя ученица, супруга любимая!
Даже в грядущих рожденьях ее не забуду!

И память о Васавадатте окрашивает все мысли и впечатления Удаяны, прорывается неожиданными оговорками, становится для него болезненной, но необходимой манией. Однажды видушака в своей обычной манере замечает, что он особенно любил Васавадатту за то, что она скучала в его отсутствие, а при встрече потчевала его сладостями. А царь, на мгновение отвлеченный шуткой друга, забывает, что Васавадатты нет в живых, и насмешливо грозит ему:

Царь. Так, так, Васантака! Я все расскажу царице Васавадатте.

Видушака. Откуда Васавадатта? Где Васавадатта? Васавадатта давно уже умерла.

И Удаяна вынужден возвратиться к горестной действительности:

Царь (*печально*). Ты прав. Васавадатты нет больше.
Ты шутками и болтовней своею
смутил мой разум,
И вырвались неволью те слова,
что говорил я прежде.

В другой раз видушака, пытаясь развеселить царя, начинает рассказывать ему какую-то забавную историю: «Есть город по названию Удджайини. В нем, говорят, имеются превосходные купальни...». Но достаточно было видушаке упомянуть «Удджайини» — город, откуда Васавадатта родом, как царь снова возвращается к ней всеми своими мыслями.

Царь. Как? Удджайини?

Видушака. Если тебе не нравится этот рассказ, слушай другой.

Царь. Нет, друг, дело не в рассказе.
Но вспомнилась мне дочь царя Аванти,
Как из дому она со мной бежала
И, плача по покинутой родне,
К груди моей прильнула со слезами.

И еще:

Когда, играя на лютне, она
глаз с меня не спускала,
В воздухе вдруг застывала рука,
струны лютни теряя.

В жалобах, страданиях, воспоминаниях Удаяны наиболее полно воплощается раса «любви в разлуке», которая доминирует в «Свапнавасадатте». Однако современного читателя не может не поразить, что Удаяна при всей своей любви к Васавадатте, при том, что его помыслы постоянно связаны только с ней, нисколько не противится новому браку с Падмавати, безропотно и пассивно идет навстречу желаниям своих министров. Соблазнительно было бы объяснить эту пассивность необходимостью возвратить царство, отнятое врагами. Но то, что происходит в душе Удаяны, менее всего походит на борьбу любви и долга. В своем отношении к Падмавати Удаяна столь же искренен, сколь и в верности Васавадатте.

Он всемерно старается щадить Падмавати, не желая обнаружить снедающую его скорбь по Васавадатте, и в этой заботе все более сказываются не только его благородство и великодушие, но и новое чувство, новая любовь:

Когда в Удджайини, смятенный, встретил
я дочь царя Аванти,
Пятью своими стрелами мне сердце
пронзил из лука Кама¹⁴ —
Еще сегодня кровоточит оно.
И вот я снова ранен!
Пять только стрел есть, говорят, у Камы.
Откуда взялась шестая?

А узнав спустя некоторое время, что Падмавати страдает от головной боли, Удаяна пугается за нее, как он испугался бы за Васавадатту:

Лишь только обрел я вновь супругу прекрасную,
И будто стала слабеть печаль по царице,
Как новым ударом судьба угрожает безжалостно:
Неужто участи той же не избежать и Падмавати?

¹⁴ Бог любви Кама имеет, по индийским мифам, пять цветочных стрел, которыми он ранит сердца влюбленных.

В сердце Удаяны первая любовь совмещается со второй, так же как в Васавадатте и Падмавати ревность совмещается с заботой друг о друге, стремление к счастью — с самоотречением. И то, что в сфере обычных человеческих отношений казалось бы неестественным и неискренним, становится, силой таланта Бхасы, оправданным и убедительным в контексте моральной концепции пьесы. Идея отказа от эгоистических притязаний, идея бескорыстной любви, создающей равновесие духа, одухотворяет, подобно эпическим пьесам Бхасы, и лучшую из его лирических пьес, суть которой не в конфликте чувств или желаний, а в их гармонии, когда соперницы становятся любящими подругами, а прошлое и настоящее с равными правами претендуют на место в судьбе героя, как с равным правом входят в жизнь Удаяны Васавадатта и Падмавати.

Концепция гармонического равновесия только по видимости противоречивых начал пронизывает всю структуру «Свапнававадатты» с ее неуловимыми переходами от внешнего к внутреннему плану событий, от явного к скрытому их значению, от действительности к грезе и, наоборот, от грезы к действительности. Не случайно центральная сцена пьесы, по которой она и получила свое название,— это сцена сна Удаяны, который оказывается явью.

В пятом акте Удаяна узнает, что для Падмавати, которая страдает от головной боли, приготовлено ложе в дворцовом павильоне, называемом «Морским». Царь спешит ее навестить, но не находит в павильоне и в ожидании сам засыпает на ее постели. Вскоре с той же целью — навестить Падмавати — в павильон приходит и Васавадатта, которую пока еще все знают под именем Авантики. Она принимает спящего Удаяну за Падмавати и собирается прилечь рядом с нею. И вдруг Удаяна восклицает во сне: «О Васавадатта!.. О дочь царя Аванти!» Васавадатта понимает, что она ошиблась, что перед ней не Падмавати, а Удаяна, но поневоле медлит: «К счастью, мой господин грезит. Здесь нет никого. Что, если я останусь ненадолго и порадую себе взор и сердце?» А Удаяна продолжает разговаривать с ней в полусне:

Царь. Милая! Дорогая моя ученица! Ответь мне.
Васавадатта. Я говорю с тобой, супруг мой, говорю.

Царь. Ты сердисься?

Васавадатта. Нет, нет, мне просто грустно.

Царь. Если ты не сердисься, то отчего на тебе нет украшений?

Васавадатта. Что изменилось бы от них?

Удаяна пытается протянуть к Васавадатте руки, обнять ее, и та испуганно уходит, но сначала — психологическая деталь во вкусе Бхасы — заботливо кладет на постель свесившуюся вниз руку мужа.

Как только Васавадатта ушла, Удаяна окончательно просыпается. Он пытается удержать в памяти ускользнувшее видение возлюбленной; он уже не знает, жива Васавадатта или нет, не уверен, реальностью или мечтой было то, что случилось:

Если видел я сон, счастьем было бы не просыпаться;
Если грезил я наяву, не хочу, чтобы кончилась греза!

Колебание между верой и сомнением, между иллюзией и действительностью характерно для Удаяны на всем протяжении пьесы. Им пронизаны все его реплики, жалобы и воспоминания. Даже в конце пьесы, когда он видит Васавадатту перед собой и когда она и Яугандхараяна приветствуют его как своего господина, Удаяна восклицает:

Что это? Правда или снова сон? Ее я вижу!
Но так же видел я ее и прежде — и был обманут!

Двуплановость реальности и мечты, реальности и чувства отражена также и в композиции «Свапнававадатты», и в ее языке. С одной стороны, ход событий: исчезновение Васавадатты, пребывание Васавадатты в свите Падмавати, женитьба Удаяны на Падмавати, узнавание Васавадатты и т. д., с другой — эмоциональные отклики на эти события, обнажающие отношение к ним героев и внутреннее их значение.

В этой связи «Свапнававадатта» более, чем какая-либо другая пьеса Бхасы, изобилует репликами в сторону. В первом акте брахман-ученик рассказывает о пожаре в Лаванаке и об отчаянии Удаяны, а Васавадатта про себя то и дело сопровождает его рассказ взволнованными восклицаниями.

Брахман-ученик. ...Я жил в стране ватсов, в селенье по имени Лаванака.

Васавадатта (*про себя*). Ах, Лаванака! При упоминании о ней вновь оживает мое горе...

Брахман-ученик. Однажды царь отправился на охоту, и в его отсутствие она (Васавадатта.— П. Г.) погибла в Лаванаке во время пожара.

Васавадатта (*про себя*). Нет, нет, неправда! Я жива, несчастная...

Брахман-ученик. ...Царь лишился чувств.

Васавадатта (*про себя*). Теперь почтенный Яугандхараяна может быть доволен...

Брахман-ученик. Есть там министр по имени Руманват. Он прилагает много стараний, чтобы успокоить своего господина...

Васавадатта (*про себя*). Хвала судьбе! Царь теперь в надежных руках.

Во втором акте служанка сообщает Васавадатте, что по настоянию царицы-матери свадьба Удаяны и Падмавати должна состояться сегодня же, и Васавадатта горестно замечает: «Чем больше она торопится, тем больше страдает мое сердце». В третьем акте на предложение сплести свадебную гирлянду для Падмавати Васавадатта отвечает «про себя»: «И это должна сделать я! Увы, боги ко мне безжалостны». А затем, когда все-таки начинает ее плести, репликами в сторону обнаруживает и свое отчаяние, и свое благородство. В четвертом акте в такого же рода репликах Васавадатта выражает свое смятение, когда выслушивает признание Падмавати в глубокой любви к Удаяне. И вскоре уже не одна Васавадатта, но и Падмавати, каждая по-своему и каждая про себя, реагируют на нечаянно подслушанный разговор Удаяны и видушаки.

Падмавати. Ах, как он назойлив! Видно, он плохо знает сердце своего господина...

Васавадатта (*про себя*). Вот она, вот награда за мои страдания. Жить неузнанной, оказывается, не так плохо.

Буквально каждая сцена «Свапнававадатты» наряду с диалогом явным, открытым содержит, таким образом, диалог косвенный, скрытый. При этом одни действующие лица выступают под своими подлинными именами, а другие (Яугандхараяна, Васавадатта) под именами вымышленными и в несвойственном им облике. Герои словно бы разделяются на две группы, из которых по крайней мере одна слышит, но слышит не до конца, видит и в то же время не видит другую, подоб-

но тому как Удайна — Васавадатту в эпизоде сна. Однако разделение не абсолютно. Даже тогда, когда герои не видят друг друга, между их чувствами, поведением, впечатлениями Бхаса устанавливает внутреннюю перекличку. Васавадатта объясняет свои слезы, когда она издали увидела Удайну, тем, что в глаза ей попала пыльца цветов куши, поднятая в воздух пчелами. А спустя немного времени к такому же объяснению прибегает Удайна, разрыдавшийся при воспоминании о Васавадатте. «Ах, как разнообразны краски этих цветов!» — восклицает Падмавати, любуясь кустами шепхалики в дворцовом парке. Придя в парк вслед за Падмавати, это же восклицание буквально повторяет Удайна. И Удайна с видушакой в одной стороне сцены, и Падмавати с Васавадаттой и служанкой в другой стороне, не замечая друг друга, но словно бы подхватывая друг у друга реплики, одновременно любят журавлиным клином в небе.

В и д у ш а к а. Взгляни, господин, на эту цепочку журавлей в чистом осеннем небе. Они летят в ряд, прекрасные, как белые руки Баларамы.

Ц а р ь. Я вижу, друг.

То слившись в линию, то разделяясь,
то поднимаясь вверх, то опускаясь,
То изгибая строй на поворотах,
Большой Медведицы подобны звездам,
Они летят и будто разрезают
своим полетом надвое гладь неба,
Такого чистого и нежного, как тело
змеи, освободившейся от кожи.

С л у ж а н к а. Взгляни, взгляни, царевна! Эта цепочка журавлей, летящих друг за другом, прекрасна, словно гирлянда белых лотосов.

Диалоги персонажей «Свапnavасавадатты» изобилуют намеками, случайным, а иногда и нарочито использованным вторым смыслом, игрой слов. Приветствуя Падмавати и Васавадатту, входящих в лесную обитель, отшельница в начале пьесы желает первой обрести «достойного мужа», а второй — «поскорее встретиться с мужем». И эти общепринятые приветствия в данном случае звучат как предвестия будущего героинь. Васавадатта, наблюдая за игрой Падмавати в мяч, говорит, что ее руки от долгой игры «так покраснели, как будто они принадлежат не тебе, а другому»,

Но санскритское слово «рага» значит не только «красный цвет», но и «любовь», и тем самым Васавадатта невольно намекает, что Падмавати предстоит вскоре отдать по любви свою руку «другому», то есть Удаяне. Далее Васавадатта замечает, что, когда Падмавати играет в мяч, ее «прекрасное лицо мелькает передо мной повсюду», но эта фраза имеет и второй смысл: «Мне кажется, что я повсюду вижу лицо твоего жениха». Когда Удаяна в пятом акте взволнованно говорит видушаке, что он то ли наяву, то ли во сне видел Васавадатту, видушака насмешливо сообщает, что в «этом городе... живет якшини¹⁵ по имени Авантисундари. Уж не ее ли ты видел?» Но «Авантисундари» буквально значит «Красавица из Аванти», и, поскольку Васавадатта родом из Аванти, видушака, сам того не имея в виду, подтверждает реальность случившегося. Число подобных примеров «игры значениями» можно было бы умножить; важно, однако, отметить, что в любом из них, как и в только что приведенных, эта игра не является самоцелью, она всегда возвращает нас к основному содержанию пьесы и, сопрягая с ним смысл данного эпизода, поддерживает ее внутреннее единство.

Стремление Бхасы к внутреннему единству пьесы сказалось и на специфике такого, казалось бы, неизменного и однозначного образа санскритской драматургии, как видушака. Видушака Васантака во вступительном благословении к «Свапнавасавадатте» назван наряду с Удаяной, Васавадаттой и Падмавати в числе главных ее персонажей и, действительно, играет в ней большую роль. Он вполне традиционен, бесконечно предан своему господину, старается в меру своих сил отвлечь его от горя и тягостных воспоминаний. Разделяя его чувства, он в то же время, как и полагается видушаке, неизменно отрезвляет их, переводя в житейскую, обыденную плоскость. Сцена признания Удаяны в том, что хотя он и вступил в новый брак, но Васавадатта по-прежнему царит в его сердце, имеет свое продолжение: на вопрос, кто ему дороже, Васавадатта или Падмавати, после царя должен ответить

¹⁵ Якшини — женский род от «якша». В индийской мифологии якши — полубожественные существа, славящиеся своей красотой.

Васантака. И Васантака, нарочито «снижая» настроение царя и одновременно пытаюсь его развлечь, отвечаю, что Падмавати — «молода, красива, добра, скромна, сладкоречива и благонравна», но Васавадатта обладала, помимо того, еще одним достоинством — она потчевала его сладостями и беспокоилась: «Куда же пропал благородный Васантака?»

В согласии с драматургической традицией Васантака — обжора, болтун и путаник. В интермедии перед четвертым актом он восхищается своей покойной и беззаботной жизнью в Магадхе:

Кто мог подумать, что, брошенные в такой водоворот несчастий, мы снова всплывем? Теперь я живу во дворце, купаюсь в прудах на женской его половине, ем лакомства, сладкие и деликатные, — словом, я блаженствую, будто поселился в небесных садах, правда лишенных апсар.

Но при этом он озабочен состоянием своего желудка:

Одна только великая беда: пища плохо переваривается. На ложе, покрытом мягкими простынями, уснуть не могу. Все мне кажется, что внутренности мои переворачиваются. Нет, коли уж нападёт на тебя немочь и тебе не до завтрака — это не счастье.

И поясняет, далее, вошедшей служанке: «У меня, несчастного, такое коловращение в брюхе, будто там вертятся глаза кукушки». Васантака здесь, к удовольствию служанки, как всегда, путает: согласно индийской легенде, «вертеться» должны глаза не кукушки (санскр. «кокила»), а вороны (санскр. «кака»), поскольку по проклятию Рамы, разгневанного тем, что некая ворона досаждала Сите, у каждой вороны на два глаза остался лишь один зрачок и она то и дело перебрасывает его из глаза в глаз.

В том же духе другая сцена «Свапнавасавадатты», в которой видушака старается развлечь Удаяну какой-нибудь забавной историей. Сначала, как нам уже пришлось упомянуть, он не к месту называет при этом город Удджайини, вызывающий у Удаяны печальные ассоциации, а затем, желая сменить тему, оказывается не более удачлив.

В и д у ш а к а. Ладно, расскажу что-нибудь другое. Есть город по названию Брахмадатта. В нем, говорят, был царь по имени Кампилья...

Ц а р ь. Как, как?

Видушак а (*повторяет то же самое*).

Царь. Неужда! Тебе надо было сказать: царь Брахмадатта и город Кампилья.

Видушак а. Неужели? Царь Брахмадатта и город Кампилья?

Царь. Вот именно.

Видушак а. Тогда погоди немного, господин, пока я как следует затвержу это. Царь Брахмадатта, город Кампилья... Царь Брахмадатта, город Кампилья... (*Повторяет несколько раз.*) Теперь слушай! Да что же это? Он заснул...

В этой сцене, как и в других, где участвует видушака, заметны две особенности. Во-первых, при всей комичности этих сцен они в «Свапнававадатте» никогда не имеют того буффонного оттенка, который свойствен эпизодам с видушакой, например, в «Авимараке» или «Пратиджняугандхараяне». В репликах видушаки нет ни двусмысленностей, ни площадных шуток, и комизм его образа нарочито приглушен, дабы он не вступал в противоречие с господствующей в «Свапнававадатте» расой — каруной, не диссонировал с глубоким и серьезным лиризмом пьесы. Во-вторых, каждая подобного рода сцена так или иначе связана с эмоциональным содержанием драмы Бхасы или с движением ее сюжета. В сцене со служанкой разлад чувств Васантаки в связи с его пребыванием во дворце Падмавати, словно в кривом зеркале, отражает чем-то схожее, но куда более высокое раздвоение чувств Удаяны. Неловкие рассказы видушаки об Удджайини и о царе Брахмадатте, напоминая царю о Васавадатте и удивляя его путаницей слов, предваряют сцену сна Удаяны, прерванного видением Васавадатты, и в известной мере определяют умонастроение героя.

Приведем еще один пример аналогичного использования эпизода с видушакой из четвертого акта «Свапнававадатты». Удаяна и Васантака, гуляя по дворцовому парку, хотят зайти в беседку, в которой, — чего они не знают, — скрылись Падмавати и Васавадатта. Служанка Падмавати находит способ предотвратить нежелательную встречу.

Служанка. Царевна, я попробую задержать господина: потрясу эту свесившуюся лиану, которую облепили пчелы.

Падмавати. Попробуй.

Служанка трясет лиану.

Видушак а. Ой, ой! Стой, господин, стой!

Царь. Что случилось?

Видушака. Меня искушали эти ублюдки пчелы.

Царь. Не смей так говорить! Пчел не нужно бояться. Смотри:

Эти пчелы, опьянев от меда,
к своим милым льнут в порыве страсти;
Вспугнутые нашими шагами,
как и мы, они их вдруг лишатся.

Давай-ка присядем здесь.

Комический испуг видушаки выполняет здесь двойную функцию. С формальной точки зрения из-за этого испуга Удаяна не входит в беседку, и Васавадатта и Падмавати получают возможность, оставшись незамеченными, услышать диалог царя и Васантаки. В то же время испуг слуги служит для Удаяны предлогом вновь выразить владеющие им чувства; по образцу излюбленных в санскритской литературе параллелей между миром природы и миром человека он сравнивает свою судьбу с участью, которая могла бы постигнуть влюбленных пчел.

И так каждая сцена «Свапнававадатты» одухотворена лирическим подтекстом. Иногда этот подтекст выводится наружу, иногда обнаруживает себя лишь с помощью полутонов, намеков, обмолвок, косвенных указаний. Оттенки различных чувств — радости и горя, надежды и сомнения, любви безнадежной и любви счастливой — сменяются в эмоциональном контрапункте пьесы, но не отрицают друг друга, а сливаются в гармоническом единстве. «Свапнававадатта» — пьеса не о возвращенной возлюбленной и тем более не о достижении героем благополучия и покоя, это пьеса о любви, которая хотя и слагается из утрат, перемен и обретений, но всегда пребывает выше этих перемен и утрат, о любви, для которой прошлое столь же реально, как настоящее, и предопределяет будущее. Показательно, что развязка «Свапнававадатты» — узнавание Васавадатты — и даже реакция героев на эту развязку очерчены в пьесе весьма бегло и бледно, во всяком случае гораздо бледнее, чем события и в первую очередь чувства героев, к этой развязке приведшие. Для Бхасы важен не результат событий, а их внутренний смысл, и ощущение гармоничности содержания пьесы достигается не ее благополучным исходом, а гармонией, равновесием многообразных слагаемых этого смысла.

«Свапнаваसाвадатта» была признана индийской традицией лучшей драмой Бхасы. Большинство цитат из Бхасы в санскритских поэтиках, ссылок на его творчество у поздних авторов обычно связано со «Свапнаваसाвадаттой», и драматург Раджашекхара, как мы уже упоминали, подкрепил это признание своим авторитетом:

Когда знатоки бросили в огонь все драмы Бхасы,
Желая их испытать,—огонь пощадил «Свапнаваसाвадатту».

Высокая оценка «Свапнаваसाвадатты» в полной мере ею заслужена. Но противопоставление ее и остальных дошедших до нас пьес Бхасы — противопоставление, к которому иногда склонны присоединиться современные исследователи,—едва ли оправданно. Предпочтение, отдаваемое индийской традицией «Свапнаваसाвадатте», вызвано, на наш взгляд, в первую очередь тем, что эта пьеса — лирический шедевр Бхасы. А лирическое направление было, безусловно, определяющим в классической санскритской драматургии: именно в его русле возникла лирическая драма Калидасы, Харши, Бхавабхути, предтечей которой можно по праву считать «Свапнаваसाвадатту». Между тем другие пьесы Бхасы, прежде всего эпические — хотя и им иногда в меньшей, иногда в большей степени лиризм всегда был свойствен, — занимают в истории санскритской драматургии несколько обособленную позицию. Представляя раннюю стадию ее развития, они часто, как мы видели, нарушают эстетический канон «Натьяшастры», а главное, тесно связанные с эпическими истоками театра, они, как это ни парадоксально, благодаря влиянию эпоса более драматичны, чем обычная санскритская драма. М. Винтерниц в этой связи писал о пьесах Бхасы: «Калидаса и Бхавабхути, может быть, более великие поэты, более великие мастера языка, чем их автор, но я не знаю во всей санскритской литературе такой драмы, которая могла бы по своей сценичности сравниться с любой из тринадцати, приписываемых Бхасе».

Сценичность или драматичность пьес Бхасы обеспечивается сравнительно большим, чем в других санскрит-

ских пьесах, вниманием в них к сюжету, к действию, причем действие развивается обычно стремительно и энергично. Хотя в целом стихи преобладают над прозой, но они не нейтральны по отношению к сюжету, а служат его движению, являются его компонентом. Отсюда первостепенная роль диалогов в пьесах Бхасы, диалогов не только прозаических, но и стихотворных. Отсюда, хотя Бхаса и прибегает часто к пространным описаниям, зарисовкам природы и т. п., эти описания и зарисовки не выглядят независимыми лирическими вставками, как свойственно многим санскритским драмам, но так или иначе пересекаются с действием, развивают его, поясняют или углубляют его смысл. Бхаса постоянно следит за тем, чтобы поддерживать в своих пьесах драматическое напряжение. И в то же время он умеет снять, разрядить это напряжение комическими репликами либо сценами, в которых главную роль играет фигура видушаки, сценами, доставившими Бхасе, по словам средневекового индийского драматурга Джаядевы, славу «весельчака в поэзии». Наконец, сценичности пьес Бхасы немало способствует сравнительная простота их стиля, лишенного изысканных риторических фигур и сложных парафраз, к которым столь охотно прибегали поздние санскритские авторы, часто заботившиеся о своей репутации искусников и эрудитов гораздо больше, нежели о ясности и точности языка своих произведений.

Однако вместе с тем было бы ошибочным отделять творчество Бхасы от древнеиндийской литературной традиции в целом либо признавать ее роль только или в первую очередь по отношению к «Свапнавасадатте». И дело здесь не просто в уже отмеченной нами для пьес Бхасы условности и каноничности сюжетов, персонажей и театральных приемов, не во взаимной соотнесенности и переходности эпических и лирических элементов, а в общей для большинства пьес Бхасы и в то же время тесно связанной с санскритской традицией эстетической концепции.

Мы только что говорили о свойственном пьесам Бхасы драматическом напряжении. Но даже если такое напряжение в них выше, чем в большинстве произведений санскритской драматургии, оно достигается не за счет какой-либо особой изобретательности в содер-

жании или сюжетных неожиданностей, а в силу остроты психологических и нравственных характеристик, предлагаемых Бхасой. В пьесах Бхасы внешний ход событий и поведение персонажей заранее обусловлены и предопределены традиционным источником или литературной нормой, однако, как мы убедились, в лучших его пьесах — и это касается не только «Свапнавасадатты» — акцент сделан не на самих событиях, а на их восприятии, не на практическом, а, так сказать, на духовном поведении героев, причем поведении не столько по отношению к другим, сколько по отношению к самим себе. Когда в ряде эпических пьес Бхаса излагает заимствованный сюжет в основном только ради сюжета, то, хотя он, конечно, и несет определенную нравственную нагрузку, эти пьесы («Абхишеканатака», «Балачарита»), при всем мастерстве драматизации в них эпического материала, оказываются на периферии творчества драматурга. Когда же Бхаса использует эпический сюжет для постановки проблем, лежащих глубже его событийного, повествовательного уровня («Урубханга», «Карнабхара», «Пратиманатака»), он, как правило, достигает наибольших успехов. В таких пьесах, а также в пьесах с лирическим сюжетом за внешним потоком событий всегда можно обнаружить внутреннюю коллизию, и обычно эта коллизия разрешается тем, что герой (Карна, Дурьодхана, Бхарата, Чарудатта, Васавадатта, Удаяна) в момент испытания или катастрофы обнаруживает лучшие, неэгоистичные качества своей личности. Он преодолевает коллизию, преодолевает не благодаря разуму или с помощью волевого усилия, а силой духа и самопожертвования, и потому вне зависимости от исхода событий (счастливого в «Пратиманатаке» и «Свапнавасадатте», трагического в «Урубханге» и «Карнабхаре») обретает подлинную гармонию с окружающим миром.

Идея гармонии объективного смысла жизни и субъективных интересов индивидуума, созвучная кардинальным доктринам древнеиндийской философии, лежит в основе художественной концепции Бхасы. Его пьесы прокламируют единство конечных целей, сходство, а не различие людей, которых заставляют быть несхожими лишь преходящие и случайные обстоятельства. Бхаса убежден, что противоборство страстей и

желаний, конфликты и антиномии — поверхностные феномены гармонической по своей сути действительности и что сознание этой гармонии может прийти к человеку не навязанное извне, но только изнутри. Поэтому столь заметен его интерес к героям, преодолевающим самих себя, в том числе к героям, чья репутация с точки зрения традиции была по меньшей мере спорной, поэтому он направляет обычно свои усилия на изображение внутренней сути характеров, а не на ситуацию, в которой эти характеры действуют.

Можно соглашаться или не соглашаться с художественной концепцией Бхасы, но нельзя не почувствовать глубины, последовательности и в то же время поэтичности, с которыми эта концепция воплощена в его пьесах. И самое главное — нельзя не признать, что эти пьесы не просто отражают далекое от нас видение мира древних индийцев, но и задевают какие-то стороны современного восприятия, ставят новые для нас проблемы или предлагают новый угол зрения. Только судить об этих пьесах нужно, учитывая их собственные критерии. Несмотря на отдельные реалистические детали, достоверные эмоциональные и психологические наблюдения, пьесы Бхасы в весьма малой мере воспроизводят конкретные факты жизни. Верный художественным принципам своей эпохи, Бхаса стремился возвести все индивидуальное и характерное в высокую степень всеобщности и к тому же творил в установленных рамках традиционного литературного канона. Однако, хотя эти рамки строго очерчены, они не узки. Мы убеждаемся, что и в них можно многое сказать и многое выразить.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Б х а с а. Увиденная во сне Васавадатта. Фрагменты. Перевод В. Потаповой.—Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония («Библиотека всемирной литературы»). М., 1976.
Plays Ascribed to Bhāsa. Crit. ed. by C. R. Devadhar. Poona, 1962.
Thirteen Trivandrum Plays. Engl. transl. by A. C. Woolner and L. Sarup. Vol. 1—2. L., 1930—1931.
- А л и х а н о в а Ю. Классический театр Индии.—Классическая драма Востока. Индия. Китай, Япония («Библиотека всемирной литературы»). М., 1976.
- Г р и н ц е р П. «Махабхарата» и «Рамаяна». М., 1970.
Культура древней Индии. М., 1975.
- Серебряков И. Д. Очерки древнеиндийской литературы. М., 1971.
- Э р м а н В. Г. Калидаса. М., 1976.
- Devadhar C. R. Plays Ascribed to Bhāsa. Their Authenticity and Merits. Poona, 1927.
- Keith A. B. The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice. Ox., 1954.
- Pusalker A. D. Bhāsa. A Study. Delhi, 1968.
- Shekhar I. Sanskrit Drama: Its Origin and Decline. Leiden, 1960.
- Wells H. W. The Classical Drama of India. Bombay, 1963.

Бхаса

ПЬЕСЫ

Действующие лица

Сутрадхара, распорядитель трупы
Царь, царь ватсов * Удаяна
Видушака, брахман Васантака, друг Удаяны
Яугандхараяна, министр Удаяны
Брахман-ученик из Лаванаки
Придворный царя Магадхи *
Придворный царя Удджайини *, Райбхья
Два стражника из свиты Падмавати
Васавадатта, первая жена Удаяны; она же Аван-
тика *
Падмавати, сестра царя Магадхи
Отшельница
Служанки Падмавати
Мадхукарика } служанки Падмавати
Падминика }
Привратница во дворце Удаяны, Виджая
Кормилица Падмавати
Кормилица Васавадатты, Васундхара

ПРОЛОГ

После вступительной церемонии входит сутрадхара.

Сутрадхара.

Пусть защитят вас руки Баларамы *,
Окраской схожие с взошедшим новым месяцем,
Лишь от вина способные стать слабыми,
Обитель Лакшми *, как весна — прекрасные.

А теперь я хочу сообщить почтенной публике... Что это? Только я начал говорить, как мне послышался какой-то шум. Ну что ж, пойду посмотрю...

За сценой: «Посторонитесь, посторонитесь, почтенные! Уступите дорогу!»

Сутрадхара. А, понимаю!

Слуги верные государя Магадхи,
охраняющие царевну,
Даже в этой мирной обители
прогоняют встречных с дороги.

(Уходит.)

Конец пролога

ПЕРВЫЙ АКТ

Входят два стражника.

Стражники. Посторонитесь, посторонитесь, почтенные! Уступите дорогу!

Входят Яугандхараяна, переодетый странствующим аскетом, и Васавадатта в одежде горожанки из Аванти.

Яугандхараяна *(прислушиваясь)*. Как! Даже здесь нужно уступать дорогу?

Достойные почета люди, покой и твердость
в лесу обретшие,

Кору избравшие одеждой, корни — пищей,
объяты ужасом.

Кто этот баловень судьбы, гордыни полный,
лишенный мудрости,

По чьей вине стал тихий лес отшельников
деревней шумною?

Васавадатта. Почтенный, кто это гонит народ?

Яугандхараяна. Тот, кто гонит от себя добродетель, госпожа.

Васавадатта. Я не о том говорю, почтенный. Неужели и меня хотят прогнать?

Яугандхараяна. Госпожа, даже с богами обходятся свысока, если не узнают их.

Васавадатта. Не так усталость гнетет меня, почтенный, как это унижение.

Яугандхараяна. Ты сама, достославная, отказалась от всего, в чем раньше находила усладу. Поэтому не печалься:

Почет, которым так ты дорожила,
К тебе вернется вновь с победой мужа.
Со временем беду сменяет радость,
Как в ободе колесном спица — спицу.

Стражники. Посторонитесь, почтенные, посторонитесь!

Входит придворный.

Придворный. Остановись, Самбхашака! Не пристало гнать этих людей. Помни:

Не навлекай упреков на царя,
С отшельниками избегай быть грубым.
От унижений жизни городской
Они укрылись, мудрые, в лесу.

Стражники. Слушаемся, почтенный. (*Уходят.*)

Яугандхараяна. Прекрасно! Он выглядит учтивым человеком. Раз так, подойдем к нему, дитя мое.

Васавадатта. Хорошо, почтенный.

Яугандхараяна (*приблизившись*). Привет тебе! Отчего здесь разгоняют народ?

Придворный. Привет тебе, подвижник!

Яугандхараяна (*про себя*). «Подвижник» — поистине превосходное обращение. Оно только непривычно еще для моего слуха.

Придворный. Слушай же! Сюда идет Падмавати, сестра нашего великого царя, которому наставники дали имя Даршака. Она хочет навестить царицу-мать Махадеви, живущую в этой обители, а затем, с позволения достославной, отправится в Раджагриху. Но сегодняшней день царевна намерена пробыть в лесу для покаяния. И потому:

Берите все в лесу, что нужно для обрядов:
Цветы, траву священную, валежник, воду.
Как принято в ее роду, царевна
Чтит добродетельных и долг свой не нарушит.

Яугандхараяна (*про себя*). Вот оно что! Так это и есть Падмавати, царевна Магадхи, которой, по словам Пушпакабхадры и других прорицателей, предстоит стать супругой нашего государя. Воистину

Расположенье наше и вражда
всегда от нас самих зависят:
Желая видеть в ней свою царицу,
заранее ее я почитаю.

В а с а в а д а т т а (*про себя*). Лишь только я услышала, что она царевна, как тут же почувствовала к ней сестринскую любовь.

Входит Падмавати со служанкой и в сопровождении свиты.

С л у ж а н к а. Сюда, сюда, царевна. Войди в обитель.

Навстречу выходит отшельница.

О т ш е л ь н и ц а. Добро пожаловать, царевна!

В а с а в а д а т т а (*про себя*). Так вот какова эта царевна! Поистине красота ее не уступает благородству происхождения.

П а д м а в а т и. Позволь приветствовать тебя, почтенная.

О т ш е л ь н и ц а. Долгой тебе жизни! Входи, дитя, входи. Для гостя лесная обитель — собственный дом.

П а д м а в а т и. Да будет так, почтенная! Здесь все мне внушает доверие. Благодарю тебя за приветливые слова.

В а с а в а д а т т а (*про себя*). Приятен не только вид ее, но и голос.

О т ш е л ь н и ц а (*служанке*). Скажи, милая, нет ли царя, который хотел бы взять в жены сестру нашего благородного повелителя?

С л у ж а н к а. В Удджайини есть царь Прадьюта; он сватает за нее своего сына.

В а с а в а д а т т а (*про себя*). Прекрасно! Теперь она кажется мне вдвойне близкой*.

О т ш е л ь н и ц а. Ее красота достойна такой чести. Оба царских рода, как говорят, очень могущественны.

П а д м а в а т и (*придворному*). Не встретил ли ты здесь аскетов, которые могли бы удостоить нас своего расположения? Предложи каждому из них выбрать себе дар, какой только ему нужен.

П р и д в о р н ы й. Как госпоже угодно. Эй, отшельники, живущие в лесной обители! Слушайте, слушайте, почтенные! Здесь достославная царевна Магадхи. С доверием, порожденным вашим доверием, она, желая услужить добродетели, предлагает вам принять от нее любой дар.

Кто хочет получить кувшин?

Кому одежда нужна достойная?

Кто, ученичества окончив срок,
наставника вознаградить желает?

Царевна, почитая добродетель,
приятни вашей ищет.

Так говорите, что кому угодно,
выберите себе по сердцу дар!

Яугандхараяна (*про себя*.) Прекрасно! Теперь я знаю, что делать. (*Вслух*.) Почтенный, у меня есть просьба.

Падмавати. Хвала судьбе! Мой приход в лесную обитель не остался бесплодным.

Отшельница. Должно быть, это пришелец; в нашей обители отшельники ни в чем не нуждаются.

Придворный. Чего ты хочешь, почтенный?

Яугандхараяна. Вот моя сестра. Ее муж уехал на чужбину, и я прошу, чтобы высокочтимая госпожа приняла ее на время под свое покровительство.

Не нужны мне мирские улады,
ни деньги, ни платье,
И не в поисках пропитанья
надел я одежду аскета.
Благородной царевне открыты
пути добродетели,
Так кому, как не ей, я доверю
сестры благочестие!

Васавадатта. О! Почтенный Яугандхараяна хочет меня здесь оставить. Ну что ж! Он и шагу не сделает необдуманно.

Придворный. Госпожа, просьба его поистине чрезмерна. Как можем мы на нее согласиться? Ибо

Не трудно дать богатство, жизнь,
за покаяние награду;
Куда труднее невредимым
владельцу возвратить заклад.

Падмавати. Если сначала дашь обещание, провозгласив: «Кто и чего пожелает?», не подобает затем колебаться. Сделай то, о чем он просит, почтенный.

Придворный. Госпожа ответила так, как ей и пристало.

Служанка. Долгой жизни тебе, царевна! Ты верна своему слову.

Отшельница. Долгой жизни тебе, милая!

Придворный. Я повинуюсь, госпожа. (*Приблизившись к Яугандхараяне*.) Госпожа берет под свое покровительство твою сестру, почтенный.

Яугандхараяна. Благодарю достославную. Дитя, подойди к госпоже.

Васавадатта (*про себя*). Что делать? Я должна идти, несчастная.

Падмавати. Да будет так! Теперь для меня она все равно что родная.

Отшельница. Мне кажется по ее виду, будто она тоже царица.

Служанка. Почтенная говорит правду. Я тоже думаю, что она знавала лучшие дни.

Яугандхараяна (*про себя*). Все хорошо. Я снял с себя половину ноши. Как было задумано вместе с министрами, так я и сделал. А позже, когда мой господин укрепится на троне и я возвращу ему царицу, высокочтимая царица Магадхи будет за нее поручительницей. Ибо

Предрекли беду нам подали надежду:
«Падмавати супругой царской станет».
На это уповаю я. Слова провидцев
Бесплодными судьба не оставляет.

Входит брахман-ученик.

Брахман-ученик (*глядя вверх*). Полдень. О, как я устал! Где бы мне отдохнуть? (*Обходит сцену*). А, вижу! Поблизости должен быть лес для покаяния. Неспроста здесь

Доверчивы чуткие лани,
не ведают страха и робости,
Деревья ухожены бережно,
их ветви — в плодах и цветах,
Нигде нет полей возделанных,
коровам — раздолье в травах;
И, вижу я, мирно курятся
над жертвенниками дымки.

Войду, пожалуй. (*Входит.*) О! Мне кажется, что эти люди не из обитатели. (*Глядя в другую сторону.*) Однако здесь есть и отшельники. Беды не будет, если я подойду к ним. Ах, тут и женщины!

Придворный. Входи без стеснения, не бойся! Эта обитель открыта для всех.

Васавадатта. Кто это?

Падмавати. Вот как! Госпожу пугает вид незнакомца. Мне нужно больше заботиться о моей подопечной.

Придворный. Мы прибыли сюда первыми, почтенный. Позволь оказать тебе гостеприимство.

Брахман-ученик (*отпивая воду из пригоршни*). Спасибо, спасибо! Усталости как не бывало.

Яугандхараяна. Откуда ты, почтенный? Куда идешь? Где твой дом?

Брахман-ученик. Слушай, почтенный. Я родом из Рад-

жагрихи, но, изучая веды *, я жил в стране ватсов, в селенье по имени Лаванака.

Васавадатта (*про себя*). Ах, Лаванака! При упоминании о ней вновь оживает мое горе.

Яугандхараяна. Закончил ли ты свое обучение?

Брахман-ученик. Нет еще.

Яугандхараяна. Но если ты не кончил обучения, то зачем сюда явился?

Брахман-ученик. Там случилось ужасное несчастье.

Яугандхараяна. Что такое?

Брахман-ученик. В стране ватсов есть царь по имени Удаяна.

Яугандхараяна. Я слышал о достославном Удаяне. Что с ним?

Брахман-ученик. Говорят, что он очень любил свою жену Васавадату, дочь царя Аванти.

Яугандхараяна. Возможно. И что же дальше?

Брахман-ученик. Однажды царь отправился на охоту, и в его отсутствие она погибла в Лаванаке во время пожара.

Васавадатта (*про себя*). Нет, нет, неправда! Я жива, несчастная!

Яугандхараяна. Дальше! Дальше!

Брахман-ученик. Пытался ее спасти министр по имени Яугандхараяна, но и он погиб в пламени.

Яугандхараяна. Он в самом деле умер? Дальше! Дальше!

Брахман-ученик. Затем, когда царь возвратился и узнал об их гибели, он пришел в отчаяние. Царь готов был расстаться с жизнью, хотел броситься в тот же огонь, и лишь с большим трудом его удержали министры.

Васавадатта (*про себя*). Знаю, знаю, как привязан ко мне мой господин!

Яугандхараяна. Дальше! Дальше!

Брахман-ученик. Тогда, прижав к себе уцелевшие при пожаре драгоценности, которые раньше украшали царицу, царь лишился чувств.

Все. Ах!

Васавадатта (*про себя*). Теперь почтенный Яугандхараяна может быть доволен.

Служанка. Взгляни, царевна: эта госпожа плачет.

Падмавати. Должно быть, ей не чуждо сострадание.

Яугандхараяна. Да, да. У моей сестры чувствительное сердце. Дальше! Дальше!

Брахман-ученик. Затем он мало-помалу пришел в себя.

Падмавати. Хвала судьбе — он жив! Когда я услышала, что он лишился чувств, сердце мое словно остановилось.

Брахман-ученик. Рыдая, царь надолго припал к земле, и тело его стало серым от пыли. А когда он наконец поднялся, то начал бессвязно причитать: «О Васавадатта!.. О царевна Аванти!.. О милая!.. О дорогая моя ученица! *» Что здесь говорить,

Так одинокая не плачет чакравака *,
И верные мужья не страждут так в разлуке.
Счастливица! Любимая супругом,
Она, сгорев, жива в его любви.

Яугандхараяна. Скажи, почтенный, неужели никто из министров не пытался его утешить?

Брахман-ученик. Есть там министр по имени Руманват. Он прилагает много стараний, чтобы успокоить своего господина. Он

Пищу, как царь, отвергает, лицо от слез похудело,
Горе царя разделяя, о теле оставил заботу.
Ночью и днем усердно готов он служить господину,
Если бы умер вдруг царь, и он бы с ним вместе умер.

Васавадатта (*про себя*). Хвала судьбе! Царь теперь в надежных руках.

Яугандхараяна (*про себя*). Да, великую ношу возложил на себя Руманват. Ибо

Свою могу я ношу облегчить —
он и на миг не может.

Ведь, от кого зависит государь,
на свете все зависит.

(*Вслух.*) Скажи, почтенный, утешился ли наконец царь?

Брахман-ученик. Этого я не знаю. Царь то и дело восклицал, рыдая: «Здесь я смеялся вместе с нею... здесь я с ней разговаривал... здесь мы проводили время... здесь ссорились... здесь спали...» — и с превеликим трудом уговорили его министры покинуть Лаванаку. А когда царь отбыл, деревня утратила свою прелесть, словно небо, лишившееся звезд и луны. Тогда и я ушел оттуда.

Отшельница. Поистине этот царь исполнен достоинств, раз даже пришлый человек так хвалит его.

Служанка. Как ты думаешь, царевна, суждено ли другой женщине стать его супругой?

Падмавати (*про себя*). Будто не она, а мое сердце спросило об этом.

Брахман-ученик (*придворному и Яугандхараяне*). Позвольте проститься с вами. Я должен идти.

Оба. Ступай, и да сбудутся твои желания!

Брахман-ученик. Спасибо. (*Уходит.*)

Яугандхараяна. Ну что ж. Я тоже хотел бы уйти, с дозволения высокочтимой царевны.

Придворный. Он хочет уйти с твоего дозволения, достославная.

Падмавати. Сестра господина будет скучать без него.

Яугандхараяна. На попечении добрых людей она не будет скучать. (*Придворному.*) Так я пойду.

Придворный. Иди, господин. До новой встречи.

Яугандхараяна. Надеюсь, что так и будет. (*Уходит.*)

Придворный. Пора войти в обитель.

Падмавати. Позволь приветствовать тебя, госпожа.

Отшельница. Желая тебе найти достойного мужа, дитя мое.

Васавадатта. И я тебя приветствую, госпожа.

Отшельница. И тебе желаю поскорее встретиться с мужем.

Васавадатта. Благодарю тебя.

Придворный. Так идемте же. Сюда, сюда, госпожа. Взгляните:

Птицы в гнезда вернулись, мудрецы омовенье свершают,

Светятся всюду огни, дымом наполнилась роща.

Солнце, лучи подобрав, спускается медленно с неба

И, повернув колесницу, садится на гору Заката.

Все уходят.

Конец первого акта

ВТОРОЙ АКТ

Входит служанка.

Служанка. Кунджарика! Кунджарика! Где царевна Падмавати? Что ты говоришь? «Царевна играет в мяч неподалеку от беседки из кустов жасмина? В таком случае пойду к ней. (*Обходит сцену и всматривается.*) А вот и царевна. Она и в самом деле играет в мяч, серьги прыгают у нее в ушах, но ее лицо, хотя оно и выглядит усталым, а от напряжения на нем выступили капли пота, по-прежнему прекрасно. Иду к ней. (*Уходит.*)

Конец интермедии

Входит, играя в мяч, Падмавати в сопровождении Васавадатты и свиты.

Васавадатта. Дорогая, вот твой мяч.

Падмавати. Пожалуй, пора уже кончать, госпожа.

Васавадатта. Ты слишком долго играла, дорогая, и руки твои так покраснели, как будто они принадлежат не тебе, а другому*.

Служанка. Играй, играй, царевна. Пока еще можно, наслаждайся чудесной порой своего девичества.

Падмавати. Отчего, госпожа, ты смотришь на меня будто с усмешкой?

Васавадатта. Нет, нет, дорогая. Сегодня ты особенно красива, и мне кажется, что твое прекрасное лицо мелькает передо мной повсюду*.

Падмавати. Уйди, не смейся.

Васавадатта. Молчу, о будущая невестка Махасены!

Падмавати. Кто такой этот Махасена?

Васавадатта. Он царь Удджайини. Настоящее его имя Прадьюта, но его войско настолько могуче, что он получил прозвище Махасена*.

Служанка. Царевна и не думает породниться с этим государем.

Васавадатта. А кто ж ей тогда мил?

Служанка. Есть царь в стране ватсов по имени Удаяна. Это его достоинства пленили царевну.

Васавадатта (*про себя*). Царевне нравится мой собственный супруг. (*Вслух*.) Какие же эти достоинства?

Служанка. У него доброе сердце.

Васавадатта (*про себя*). Знаю, знаю. И та, другая, полюбила его потому же.

Служанка. Царевна, а что, если этот царь уродлив?

Васавадатта. Нет, нет, он прекрасен!

Падмавати. Откуда ты это знаешь, госпожа?

Васавадатта (*в сторону*). Из-за любви к супругу я чуть было не выдала себя своим поведением. Что же делать? Пожалуй, вот как ответчу. (*Вслух*.) Так говорят, дорогая, жители Удджайини.

Падмавати. Верно. В Удджайини он всем известен. А красота по сердцу любому человеку.

Входит кормилица.

Кормилица. Слава царевне! Царевна, ты сосватана.

Васавадатта. За кого, госпожа?

Кормилица. За Удаяну, царя ватсов.

Васавадатта. Здоров ли царь?

Кормилица. Здоров. Он сам сюда прибыл, и вот ему обещана рука царевны.

Васавадатта. О горе!

Кормилица. В чем же здесь горе?

Васавадатта. Нет, нет, ни в чем. Но только что он так страдал, а теперь утешился.

Кормилица. Сердца больших людей, госпожа, подвластны долгу и переменчивы.

Васавадатта. Сам ли он ее выбрал, почтенная?

Кормилица. Нет. Он явился сюда с иной целью. Это великий царь отдал ему царевну, убедившись в его благородстве, знаниях, молодости и красоте.

Васавадатта (*про себя*). В таком случае тут нет вины моего супруга.

Входит другая служанка.

Служанка. Скорей, скорей, госпожа. Сейчас счастливое расположение звезд, и наша царица хочет, чтобы помолвка состоялась сегодня же.

Васавадатта (*про себя*). Чем больше она торопится, тем больше страдает мое сердце.

Кормилица. Идем, идем, царевна.

Все уходят.

Конец второго акта

ТРЕТИЙ АКТ

Входит Васавадатта, погруженная в размышления.

Васавадатта. Я покинула Падмавати на женской половине дворца, где все веселятся в предвкушении свадьбы, и пришла одна в этот парк. Как хочется развеять ниспосланную мне судьбой муку! (*Обходит сцену.*) Какое горе — мой муж принадлежит другой! Счастливица чакравака: она умирает, разлучившись с любимым. А я, злосчастная, не могу решиться на это и живу надеждой вновь увидеть своего супруга.

Входит служанка с цветами в руках.

Служанка. Куда же ушла эта госпожа Авантика? (*Обходит сцену и осматривается.*) А, вот она... С отсутствующим видом по-

глощенная своими мыслями, словно серп луны, скрытый туманом, в платье красивом, но без единого украшения, она сидит на каменной скамье, увитой плющом. Попробую подойти к ней. (*Приближается.*) Госпожа Авантика, как долго я тебя искала!

В а с а в а д а т т а. Зачем?

С л у ж а н к а. Наша царица говорит, что ты благородного происхождения, добра и умна. Не могла бы ты, госпожа, сплести из этих цветов свадебную гирлянду?

В а с а в а д а т т а. Для кого же нужно ее сплести?

С л у ж а н к а. Для нашей царевны.

В а с а в а д а т т а (*в сторону*). И это должна сделать я! Увы, боги ко мне безжалостны.

С л у ж а н к а. Не время думать о чем-то другом, госпожа. Царский зять уже совершает омовение в бассейне, выложенном драгоценными камнями. Примись же поскорей за гирлянду!

В а с а в а д а т т а (*про себя*). Ни о чем другом я и не могу думать. (*Вслух*). Видела ли ты зятя царя, милая?

С л у ж а н к а. Да, я глянула на него из любви к царевне и, признаться, по собственному любопытству.

В а с а в а д а т т а. Как же он выглядит?

С л у ж а н к а. Я так отвечу, госпожа: подобного ему я раньше не встречала.

В а с а в а д а т т а. Скажи, милая, он красив?

С л у ж а н к а. Он все равно что бог Кама, только без стрел и лука*.

В а с а в а д а т т а. Довольно!

С л у ж а н к а. Отчего ты меня останавливаешь?

В а с а в а д а т т а. Не подобает слушать похвалы чужому мужу.

С л у ж а н к а. Тогда начни поскорей плести гирлянду.

В а с а в а д а т т а. Я сразу же и начну. Дай мне цветы.

С л у ж а н к а. Бери, госпожа.

В а с а в а д а т т а (*разбирая и рассматривая цветы*). Как называется эта трава?

С л у ж а н к а. «Хранящая-от-вдовства».

В а с а в а д а т т а (*про себя*). Ее нужно вплести побольше и ради Падмавати, и ради меня. (*Вслух*.) А эта трава как называется?

С л у ж а н к а. «Убивающая-соперницу».

В а с а в а д а т т а. Ее я не буду вплетать.

С л у ж а н к а. Почему?

В а с а в а д а т т а. В ней нет нужды: жена царя умерла.

Входит другая служанка.

Служанка. Скорей, скорей, господа! Замужние женщины уже ведут царского зятя на половину невесты.

Васавадатта. Вот, возьми!

Служанка. Превосходно! Я пойду, госпожа.

Обе служанки уходят.

Васавадатта. Ушли. Какое несчастье — мой муж принадлежит другой! Пойду лягу; может быть, если удастся уснуть, горе мое утихнет.

Уходит.

Конец третьего акта

ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ

Входит видушака.

Видушака (*радостно*). Эгей! Милостью судьбы мне довелось дожить до благословенной, желанной, счастливой свадьбы достославного царя ватсов. Кто мог подумать, что, брошенные в такой водоворот несчастий, мы снова всплывем? Теперь я живу во дворце, купаюсь в прудах на женской его половине, ем лакомства, сладкие и деликатные, — словом, я блаженствую, будто поселился в небесных садах, правда лишенных апсар*. Одна только великая беда: пища плохо переваривается. На ложе, покрытом мягкими простынями, и то уснуть не могу. Все мне кажется, что внутренности мои переворачиваются. Нет, коли уж нападет на тебя немочь и тебе не до завтрака — это не счастье.

Входит служанка.

Служанка. Куда же делся этот Васантака? (*Обходит сцену и осматривается.*) А вот и он... (*Приблизившись.*) Почтенный Васантака, как долго я тебя ищу!

Видушака (*заметив ее*). Зачем же, милая, ты меня ищешь?

Служанка. Царица спрашивает, кончил ли царский зять омовление?

Видушака. А почему она спрашивает об этом?

Служанка. Потому что тогда мне нужно принести ему цветы и притирания.

Видушака. Достославный уже умылся. Неси, госпожа, все... но только не еду.

Служанка. Отчего же ты против еды?

Видушака. У меня, несчастного, такое коловращение в брюхе, будто там вертятся глаза кукушки*.

Служанка. Поделом тебе!

Видушака. Ступай, ступай! Да и я, пожалуй, пойду к моему господину.

Оба уходят.

Конец интермедии

Входят Падмавати со свитой и Васавадатта, одетая в платье горожанки из Аванти.

Служанка. Зачем царевна изволила прийти в этот парк для увеселений?

Падмавати. Я хочу посмотреть, милая, на кусты шепхалики: расцвели они или нет.

Служанка. Расцвели, царевна, и цветы на них словно гроздь жемчужин, усыпанных кораллами.

Падмавати. Так что же ты медлишь, милая? Нарви их.

Служанка. Присядь на минутку сюда, на каменную скамью, царевна, а я тем временем соберу цветы.

Падмавати (*Васавадатте*). Не хочешь ли присесть, госпожа?

Васавадатта. Как тебе угодно.

Обе садятся.

Служанка (*собирая цветы*). Взгляни, взгляни, царевна! Ладони мои полны цветов шепхалики*, подобных крупинкам красной серы.

Падмавати. Ах, как разнообразны краски этих цветов! Взгляни, взгляни, госпожа!

Васавадатта. О, как прекрасны эти цветы!

Служанка. Довольно ли я собрала, царевна?

Падмавати. Да, милая, больше не собирай.

Васавадатта. Отчего ты остановила ее, дорогая?

Падмавати. Я хочу, чтобы мой супруг, когда он придет сюда, смог тоже полюбоваться обилием цветов.

Васавадатта. Так ты любишь своего мужа, дорогая?

Падмавати. Не знаю, госпожа. Но когда его нет рядом, у меня тяжело на сердце.

Васавадатта (*в сторону*). Как горька моя участь! Ведь я могла бы сказать то же самое.

Служанка. Как благородно говорит царица о своей любви к мужу!

Падмавати. Впрочем, есть у меня одно сомнение.

Васавадатта. Какое?

Падмавати. Так же ли, как и мне, дорог был мой супруг высокочтимой Васавадатте?

Васавадатта. Даже больше!

Падмавати. Откуда ты это знаешь?

Васавадатта (*про себя*). Ох, из любви к супругу я чуть было не выдала себя своим поведением. Пожалуй, вот как ответчу. (*Вслух.*) Если бы она любила меньше, то не покинула бы ради него своих близких*.

Падмавати. Наверное, ты права.

Служанка. Царица, не сказать ли тебе мужу, что ты тоже хочешь научиться играть на люте?

Падмавати. Я уже говорила.

Васавадатта. И что он ответил?

Падмавати. Он ничего не ответил и молчал, глубоко вздыхая.

Васавадатта. Что же ты думаешь об этом?

Падмавати. Я думаю, что, когда он вспомнил о благородной Васавадатте, только воспитанность удержала его от слез.

Васавадатта (*в сторону*). Я счастлива, если это так.

Входят царь и видушака.

Видушака. О! Как прекрасен этот парк для увеселений! Повсюду он усыпан цветами, которые кто-то уронил, собирая с кустов. Пожалуйста сюда, мой господин.

Царь. Иду, друг Васантака.

Когда в Удджайини, смятенный, встретил

я дочь царя Аванти,

Пятью своими стрелами мне сердце

пронзил из лука Кама —

Еще сегодня кровоточит оно.

И вот я снова ранен!

Пять только стрел есть, говорят, у Кама.

Откуда взялась шестая?

Видушака. Куда же скрылась высокочтимая Падмавати? Может быть, она в беседке из лиан? Или же у каменной плиты, прозванной «Жемчужиной холма» и усыпанной цветами асаны*, будто ее покрыли тигровой шкурой? Или в пахучих зарослях можжевельника? А может быть, она на деревянной горке, украшенной рез-

ными изображениями животных и птиц? *(Глядя вверх.)* Взгляни, господин, на эту цепочку журавлей в чистом осеннем небе. Они летят в ряд, прекрасные, как белые руки Баларамы.

Ц а р ь. Я вижу, друг.

То слившись в линию, то разделяясь,
то поднимаясь вверх, то опускаясь,
То изгибая строй на поворотах,
Большой Медведицы подобны звездам,
Они летят и будто разрезают
своим полетом надвое гладь неба,
Такого чистого и нежного, как тело
змеи, освободившейся от кожи.

С л у ж а н к а. Взгляни, взгляни, царевна! Эта цепочка журавлей, летящих друг за другом, прекрасна, словно гирлянда белых лотосов. Ах, вот и царь!

П а д м а в а т и. О, мой супруг! Госпожа, чтобы тебя не смущать, попробуем от него скрыться. Войдем в эту беседку из лиан.

В а с а в а д а т т а. Как тебе угодно.

Входят в беседку.

В и д у ш а к а. Высокочтимая Падмавати, должно быть, была здесь и ушла.

Ц а р ь. Откуда ты знаешь?

В и д у ш а к а. А ты взгляни, господин, на кусты шепхалики, с которых кто-то недавно нарвал цветов.

Ц а р ь. Ах, как разнообразны краски этих цветов, Васантака! В а с а в а д а т т а *(про себя)*. Когда он сказал «Васантака», мне показалось, что я снова в Удджайини.

Ц а р ь. Васантака, сядем здесь на каменную скамью и подождем Падмавати.

В и д у ш а к а. Что ж, сядем. *(Садится и тут же встает.)* Ну и жара этой осенью, солнце палит невыносимо. Пойдем лучше вон в ту беседку из лиан.

Ц а р ь. Хорошо. Иди первым.

В и д у ш а к а. Как тебе угодно.

Обходят сцену.

П а д м а в а т и. Почтенному Васантаке не терпится все расстроить. Что нам делать?

С л у ж а н к а. Царевна, я попробую задержать господина: потрясу эту свесившуюся лиану, которую облепили пчелы.

П а д м а в а т и. Попробуй.

Служанка трясет лиану.

В и д у ш а к а. Ой, ой! Стой, господин, стой!

Ц а р ь. Что случилось?

В и д у ш а к а. Меня искусили эти ублюдки пчелы.

Ц а р ь. Не смей так говорить! Пчел не нужно бояться. Смотри:

Эти пчелы, опьянев от меда,
к своим милым льнут в порыве страсти;
Вспугнутые нашими шагами,
как и мы, они их вдруг лишатся.

Давай-ка присядем здесь.

В и д у ш а к а. Как тебе угодно.

Оба садятся.

С л у ж а н к а. Царевна, мы оказались в ловушке.

П а д м а в а т и. К счастью, мой супруг сел.

В а с а в а д а т т а (*про себя*). К счастью, мой супруг выглядит здоровым.

С л у ж а н к а. Смотри, царевна, глаза госпожи полны слез.

В а с а в а д а т т а. Они стали влажными от пыльцы цветов куши *, которую подняли в воздух эти неистовые пчелы.

П а д м а в а т и. Я вижу.

В и д у ш а к а. Господин, парк для увеселений совсем пуст. Я хотел бы спросить тебя кое о чем. Можно задать вопрос?

Ц а р ь. Как хочешь.

В и д у ш а к а. Кто более тебе дорог: царица Васавадатта прежде или Падмавати теперь?

Ц а р ь. Зачем ты вынуждаешь меня обидеть одну из тех, кого я почитаю всем сердцем?

П а д м а в а т и. В каком трудном положении мой муж, до-рогая!

В а с а в а д а т т а (*про себя*). А я — какая несчастная!

В и д у ш а к а. Говори смело, господин. Одна умерла, а другой нет поблизости.

Ц а р ь. Нет, друг, я не хочу говорить. Ты болтлив.

П а д м а в а т и. Но этим мой супруг сказал уже многое.

В и д у ш а к а. Клянусь правдой, господин! Я никому ни слова не сболтну, скорее откушу себе язык.

Ц а р ь. Друг, я не решаюсь.

П а д м а в а т и. Ах, как он назойлив! Видно, он плохо знает сердце своего господина.

В и д у ш а к а. Не хочешь говорить? Что ж, в таком случае ты и на шаг не отойдешь от этой скамьи: я не пушу тебя!

Царь. Как? Силой?

Видушак. Да, силой!

Царь. Это мы еще посмотрим!

Видушак. Будь великодушен, господин, будь великодушен!
Ты мне не друг, если не скажешь правды.

Царь. Что поделаешь? Хорошо, слушай:

За красоту, за ум, за нежность

я чту Падмавати всем сердцем...

Нет, сердцем — нет! Оно, как прежде,

принадлежит Васавадатте.

Васавадатта (*про себя*). Вот она, вот награда за мои страдания! Жить неузнанной, оказывается, не так плохо!

Служанка. Твой муж, царевна, не очень учтив.

Падмавати. Нет, милая, мой супруг поистине учтив, если он и сейчас помнит достоинства Васавадатты.

Васавадатта. Твои слова, дорогая, подобают твоему высокому роду.

Царь. Я ответил. А сейчас ты мне скажи, кто тебе дороже: Васавадатта прежде или Падмавати теперь?

Падмавати. Мой супруг поменялся ролями с Васантакой.

Видушак. Что толку в моей болтовне? Обе достославные госпожи высоко чтимы мною.

Царь. Глупец! Ты насильно принудил меня говорить, а сам отвечать не хочешь?

Видушак. Может быть, ты тоже прибегнешь к силе?

Царь. Почему бы и нет, прибегну.

Видушак. Раз так, ничего не услышишь.

Царь. Смилуйся, смилуйся, великий брахман! Скажи по собственной воле.

Видушак. Тогда, господин, слушай. Я всей душой почитал царицу Васавадатту. Царевна Падмавати, конечно, молода, красива, добра, скромна, сладкоречива и благонравна. Но у Васавадатты было еще одно большое достоинство: она потчевала меня сладостями и беспокоилась: «Куда же пропал благородный Васантака?»

Васавадатта. Так, так, Васантака! Ты еще помнишь меня.

Царь. Так, так, Васантака! Я все расскажу царице Васавадатте.

Видушак. Откуда Васавадатта? Где Васавадатта? Васавадатта давно уже умерла.

Царь (*печально*). Ты прав. Васавадатты нет больше.

Ты шутками и болтовней своею
смутил мой разум,

И вырвались невольно те слова,
что говорил я прежде.

Падмавати. Учтивая беседа была испорчена невежей.

Васавадатта (*про себя*). Пусть так, но я утешена. Как хорошо, что незаметно для них я слышала весь их разговор!

Видушака. Мужайся, мужайся, господин! Судьба неумолима. Так и теперь...

Царь. Друг, ты не хочешь понять меня.

Трудно забыть любовь, владевшую нами;

А вспоминая ее, сильнее чувствуешь горе.

Памяти долг можно выплатить только слезами,

Только от слез спокойней становится сердце.

Видушака. Лицо государя мокро от слез. Я принесу воды умыться. (*Уходит.*)

Падмавати. Госпожа, слезы залили лицо моего супруга, словно прикрыв его вуалью. Не попытаться ли нам уйти?

Васавадатта. Пожалуй... Нет, ты оставайся. Тебе не следует покидать мужа в такой печали. Я уйду одна.

Служанка. Госпожа верно говорит. Подойди к нему, царица.

Падмавати. Ты думаешь, подойти?

Васавадатта. Конечно, милая. (*Сказав это, уходит.*)

Входит видушака.

Видушака (*держа в руках лист лотоса с водой*). О, достойная Падмавати!

Падмавати. Что случилось, почтенный Васантака?

Видушака. Э-э... это, то есть, то...

Падмавати. Говори же, почтенный!

Видушака. Видишь ли, госпожа. В глаза государя попала пыльца куши, принесенная ветром, и потому лицо его залили слезы. Возьми, госпожа, эту воду, чтобы смыть их.

Падмавати (*про себя*). У учтвого господина и слуга учтивый. (*Приблизившись.*) Победа моему супругу! Вот вода умыть лицо.

Царь. Падмавати! (*Видушаке.*) Васантака, это она?

Видушака (*шепотом*). Как будто да.

Царь. Спасибо, Васантака, спасибо. (*Ополоснув лицо.*) Присядь, Падмавати.

Падмавати. Как прикажешь, супруг мой.

Царь. Падмавати!

Меня заставил плакать ветер.

С цветов садовых

Он бросил мне в глаза пыльцу,
как месяц, белую.

(Про себя.)

Не буду юную жену печалить
я правдой горькою.
Ведь, как ни стоек женский разум,
сердца их хрупки.

Видушака. Достоправный царь Магадхи пожелал сегодня после полудня встретиться с тобою в кругу друзей. Почет, принятый с почетом, всегда рождает приязнь. Нужно идти, господин.

Царь. Ты прав. Это мой первейший долг. *(Вставая.)*

Людей достойных и гостеприимных
ты без труда отыщешь в этом мире;
Куда труднее встретить человека,
который бы ценил таких людей.

Все уходят.

Конец четвертого акта

ПЯТЫЙ АКТ

Входит Падминика.

Падминика. Мадхукарика, Мадхукарика! Иди скорее сюда.

Входит Мадхукарика.

Мадхукарика. Вот я, подружка. В чем дело?

Падминика. Разве ты не знаешь, подружка, что царевна Падмавати мучается головной болью?

Мадхукарика. Какая жалость!

Падминика. Ступай скорее, милая, и позови госпожу Авантику. Впрочем, если ты скажешь ей, что у царевны болит голова, она сама придет.

Мадхукарика. А что она сможет сделать, подружка?

Падминика. Она расскажет царевне забавные истории и, думаю, облегчит ее страдания.

Мадхукарика. Верно. А где приготовили постель для царевны?

Падминика. Постель ей приготовили в «Морском павильоне». Иди же. А я постараюсь разыскать почтенного Васантаку, чтобы он дал знать своему господину.

Мадхукарика. Я все сделаю. *(Уходит.)*

Падминика. Где же мне найти почтенного Васантаку?

Входит в и д у ш а к а.

В и д у ш а к а. Сегодня в сердце достославного царя ватсов, удрученном потерей царицы, всюду разгорелся пожар любви. А торжественная и радостная церемония обручения с Падмавати еще больше разожгла пламя. (*Заметив Падминику.*) Эй, Падминика, Падминика, что нового?

П а д м и н и к а. Разве ты не знаешь, почтенный Васантака, что царевна Падмавати мучается головной болью?

В и д у ш а к а. Я в самом деле не знаю, госпожа.

П а д м и н и к а. Так известны об этом государя, а я поспешу принести лечебную мазь.

В и д у ш а к а. Где приготовили постель для Падмавати?

П а д м и н и к а. Постель приготовили в «Морском павильоне».

В и д у ш а к а. Иди же, госпожа. А я дам знать государю.

Уходят.

Конец интермедии

Ц а р ь.

С недавних пор я снова связан брака узами,
Но не могу забыть царя Аванти дочери.
Не пощадило пламя ее тело нежное,
Как не щадит мороз прекрасный лотос.

Входит в и д у ш а к а.

В и д у ш а к а. Скорее, господин, скорее!

Ц а р ь. Что случилось?

В и д у ш а к а. Царица Падмавати мучается головной болью.

Ц а р ь. От кого ты узнал об этом?

В и д у ш а к а. Мне сказала Падминика.

Ц а р ь. Увы, увы!

Лишь только обрел я вновь супругу прекрасную
И будто стала слабеть печаль по царице,
Как новым ударом судьба угрожает безжалостно:
Неужто участи той же не избежать и Падмавати?

Где же мне найти Падмавати?

В и д у ш а к а. Говорят, ей приготовили постель в «Морском павильоне».

Ц а р ь. Так покажи мне туда дорогу.

В и д у ш а к а. Иди за мной, господин. (*Оба обходят сцену.*)
Вот «Морской павильон». Входи, господин.

Ц а р ь. Входи первым.

В и д у ш а к а. Ладно. (*Войдя.*) Ой, ой! Стой, господин, стой!

Ц а р ь. Что случилось?

В и д у ш а к а. Вон там, на полу, змея извивается. Я разглядел ее при свете лампы.

Ц а р ь (*входит и, осмотревшись, смеется*). Змея тебе, дураку, померещилась.

У притолоки здесь висел венок цветочный,
Он развязался и свалился на пол;
Когда же шевельнул его легонько ветер,
Тебе, глупец, змея почудилась со страху.

В и д у ш а к а (*всматриваясь*). Ты прав, господин. В самом деле, это не змея. (*Входит и оглядывается.*) Достославная Падмавати, должно быть, была здесь и ушла.

Ц а р ь. Нет, друг. Она, наверное, и не приходила.

В и д у ш а к а. Откуда ты знаешь?

Ц а р ь. А что здесь знать! Смотри:

Постель не тронута, на покрывале —
ни бугорка, ни вмятины,
Бела подушка, от целебных мазей
не видно пятен,
На стенах нет картин и украшений,
приятных взору,
Да и едва ли сам больной так быстро
покинет ложе.

В и д у ш а к а. В таком случае пусть государь приляжет здесь на несколько минут и подождет ее.

Ц а р ь. Хорошо. (*Ложится.*) Друг, меня клонит ко сну. Расскажи какую-нибудь историю.

В и д у ш а к а. Изволь, расскажу. Только подай знак, государь, когда захочешь слушать.

Ц а р ь. Рассказывай!

В и д у ш а к а. Есть город по названию Удджайини. В нем, говорят, имеются превосходные купальни.

Ц а р ь. Как? Удджайини?

В и д у ш а к а. Если тебе не нравится этот рассказ, слушай другой.

Ц а р ь. Нет, друг, дело не в рассказе.

Но вспомнилась мне дочь царя Аванти,
Как из дому она со мной бежала
И, плача по покинутой родне,
К груди моей прильнула со слезами.

И еще:

Когда, играя на лютне, она
глаз с меня не спускала,
В воздухе вдруг застывала рука,
струны лютни теряя.

Видушака. Ладно, расскажу что-нибудь другое. Есть город по названию Брахмадатта. В нем, говорят, был царь по имени Кампилья*...

Царь. Как, как?

Видушака *(повторяет то же самое)*.

Царь. Невежда! Тебе надо было сказать: царь Брахмадатта и город Кампилья.

Видушака. Неужели? Царь Брахмадатта и город Кампилья?

Царь. Вот именно.

Видушака. Тогда погоди немного, господин, пока я как следует затвержу это. Царь Брахмадатта, город Кампилья... Царь Брахмадатта, город Кампилья... *(Повторяет несколько раз.)* Теперь слушай! Да что же это? Он заснул. Становится довольно холодно. Пойду принесу себе плащ. *(Уходит.)*

Входят Васавадатта в платье горожанки из Аванти и служанка.

Служанка. Идем, госпожа, идем. Царевну измучила головная боль.

Васавадатта. Увы, увы! Где приготовили постель для Падмавати?

Служанка. Говорят, что в «Морском павильоне».

Васавадатта. Так веди меня туда.

Обходят сцену.

Служанка. Вот «Морской павильон». Войди, госпожа. А я поспешу принести целебную мазь. *(Уходит.)*

Васавадатта. Как боги безжалостны ко мне! Теперь заболела Падмавати, которая поистине стала утешением для страдающего в разлуке со мной супруга. Войду, пожалуй. *(Входит и осматривается.)* О нерадивые слуги! Они покинули больную, оставив ее наедине с лампой. А вот и Падмавати; она, видно, уснула. Не присест ли мне? Но если я сяду поодаль, будет казаться, что я не

очень к ней привязана. Поэтому сяду-ка я к ней на ложе. (*Садится.*) Отчего, как только я села с нею рядом, сердце мое наполнилось блаженством? К счастью, ее дыхание спокойно и ровно. Должно быть, болезнь оставила ее. Царевна занимает лишь половину постели и словно бы просит обнять себя. Прилягу, пожалуй, и я. (*Изображает сон.*)

Царь (*воскликает во сне*). О Васавадатта!

Васавадатта (*сразу поднимаясь*). Ах, это супруг мой, а не Падмавати! Что, если он увидит меня и, конечно, узнает? Тогда тяжкий обет благородного Яугандхараяны окажется бесплодным.

Царь. О дочь царя Аванти!

Васавадатта. К счастью, мой господин грезит. Здесь нет никого. Что, если я останусь ненадолго и порадую себе взор и сердце?

Царь. Милая! Дорогая моя ученица! Ответь мне.

Васавадатта. Я говорю с тобою, супруг мой, говорю.

Царь. Ты сердисься?

Васавадатта. Нет, нет, мне просто грустно.

Царь. Если не сердисься, то отчего на тебе нет украшений?

Васавадатта. Что изменилось бы от них?

Царь. Не припомнила ли ты мне Вирачику*?

Васавадатта (*гневно*). Довольно! И здесь о Вирачике!

Царь. Прости мне ее. (*Протягивает к ней руки.*)

Васавадатта. Я пробыла здесь слишком долго. Что, если кто-нибудь меня увидит! Уйду поскорей. Ах, рука моего господина свесилась вниз; положу ее на постель и пойду. (*Делает, как сказала, и уходит.*)

Царь (*сразу поднимаясь*). Стой, Васавадатта, стой! О горе!

Я, кинувшись ей вслед поспешно,

ударился о створку двери

И сам теперь не знаю: наяву

или во сне ее я видел.

Входит видушака.

Видушака. О, государь проснулся!

Царь. Друг, слушай радостную весть: Васавадатта жива!

Видушака. Откуда Васавадатта? Где Васавадатта? Васавадатта давно уже умерла.

Царь. Нет, нет, друг.

Я спал здесь, и она ушла, как только я проснулся.

Руманват мне солгал: царица не сгорела!

Видушака. Увы, это невозможно! Когда я упомянул о ку-

пальнях в Удджайини, ты, должно быть, начал думать о царице и вот увидел ее во сне.

Ц а р ь. Так это был сон?

Если видел я сон, счастьем было бы не просыпаться;
Если грезил я наяву, не хочу, чтобы кончилась греза!

В и д у ш а к а. Послушай, друг. В этом городе, говорят, живет якшини по имени Авантисундари *. Уж не ее ли ты видел?

Ц а р ь. Нет, нет.

Когда я взглянул на нее, на лице ее не было краски
И волосы были распущены, как положено женам в разлуке.

И еще, смотри, друг, смотри:

Испугавшись, царица невольно мне руку пожала, —
Волоски на руке до сих пор еще не опустились *.

В и д у ш а к а. Брось, господин, свои фантазии! Пойдем лучше на женскую половину дворца.

Входит придворный.

П р и д в о р н ы й. Победа государю! Наш великий царь Даршака приказал сообщить тебе: «С могучим войском прибыл сюда, чтобы напасть на Аруни *, твой министр Руманват. Готова к бою и моя победоносная армия: слоны, кони, колесницы и пешие воины. Ты можешь выступать, господин. И еще:

Враги в смятенье; зная твою доблесть,
народ воспрянул духом;

Не угрожают дальнему походу
волнения и смуты;

Для полного врагов твоих разгрома
я не щадил усилий.

Пересеки в трех направленьях Ганг —
и ты владыка ватсов!»

Ц а р ь (*вставая*). Прекрасно!

Я с Аруни, в злодействах искушенным,
сойдусь на поле боя.

Подобна океану будет битва,
ливень стрел напомнит

Шум волн могучих; царскими слонами,
конями боевыми

Я вскоре этот океан заполню
и потоплю врага!

Все уходят.

Конец пятого акта

ШЕСТОЙ АКТ

Входит придворный.

Придворный. Эй, кто здесь на страже у Золотого портала?

Входит привратница.

Привратница. Это я, почтенный, Виджая. В чем дело?

Придворный. Госпожа, уведоми поскорей Удаяну — да не оставит его удача после освобождения царства ватсов, — что от Махасены прибыл придворный по имени Райбхья, а вместе с ним Васундхара, кормилица Васавадатты, присланная царицей Анггаравати *. Оба просят принять их.

Привратница. Сейчас не время и не место для приема, почтенный.

Придворный. Почему не время и не место?

Привратница. Слушай, почтенный. Сегодня перед дворцом государя кто-то играл на лютне. Государь услышал и сказал: «Мне кажется, я слышу звуки Гхошавати *».

Придворный. И что же дальше?

Привратница. Тогда пошли к этому человеку и спросили: «Откуда у тебя лютня? Он ответил: «Я нашел ее в зарослях тростника на берегу Нармады *. Если она нужна государю, возьмите ее». Когда лютню принесли и государь возложил ее себе на колени, он лишился чувств. Затем, очнувшись, с лицом, залитым слезами, он проговорил: «Тебя я вижу, Гхошавати, а ее не могу увидеть». Вот почему, почтенный, время сейчас неподходящее. Как я явлюсь к государю с докладом?

Придворный. И все-таки, госпожа, доложи. Ведь мое поручение как раз касается беды государя.

Привратница. Ну что ж, доложу, почтенный. Вот государь выходит из дворца. Сейчас доложу ему.

Придворный. Хорошо, госпожа.

Оба уходят.

Конец интермедии

Входят царь и видушака.

Царь.

Звучащая сладко, ты раньше поклонялась
На бедрах царицы, касаясь груди ее.
Теперь, перепачканная нечистотами,

Ты в чаще лесной оказалась, несчастная.
И еще. Ты непостоянна, Гхошавати. Ты забыла о бедной Васавадатте.

Как бережно тебя она держала на коленях,
Как, уставая, прижимала к сердцу,
Как плакала, когда мы разлучались,
Как, перестав играть, шутила и смеялась!

В и д у ш а к а. Брось, господин, так себя мучить.
Ц а р ь. Нет, друг, нет.

Мою любовь, дремавшую так долго,
Гхошавати внезапно пробудила,
Но нет со мной — увы! — моей царицы,
которая любила эту лютню.

Васантака, пусть искусный ремесленник приведет лютню в порядок и поскорей мне ее возвратит.

В и д у ш а к а. Как прикажешь, господин.

Взяв лютню, уходит. Входит привратница.

Привратница. Победа государю! Там, у входа, ожидают приема придворный Махасены Райбхья и почтенная Васундхара, кормилица Васавадатты, присланная царицей Ангаравати.

Ц а р ь. Раз так, позови сюда Падмавати.

Привратница. Как прикажет государь. (*Выходит.*)

Ц а р ь. Откуда Махасена так быстро узнал о случившемся?

Входят Падмавати и привратница.

Привратница. Сюда, сюда, царевна.

Падмавати. Победа моему супругу!

Ц а р ь. Падмавати, слышала ли ты, что к нам прибыли придворный Махасены Райбхья и кормилица Васавадатты Васундхара, которую прислала царица Ангаравати? Они просят принять их.

Падмавати. Я рада буду, супруг мой, услышать добрые вести о родной мне семье.

Ц а р ь. Это достойно госпожи сказать, что семья Васавадатты — ее семья. Садись, Падмавати; отчего ты не садишься?

Падмавати. Разве супруг мой хочет, чтобы я была рядом с ним, когда придут эти люди?

Ц а р ь. Что же здесь дурного?

Падмавати. Не покажется ли им обидным, что господин взял себе другую жену?

Ц а р ь. Было бы хуже скрывать свою жену от тех, кому надлежит ее видеть. Поэтому — сядь!

П а д м а в а т и. Как прикажешь, супруг мой. (*Садится.*) Я что-то тревожусь, господин мой, не зная, что собираются сообщить тебе отец и матушка.

Ц а р ь. Я тоже, Падмавати.

Что скажут мне они? — трепещет сердце;
Похитив, не сумел я уберечь их дочь.
Судьбой непостоянной обесславлен,
Я в страхе, будто сын, прогневавший отца.

П а д м а в а т и. Что можно уберечь, когда придет назначенный срок!

П р и в р а т н и ц а. Придворный и кормилица ждут у входа.

Ц а р ь. Скорее приведи их.

П р и в р а т н и ц а. Как прикажет государь. (*Уходит.*)

Входят придворный, кормилица и привратница.

П р и д в о р н ы й. Увы!

Я радоваться должен, в край друзей явившись,
Но не могу забыть Васавадатты гибель.
Зачем судьбе жестокой не было довольно
Страну врагам отдать, но пощадить царицу?

П р и в р а т н и ц а. Вот государь! Подойди, почтенный.

П р и д в о р н ы й (*приблизившись*). Победа моему господину!

К о р м и л и ц а. Победа государю!

Ц а р ь (*почтительно*). Скажи, господин,

Здоров ли государь, меня родством почтивший,
Кто на земле вершит династий царских судьбы?

П р и д в о р н ы й. Да, да, Махасена здоров. И всем вам он тоже желает здоровья.

Ц а р ь (*вставая*). Что повелевает Махасена?

П р и д в о р н ы й. Вот слова, достойные сына Вайдехи * Но ты не должен вставать, чтобы выслушать его послание.

Ц а р ь. Как прикажет Махасена. (*Садится.*)

П р и д в о р н ы й. Махасена рад, что твое царство, захваченное было врагами, теперь возвращено тебе обратно.

У тех, кто немощен и слаб, не может быть и мужества;
А только мужество одно — опора счастью царскому.

Ц а р ь. Я всем обязан великодушию Махасены. Ибо

Меня, побежденного, Махасена
принял с любовью, как сына родного;
Похитил я дочь его, и случилось,
что уберечь ее не был в силах;
Но, даже о смерти ее услышав,
ко мне государь не переменился.
И в том, что обрел я царство ватсов,
только его одного заслуга.

Придворный. Таково послание Махасены. А послание царицы перескажет эта достопочтенная госпожа.

Царь. О моя мать!

Здорова ль та, кого я огорчил побегом,
Удджайини святыня, старшая царица?

Кормилица. Царица здорова и справляется о здоровье государя и всех его близких.

Царь. Все мы здоровы, матушка, если это можно считать здоровьем.

Кормилица. Не терзай себя, государь, так сильно.

Придворный. Мужайся, мой господин. Даже умерев, не умерла дочь Махасены, если ее так оплакивает супруг.

Как уберечь другого в смертный час?
Как удержать кувшин, коль лопнула веревка?
У человека с деревом одна судьба:
Есть время им расти и время гибнуть.

Царь. Нет, не говори так, почтенный.

Дочь Махасены — моя ученица, супруга любимая!
Даже в грядущих рожденьях ее не забуду!

Кормилица. Царица сказала: «Васавадатты нет в живых. Но так же, как дороги Махасене и мне Гопалака и Палака *, дорог нам и ты, которого мы сразу же избрали в зятя. Ради этого ты и был приведен в Удджайини. Под предлогом обучения игре на лютне мы отдали тебе дочь, даже не призвав в свидетели Агни *. Однако в своем нетерпении ты бежал с нею, не дождавшись брачного обряда. Тогда мы приказали нарисовать на досках портреты, твой и Васавадатты, и перед ними отпраздновали вашу свадьбу. Теперь эти доски с портретами мы посылаем тебе».

Царь. Ах, сколько любви в словах государыни и как они меня утешают!

Ее послание дороже мне победы над сотней царств;
Меня за все проступки не лишила она своей любви.

Падмавати. Супруг мой, я хотела бы посмотреть на портрет моей старшей сестры и почтительно ее приветствовать.

Кормилица. Смотри, смотри, царевна. *(Показывает ей портрет.)*

Падмавати *(всматриваясь, про себя)*. О, она вылитая госпожа Авантика! *(Вслух.)* Скажи, супруг мой, похож ли этот портрет на благородную Васавадатту?

Царь. Не просто похож. Мне кажется, это она сама. О горе!

Как мог жестокий рок такую красоту разрушить!

Как мог огонь сгубить лица такого прелесть!

Падмавати. Если бы я взглянула на портрет моего супруга, то по нему могла бы судить, похожа благородная госпожа или нет.

Кормилица. Смотри, смотри, царевна.

Падмавати *(всматриваясь)*. На этом портрете супруг мой словно живой. Значит, и портрет госпожи должен быть верен.

Царь. Мне кажется, с тех пор как ты увидела портреты, тебя что-то радует и заботит одновременно. В чем дело?

Падмавати. Супруг мой! Здесь живет женщина, с которой этот портрет как будто списан.

Царь. Чей? Васавадатты?

Падмавати. Да.

Царь. Так пусть приведут ее поскорее.

Падмавати. Послушай, господин мой. Когда я не была еще замужем, некий брахман представил ее как свою сестру и оставил на моем попечении. Ее супруг уехал на чужбину, и она избегает мужских взоров. Но если она придет сюда вместе со мной, государю можно будет на нее взглянуть и сравнить с Васавадаттой.

Царь.

Но если она брахмана сестра,
она, конечно, не Васавадатта,
А сходство лиц, осанки, говорят,
встречается нередко в этом мире.

Входит привратница.

Привратница. Победа государю! Прибыл некий брахман из Удджайини. Он утверждает, что оставил на попечении царицы свою сестру, и ждет, что ему возвратят ее.

Царь. Не тот ли это брахман, Падмавати?

Падмавати. Должно быть, тот.

Царь. Так пусть со всеми положенными почестями этого брахмана поскорее приведут во дворец.

Привратница. Как прикажет государь. (*Уходит.*)

Царь. А ты, Падмавати, приведи эту женщину.

Падмавати. Как прикажешь, супруг мой. (*Уходит.*)

Входят Яугандхараяна и привратница.

Яугандхараяна (*в сторону*).

Я скрыл супругу царскую, заботясь
о счастье государя;

По воле собственной решенье принял,
сочтя его за благо.

Теперь, однако, когда план мой дерзкий
успехом завершился,

Трепещет все же сердце в ожиданье,
что государь мне скажет.

Привратница. Вот государь. Подойди к нему, почтенный.
Яугандхараяна (*приблизившись*). Победа тебе, победа!

Царь. Его голос мне как будто знаком. Скажи, брахман, это ты оставил свою сестру на попечение Падмавати?

Яугандхараяна. Да, я.

Царь. Так приведите же скорее его сестру.

Привратница. Как прикажет государь. (*Уходит.*)

Входят Падмавати, Авантика и привратница.

Падмавати. Сюда, госпожа, сюда. У меня для тебя приятная новость.

Авантика. Какая?

Падмавати. Вернулся твой брат.

Авантика. Хвала судьбе! Наконец-то он обо мне вспомнил.

Падмавати (*приблизившись*). Победа моему супругу! Вот моя подопечная.

Царь. Возврати ее брату, Падмавати. Впрочем, заклад должен быть возвращен в присутствии свидетелей. Пусть свидетелями будут достопочтенный Райбхья и достопочтенная кормилица.

Кормилица (*пристально взглядываясь в Авантику*). О! Васавадатта! Царевна!

Царь. Как? Дочь Махасены? Царица, пройди с Падмавати во внутренние покои.

Яугандхараяна. Нет, нет! К чему ей уходить? Она — моя сестра.

Царь. Зачем ты так говоришь? Она дочь Махасены.

Яугандхараяна. О цари!

Рожденный в роде бхаратов *, учтивый, добродетельный,
Не нарушай свой царский долг и силой не держи ее.

Царь. Хорошо. Посмотрим, кто она. Откинь вуаль!

Яугандхараяна. Победа господину!

Васавадатта. Победа моему супругу!

Царь. О! Вот Яугандхараяна! Вот дочь Махасены!

Что это? Правда или снова сон? Ее я вижу!

Но так же видел я ее и прежде — и был обманут!

Яугандхараяна. Господин! Скрыв царицу, я провинился перед тобой. Умоляю тебя, господин, прости меня. (*Падает к его ногам.*)

Царь (*поднимая его*). Ты воистину Яугандхараяна!

Притворившись безумцем, сея раздоры,
Мудрым замыслом, достойным министра, —
Это ты меня спас своим усердием,
Из воды меня вытащил, когда я тонул.

Яугандхараяна. Я лишь следовал счастливым предначертаниям судьбы своего господина.

Падмавати. О! Так она царица! Госпожа, по неведению я обращалась с тобой как с подругой и не вела себя, как мне положено. Склонив голову, умоляю тебя о снисхождении.

Васавадатта (*поднимая Падмавати*). Встань, встань, счастливая в своем муже! Ты виновна лишь тем, что просишь у меня прощения.

Падмавати. Благодарю тебя.

Царь. Яугандхараяна, друг! Что за замысел был у тебя, когда ты скрыл царицу?

Яугандхараяна. Я хотел спасти Каушамби *.

Царь. А зачем ты оставил ее на попечении Падмавати?

Яугандхараяна. Пушпакабхадра и другие ясновидцы предсказали, что Падмавати суждено стать супругой нашего господина.

Царь. Знал ли обо всем Руманват?

Яугандхараяна. Он знал все, мой господин.

Царь. Ну и плут этот Руманват!

Яугандхараяна. Государь, прикажи достопочтенному

Райбхье и достопочтенной кормилице немедля возвратиться в Уд-
джайини, дабы там узнали, что Васавадатта жива.

Царь. Нет, нет, мы все отправимся туда вместе с царицей
Падмавати.

Я у г а н д х а р а я н а. Как прикажет государь.

Бхаратавакья:*

Опоясанную океаном, в Гималаях и Виндхья* — сергах,

Да хранит государь эту землю под одним державным зонтом!

Все уходят.

Конец шестого акта и пьесы

Действующие лица

Сутрадхара, распорядитель труппы	
Актриса	
Царь, царь Косалы * Дашаратха	
Рама	
Лакшмана	} сыновья Дашаратхи
Бхарата	
Шатругхна	
Сумантра, колесничий Дашаратхи	
Равана, владыка демонов-ракшасов *	
Придворный царя Дашаратхи	
Возничий колесницы Бхараты	
Служитель в доме статуй	
Мойщик	
Стражник	
Два старца-отшельника	
Отшельник	
Нандилака, слуга в обители	
Сита, супруга Рамы	
Каусалья, мать Рамы	
Сумитра, мать Лакшманы и Шатругхны	} жены Дашаратхи
Кайкейи, мать Бхараты	
Авадатика, служанка Ситы	
Нандиника	} служанки во дворце Дашаратхи
Виджая	
Привратница во дворце Дашаратхи	
Отшельница	

ПРОЛОГ

После вступительной церемонии входит сутрадхара.

Сутрадхара.

Благо борозде несущий, гимнами прославленный,

Мощной выей наделенный, счастья средоточие,
Враг мучителя царицы — Рама, грозный обликом,
Пусть для вас опорой будет в каждом воплощении *.

Оборачивается и смотрит на сцену. (Госпожа, подойди сюда!)

Входит актриса.

Актриса. Вот я, почтенный.

Сутрадхара. Спой, госпожа, какую-нибудь песню об осени.

Актриса. Хорошо, почтенный. *(Поет.)*

Сутрадхара. В это время года

В платье белом, среди белых цветов гусыня
Мечется взад и вперед по островку на реке...

За сценой: «Господин, господин!»

Сутрадхара *(прислушиваясь)*. А, понимаю!

...Так же быстро, чему-то радуясь, ходит

Рядом с царским дворцом хранительница ворот.

Оба уходят.

Конец пролога

ПЕРВЫЙ АКТ

Привратница. Господин! Есть ли здесь кто-нибудь из придворных?

Входит придворный.

Придворный. Я, госпожа. В чем дело?

Привратница. Великий царь Дашаратха, чья могучая колесница не знала преград в сражениях богов и асуров *, повелевает: «Пусть быстро приготовят все необходимое для обряда помазания. Я хочу даровать царевичу Раме царский сан».

Придворный. Все, что приказал великий царь, уже сделано, госпожа. Взгляни:

Готовы царский зонт, и трон, и опахала,
и барабаны звучные,

Расставлены сосуды золотые с травой дарбха *
и водой священной,

Запряжена для Рамы колесница, народ собрался
во главе с министрами,

Стоит у алтаря мудрец Васиштха * — залог успеха
царского помазания.

Привратница. Если так, все приготовлено как нельзя лучше.

Придворный. О радость!

Народ счастливым сделал государь — владыка мира,
Избрав в цари сей месяц на земле, чье имя Рама.

Привратница. Не теряй времени, почтенный.

Придворный. Спешу, госпожа. *(Уходит.)*

Привратница *(обходит сцену, всматривается)*. Сабхавака, почтенный Сабхавака! Иди и, соблюдая должное уважение, поторопи по приказу великого царя достойного пурохиту*. *(Глядя в другую сторону.)* Сарасика, ступай в театральные залы и передай актрисам, чтобы они представили подходящую для торжества пьесу. А я тем временем извещу великого царя, что все готово. *(Уходит.)*

Входит Авадатика, у нее в руках одежда из древесной коры.

Авадатика. Ну и страху же я натерпелась! Если я так трусила, когда брала это платье из коры ради шутки, то каково тем, кто крадет чужое добро из корысти. Хотелось бы теперь посмеяться, да что толку смеяться одной!

Входит Сита со свитой.

Сита. У Авадатики смущенный вид. Что бы это значило, голубушка?

Служанка. Слуги любят плутни, госпожа. Она в чем-то провинилась.

Сита. Нет. По-моему, она вот-вот расхохочется.

Авадатика. Победа царевне! Госпожа, я ни в чем не виновата.

Сита. А тебя никто и не винит. Но что это у тебя в левой руке, Авадатика?

Авадатика. Это платье из коры, госпожа.

Сита. Откуда же ты взяла это платье?

Авадатика. Благоволи выслушать, царевна. Я попросила госпожу Реву, смотрительницу кулис, дать мне ветку ашоки, оставшуюся после представления. Но она не дала. Тогда я решила, что ее поступок заслуживает наказания, и взяла себе это платье.

Сита. Ты поступила дурно. Иди отдай его.

Авадатика. Но я взяла его, госпожа, только в шутку.

Сита. Тем хуже; твоя шутка глупая. Иди и отдай его побыстрее.

Авадатика. Как госпожа прикажет. *(Хочет выйти.)*

С и т а. Посто́й, милая.

А в а д а т и к а. Я здесь, госпожа.

С и т а. Как ты думаешь, милая, мне это платье пойдет?

А в а д а т и к а. Все прекрасно для прекрасной. Примерь его, госпожа.

С и т а. А ну-ка дай его. (*Берет платье и примеряет.*) Взгляни, милая, идет оно мне?

А в а д а т и к а. Ну, конечно, идет. Платье из коры теперь выглядит как золотое.

С и т а. А ты что скажешь, голубушка?

С л у ж а н к а. Что тут говорить! От восхищения у меня на теле поднялись все волоски! * (*Показывает руку с поднявшимися волосками.*)

С и т а. Принеси-ка, голубушка, зеркало.

С л у ж а н к а. Как госпожа прикажет. (*Уходит и вновь возвращается.*) Вот зеркало, госпожа.

С и т а (*глядя на служанку*). Зеркало подождет. Мне кажется, ты хочешь что-то сказать.

С л у ж а н к а. Госпожа, я только что слышала, как придворный Балака восклицает: «Помазание, царское помазание!»

Входит другая служанка.

С л у ж а н к а. Хорошие вести, госпожа, хорошие вести!

С и т а. Что случилось? Говори.

С л у ж а н к а. Царевич будет возведен на трон!

С и т а. А что с батюшкой? Он здоров?

С л у ж а н к а. Великий царь сам совершит помазание.

С и т а. Если так, то новость вдвойне хороша. Обними-ка меня покрепче.

С л у ж а н к а. Слушаюсь, госпожа. (*Обнимает ее.*)

Сита снимает с себя украшения и отдает их служанке.

С л у ж а н к а. Мне кажется, госпожа, я слышу бой барабанов.

С и т а. Как будто бы так.

С л у ж а н к а. А теперь барабаны смолкли.

С и т а. Не помешало ли что-то помазанию? Ведь всякое случается при дворе.

С л у ж а н к а. Я слышала, госпожа, что, короновав царевича, великий царь собирается уйти отшельником в лес.

С и т а. В таком случае вода нужна не для помазания, а чтобы омыть лицо от слез.

Входит Рама.

Р а м а. Так!

Когда раздался грохот барабанов,
пришли наставники, я поднялся на трон,
И ждали все, что вскоре из кувшина
мне голову водою окропят, —
Царь вдруг позвал меня и повелел уйти.
Народ дивился моему спокойствию.
Но если сын послушно повинуется
отцовскому приказу — что здесь странного?

Я словно вздохнул с облегчением, когда ноша с моих плеч была снята и царь отпустил меня со словами: «Будь свободен, сынок». К счастью, я тот же Рама, а великий царь остался великим царем. Но теперь я хотел бы повидать Майтхили*.

А в а д а т и к а. Госпожа, вот идет царевич, а ты еще не сняла платье из коры.

Р а м а. Майтхили, здравствуй!

С и т а. Ах, мой супруг! Победа моему супругу!

Р а м а. Садись, Майтхили. *(Садится.)*

С и т а. Как прикажешь, мой господин. *(Садится.)*

А в а д а т и к а. Госпожа, на царевиче обычное платье. Должно быть, слухи о помазании были ложны.

С и т а. Нас известили люди, которые обычно не лгут. Впрочем, всякое случается при дворе.

Р а м а. О чем ты, Майтхили?

С и т а. Нет, ни о чем. Эта девушка говорила о каком-то помазании.

Р а м а. А, понимаю твое любопытство: помазание должно было быть. Слушай. Сегодня великий царь посадил меня, как в детстве, себе на колени и ласково назвал материнским именем*. Мановением руки он словно бы собрал воедино все царство Косалы и сказал мне в присутствии наставников, министров и горожан: «Рама, сын мой! Возьми это царство!»

С и т а. Что же ты ответил, супруг мой?

Р а м а. А как ты думаешь, Майтхили?

С и т а. Я думаю, что мой супруг ничего не ответил, а лишь глубоко вздохнул и припал к ногам государя.

Р а м а. Ты догадалась верно. Редко рождаются на земле два человека столь сходного нрава. Я действительно пал ему в ноги, и

Сверху — слезами отца, внизу — моими слезами
Ноги его и моя голова были увлажнены.

С и т а. Дальше! Дальше!

Р а м а. Затем, хотя я и отказывался, он убедил меня принять

этот дар, заклиная своей жизнью, обремененной несчастьями старости.

С и т а. Дальше! Дальше!

Р а м а. Дальше? Во время помазания

Вверх подняли кувшин с водою брата,
Отец, рыдая, поднял зонт державный,
Как вдруг явилась Мантхара *, шепнула
Царю два слова на ухо — и я уже не царь.

С и т а. Я рада. Великий царь по-прежнему великий царь, а мой супруг остался моим супругом.

Р а м а. Где твои украшения, Майтхили?

С и т а. Я их не надевала.

Р а м а. Нет! Мне кажется, ты сняла их и сняла совсем недавно:

От тяжести серег отвисли мочки,
Бледны запястья рук, где носишь ты браслеты,
Да и повсюду вижу я следы
Недавно снятых с тела украшений.

С и т а. Мой супруг умеет так сказать, что и неправда покажется правдой.

Р а м а. Во всяком случае, надень украшения снова. А я подержу зеркало. (*Берет зеркало и пристально вглядывается*). Пой!

Что это в зеркале? Одежда из коры?

Иль солнечные блики?

Ты, вижу, забавляешься игрой...

А может быть, ты приняла обет?

Авадатика, что это?

А в а д а т и к а. Эту одежду, господин, царевна надела из любопытства, пойдет она ей или нет.

Р а м а. Что ж, Майтхили, на тебе платье, украшавшее старцев из рода Икшваку *. Мне тоже оно нравится, дай его сюда.

С и т а. Нет, нет, супруг мой. Не говори так: ты накличешь беду.

Р а м а. Почему ты останавливаешь меня, Майтхили?

С и т а. Я боюсь, что теперь, когда отменили помазание, все может обернуться бедой для моего супруга.

Р а м а.

Не беспокойся: дай мне разделить с тобой забаву;
Ведь это платье ты, часть тела моего, надела первой.

За сценой: «Увы, увь! Великий царь!..»

С и т а. Что это, супруг мой?

Р а м а (*прислушиваясь*).

Кричат мужчины, женщины... И в этом скорбном вопле

Мне слышится судьбы кичливый голос: «Я сильнее!»

Скорее узнайте, в чем дело.

Входит придворный.

П р и д в о р н ы й. На помощь, царевич, на помощь!

Р а м а. Кому нужна моя помощь, почтенный?

П р и д в о р н ы й. Великому царю.

Р а м а. Великому царю? Но в нем воплощен весь мир, и тебе следовало бы сказать, что помощь нужна всему миру. От кого же грозит опасность, почтенный?

П р и д в о р н ы й. От родича.

Р а м а. От родича? Увы, тут нет защиты.

Враг поражает тело, родич — сердце.

Скажи, кого из родичей теперь стыдиться?

П р и д в о р н ы й. Государыни Кайкейи.

Р а м а. Что? Моей матушки? Тогда здесь скрыто нечто такое, что сулит успех в будущем.

П р и д в о р н ы й. Как так?

Р а м а. Слушай:

Супруг ее во всем подобен Шакре *,

а я ей верный сын.

К чему же вдруг ей замышлять дурное?

Чего еще желать?

П р и д в о р н ы й. Царевич, женским разумом повелевают страсти. Не приписывай ей своего великодушия. Ведь по ее слову отменили твое помазание.

Р а м а. В этом есть много хорошего, почтенный!

П р и д в о р н ы й. Как так?

Р а м а. Слушай:

Теперь не придется скитаться в лесу отцу моему,

Как раньше, останется он моей юности опекуном,

Не нужно будет народу другому царю угождать,

Не лишатся беспечных услад братья мои.

П р и д в о р н ы й. Но она, незваная, подкралась и потребовала от царя, чтобы короновали Бхарату. Разве нет здесь корысти?

Р а м а. Из расположения ко мне ты не хочешь видеть сути дела, почтенный.

Ведь царства, ей обещанного, я едва не отнял.
За что ж ее, а не меня в корысти упрекаешь?

Придворный. Но...

Рама. Довольно! Я больше не хочу слушать, как обвиняют мою мать. Скажи мне лучше, что делает великий царь.

Придворный.

Царь, онемевший от горя, отпустил меня жестом руки.
И вдруг — да, быть может, и к лучшему это —
лишился сознания.

Рама. Что? Лишился сознания?

За сценой: «Ты слышишь: лишился сознания!»

Коль обморок царя тебя тревожит,
не ведай жалости — берись за лук!..»

Рама (*прислушиваясь и всматриваясь*).

Кто стойкости возмутил океан —
невозмутимого Лакшману?
Когда он гневен, передо мной
как будто бы сто Лакшман.

Входит Лакшмана с луком и стрелами.

Лакшмана (*гневно*). Ты слышишь: лишился сознания!

Коль обморок царя тебя тревожит,
не ведай жалости — берись за лук!
Кто мягок к родичам своим и робок,
тот непременно будет побежден.
А не захочешь мстить со мною вместе,
я отомщу один.
От женщины, предавшей нас, решил я
избавить этот мир!

Сита. Супруг мой! Теперь, когда должно плакать, сын Сумитры взялся за лук. Никогда он не был в таком волнении.

Рама. Сын Сумитры! Что с тобой?

Лакшмана. Как что со мной?

Когда похитили обманом царство
и страждет государь на ложе горя,
ужели кто-то будет сомневаться,
что было бы безумием терпенье?

Рама. Так это потеря мною царства привела тебя в неистовство? Стыдись, сын Сумитры, где твоя мудрость?

Бхарата будет царем или я — в чем здесь различье?
Если уж поднял ты лук, то защищай им царя!

Лакшмана. Нет, побороть свой гнев я не в силах. Пусть будет что будет! Я уйду. *(Хочет уйти.)*

Рама.

Так грозен Лакшмана, как будто
три мира разом сжечь надумал.
Чело нахмутив, брови сдвинув,
он выглядит Судьбой неумолимой.

Подойди ко мне, сын Сумитры!

Лакшмана. Вот я, господин.

Рама. Тщетно зывал я к твоему благоразумью. А теперь ты скажи, как мне поступить.

Луком отцу пригрозить за то, что хранит свое слово?
Или пронзить стрелой свою долю берущую мать?
Или, быть может, убить ни в чем не повинного брата?
Что мне сделать, скажи, чтобы умерить твой гнев?

Лакшмана *(со слезами)*. Увы, ты упрекаешь меня, но понять не хочешь:

Я никому не пожелаю царства,
цена которому — вражда,
Но каково мне знать, что ты в изгнание
четырнадцать пробудешь лет!

Рама. Так вот из-за чего государь лишился чувств! Увы, он поддался несвойственной ему слабости. Майтхили,

Отдай мне это платье из коры,
что в добрый час тебе попало в руки.
Исполнить должен я теперь обет,
какой цари еще не исполняли.

Сита. Вот оно, супруг мой.

Рама. А ты что думаешь делать, Майтхили?

Сита. Я хочу разделить с моим супругом его обет.

Рама. Но я должен идти в изгнание один.

Сита. А я должна идти вслед за тобой.

Рама. Мне придется жить в лесу.

Сита. Он станет моим дворцом.

Рама. Как сможешь ты там угождать свекру и свекрови?

С и т а. Я буду за них молить богов.

Р а м а. Лакшмана, останови ее!

Л а к ш м а н а. Я не хочу ее останавливать господин; я могу лишь одобрить ее желание:

От месяца не отходит звезда,
когда грозит ему Раху *;
В лесу, если дерево упадет,
с ним падает и лиана;
Слониха не оставляет слона,
если увяз он в трясине;
Так пусть же и Сита исполнит свой долг:
жизнь женщины — в ее муже!

Входит служанка.

С л у ж а н к а. Победа царевне! Госпожа Рева, смотрительница кулис, почтительно извещает: «Авадатика унесла из театрального зала платье из коры. Вот другие такие же платья, которых никто еще не надевал. Да исполнятся твои желания!»

Р а м а. Царевна благодарит ее, милая. Дай сюда платье, мне оно пригодится.

С л у ж а н к а. Возьми, господин. *(Подает ему платье из коры; Рама его надевает.)*

Л а к ш м а н а. Смилуйся, господин.

Ты половину мне всегда дарил
своих венков, одежд и украшений,
Но платье из коры надел один;
впервые ты не захотел быть щедрым.

Р а м а. Майтхили, останови его!

С и т а. Не упрямься, сын Сумитры!

Л а к ш м а н а.

Всегда быть подле ног потомка Рагху *
не только ты желаешь, госпожа.
Пусть правая нога твоею будет,
а левую дозволю оставить мне.

С и т а. Дай ему платье, супруг мой. Не повергай в отчаяние сына Сумитры.

Р а м а. Сын Сумитры, послушай. Одежда из коры —

Щит в битве покаяния, стрекало слонов обета,
Узда коней желаяния, возничий повозки долга.

Возьми его!

Л а к ш м а н а. Благодарю тебя. (*Берет и надевает платье.*)

Р а м а. Царская дорога заполнена горожанами, узнавшими о случившемся. Посторонитесь, посторонитесь!

Л а к ш м а н а. Я пойду впереди, господин. Посторонитесь, посторонитесь!

Р а м а. Сними вуаль, Майтхили.

С и т а. Как прикажешь, супруг мой. (*Снимает вуаль.*)

Р а м а. Эй, горожане! Слушайте, слушайте!

Вы плачете, и потому вы вправе
взглянуть сквозь слезы на мою супругу.
Смотреть на женщин нет греха на свадьбе,
на жертвенном обряде и в несчастье.

Входит придворный.

П р и д в о р н ы й. Нет, царевич, ты не должен уходить! Ибо великий царь,

Узнав, что ты уходишь вместе с Ситой
И Лакшманой, послушным долгу брата,
С земли поднялся, весь покрытый пылью,
Как старый слон — песком, и сам спешит сюда.

Л а к ш м а н а. Благородный брат,
Зачем ему видеть отшельников,
в одну лишь кору одетых?

Р а м а.

Пусть нас, когда мы уйдем,
царь помнит такими, как прежде!

Все уходят.

Конец первого акта

ВТОРОЙ АКТ

Входит придворный.

П р и д в о р н ы й. Эй, надзирающие за входом! Да не будет никто из вас беспечен на своем посту!

Входит привратница.

П р и в р а т н и ц а. Что случилось, почтенный?

П р и д в о р н ы й. Великий царь, желая быть верным своему слову, не удерживал Раму от ухода в лес. Теперь его сердце сжи-

гает огонь разлуки с сыном, и сам он, словно безумный, горько рыдает в «Морском павильоне».

Как Меру, когда ей грозит паденье *,
Как океан, чьи воды иссякают,
Как солнце, диск которого едва заметен, —
Таков и царь, чьи силы подточило горе.

Привратница. Ах! Как несчастен великий государь!

Придворный. Ступай, госпожа.

Привратница. Хорошо, почтенный. (Уходит.)

Придворный. Увы, с того дня, как ушел Рама, Айодхья поистине кажется опустевшей.

Слоны, грустя, отводят взор от корма.
Роняя слезы,
Замолкли в стойлах кони. Горожане,
забыв о пище,
Оставив разговоры, плача громко,
стоят и смотрят
В ту сторону, куда ушел царевич
с женой и братом.

Мне нужно быть, однако, поблизости от великого царя. (*Обходит сцену, осматривается.*) А вот и государь. Тяжкое горе разлуки с сыном придавило его, а царицы Каусалья и Сумитра, стоя рядом, пытаются его подбодрить. Какая жалость! Великий царь

То падает, то вновь встает, рыдает
не переставая
И все глядит, глядит туда, куда ушел
потомок Рагху.

Уходит.

Конец интермедии

Появляются царь, каким он был описан, и две царицы.

Царь.

О Рама! О мой сын, любимый всеми!
О Лакшмана, дитя! Прекрасный, безупречный!
О Сита, доченька! О преданная мужу!
Увы! Зачем меня покинули вы, дети?

Не странно ли, что я так хочу видеть Лакшману, хотя он из любви к брату забыл о любви к отцу? О Сита, о царевна Видехи! *

Сосуд бесчестия, я брошен Рамой,
Отвергнут Лакшманой и вот тобой оставлен!

Рама, сын мой! Лакшмана, дитя! Сита, доченька! Ответьте мне, дети мои! Увы, пусто вокруг — никто не отвечает. Где ты, сын Каусальи?

Правде верный, гнев победивший,
зависть презревший, миру любезный,
Старшим и родичам угождающий!
Где ты? Скажи мне хоть слово!

Где же он, радующий сердца и взоры людей? Где он, послушный мне и наставникам? Где он, сострадающий всем, кого постигло горе? Где он, пренебрегший царством, словно пучком травы? Рама, сынок! Что за безжалостный обет ты выполняешь, если пришлось тебе бросить меня, старого твоего отца? О горе! О мука!

Словно солнце, скрылся Рама,
словно день за солнцем — Лакшмана,
Словно тень, исчезла Сита,
вслед за солнцем и днем ушедшая.

(Глядя вверх.) О жестокая судьба!

Почему не бездетен я? Почему не сын
другого царя Рама?
Почему Кайкейи не тигрица в лесу?
Отчего эти три беды?

Каусалья *(рыдая)*. Довольно, великий царь, так мучить себя, теряя присутствие духа. Пройдет положенный срок, и ты снова увидишь и Ситу, и обоих своих сыновей.

Царь. Кто ты?

Каусалья. Я та, кто родила неумолимого сына.

Царь. Значит, ты Каусалья, мать Рамы, радующего сердца и взоры людей?

Каусалья. Да, великий царь, это я, несчастная.

Царь. Нет, Каусалья, ты счастливая! Ты выносила Раму в своем чреве.

Я же, чей разум померк, горе разлуки с сыном
Перенести не могу, оно жжет меня, точно огонь.

(Глядя на Сумитру.) А кто эта, другая?

Каусалья. Это, великий царь, дорогого Лакшманы...

Царь *(прерывает ее, быстро приподнимаясь)*. Где он, где Лакшмана? Увы, я не вижу его!

Обе царицы в волнении подбегают и поддерживают его.

К а у с а л ь я. Великий царь, я хотела сказать: «Дорогого Лакшманы мать — Сумитра».

Ц а р ь. А, Сумитра!

Твой сын — хороший сын. За лучшим в роде Рагху,
За Рамой словно тень идет он днем и ночью.

Входит придворный.

П р и д в о р н ы й. Победа великому царю! Прибыл достопочтенный Сумантра.

Ц а р ь *(быстро приподнимаясь, радостно)*. С Рамой?

П р и д в о р н ы й. Нет, с его колесницей.

Ц а р ь. Как? С одной колесницей? *(Падает в обморок.)*

О б е ц а р и ц ы. Великий царь! Очнись! Очнись! *(Растирают ему тело.)*

П р и д в о р н ы й. О горе! Воистину судьба неумолима, раз на таких людей обрушиваются такие беды! Великий царь! Очнись, очнись!

Ц а р ь *(постепенно приходя в себя)*. Как ты сказал, Балака? Сумантра вернулся один?

П р и д в о р н ы й. Да, великий царь.

Ц а р ь. О горе!

Раз колесница вернулась пустая,
жизни моей колесница разбилась.

Пусть же теперь увезет Дашаратху
Смертью посланная колесница!

Скорее позовите сюда Сумантру!

П р и д в о р н ы й. Как прикажет великий царь. *(Уходит.)*

Ц а р ь.

Как счастливы лесные ветры! Они свободно веют всюду
И могут, только пожелают, коснуться страждущего Рама.

Входит Сумантра.

С у м а н т р а.

В смятенье чувств, слезами обливаясь,
снедаемые горем слуги,

В любви к царевичу забыв о долге,
корят рыдающего государя.

(Приблизившись.) Победа великому государю!

Ц а р ь. Сумантра, брат! Где мой первенец Рама?.. Нет, нет, я не так спросил.

Твой где первенец Рама? Ведь ты детей своих любишь!
Где царица Видехи, полная к старшим почтенья?
Лакшмана где? И что обо мне они говорили,
Близком к смерти отце, бед океан породившем?

Сумантра. Не говори так, великий царь. Слова эти тебе не подобают. Пройдет немного времени, и ты всех их увидишь.

Царь. Ты прав, я говорил не так, как нужно: об отшельниках спрашивают иначе. Скажи, благополучно ли их подвижничество? И не устала ли царица Видехи, странствуя по диким лесам?

Сумантра. Не просила ли она что-нибудь передать великому царю и нам, она, чье тело прикрыто одной корою, дитя по годам, но не дитя поведением, с тех пор как разделила обет своего мужа?

Сумантра. Все они пожелали великому царю...

Царь. Нет, нет, подожди. Я сначала хочу услышать их имена — лекарство для моего больного слуха и страдающего сердца.

Сумантра. Как прикажет великий царь. Благословенный Рама...

Царь. Рама? Да, Рама! Когда я слышу его имя, мне кажется, он рядом со мной. Дальше!

Сумантра. Благословенный Лакшмана...

Царь. Да, Лакшмана! Дальше!

Сумантра. Благословенная Сита, дочь царя Джанаки.

Царь. Да, царица Видехи! Но... Рама, Лакшмана, Сита — ты назвал их не в том порядке.

Сумантра. В каком же ты порядке хочешь?

Царь. Тебе следовало сказать: Рама, Сита, Лакшмана.

Пусть Майтхили стоит между Рамой и Лакшманой:
Ей защита нужна — ведь леса так опасны!

Сумантра. Как прикажет великий царь. Благословенный Рама...

Царь. Да, Рама!

Сумантра. Благословенная дочь Джанаки...

Царь. Да, царица Видехи!

Сумантра. Благословенный Лакшмана.

Царь. Да, Лакшмана! Рама, Сита, Лакшмана, обнимите меня, дети мои!

Когда бы мог я видеть Раму, когда бы мог
его коснуться,

Я б возродился к жизни снова, словно
от амриты * мертвец.

Сумантра. У города Шрингиверы все они сошли с колесницы и обратили свои лица к Айодхье. Склонив головы, они собирались передать послание великому царю.

Они долго думали, что сказать,
и слова уж дрожали на их устах,
Но рыдания снова стеснили им грудь,
и, не молвив ни слова, они ушли.

Царь. Как? Они ушли в лес, не сказав ни слова?! *(Падает в глубокий обморок.)*

Сумантра *(взволнованно)*. Балака, дай знать министрам: царь умирает!

Придворный. Иду. *(Уходит.)*

Обе царицы. Великий царь! Очнись, очнись!

Царь *(на время приходя в сознание)*.

Стань ближе, руку дай, о Каусалья!
Глазами я тебя — увь! — не вижу.
За Рамой вслед меня покинул разум,
покинул, чтоб уже не возвратиться.

Рама, сын мой! То, о чем я всегда мечтал:

Тебя на трон возвесть и знать, что я исполнил
желанья подданных;
Завет тебе оставить: равной долей
во всем делиться с братьями;
И, выполнив свой долг, прожить остаток жизни
в лесу отшельником —
Увь! Мечты все эти в миг единый
Кайкейи уничтожила.

Сумантра, скажи Кайкейи:

Довольна будь: нет Рамы, я прощаюсь с жизнью.
Пошли за сыном — зло взрастило плод желанный.

Сумантра. Как прикажет великий царь.

Царь *(глядя в небо)*. Я вижу своих предков. Они пришли сюда в заботе о моем сердце, которое сжигает разлука с Рамой. Кто здесь?

Входит придворный.

Придворный. Победа великому царю!

Царь. Принеси немного воды.

Придворный. Как прикажет великий царь. (*Уходит и возвращается.*) Победа великому царю! Я принес.

Царь (*окропляет себя водой, всматривается*).

Вот друг владыки бессмертных богов Дилипа,
Вот Рагху, вот достославный отец мой Аджа! *
Зачем пришли вы сюда, о предки? Знаю:
Настало время и мне быть с вами на небе.

Рама! Сита! Лакшмана! Я ухожу к моим предкам. Отцы мои!
Я иду, иду... (*Умирает.*)

Придворный набрасывает на него покрывало.

В с е. О великий царь! Горе, горе!

Все уходят.

Конец второго акта

ТРЕТИЙ АКТ

Входит мойщик.

Мойщик (*кончая подметать*). Ну вот, кажется, я сделал все, что приказал мне благородный Самбхавака. Теперь, пожалуй, могу немного поспать. (*Засыпает.*)

Входит стражник, подходит к мойщику и бьет его.

Стражник. Негодяй, рабий сын! Почему ты не работаешь? (*Бьет его снова.*)

Мойщик (*проснувшись*). Ну-ка, попробуй еще удары!

Стражник. А что ты сделаешь, если ударю?

Мойщик. Отчего у меня, несчастного, нет тысячи рук, как у Картавиры! *

Стражник. На что тебе тысяча рук?

Мойщик. Я бы тебя убил.

Стражник. Ты, рабий сын? Да я прибую тебя до смерти! (*Снова колотит мойщика.*)

Мойщик (*плача*). Не могу ли я узнать, господин, в чем моя вина?

Стражник. Ну конечно! Он ни в чем не виноват! А разве я не говорил тебе, что сегодня сюда придут Каусалья с царицами и свитой? Что они хотят осмотреть галерею со статуей царя Дашаратхи, который умер от скорби по Раме, лишившемуся царства? А ты что до сих пор делал?

Мойщик. Взгляни, господин! Я очистил галерею от голубиных гнезд, сандаловой краской нанес на стены орнамент шириною в пять пальцев, повесил на двери цветочные гирлянды, посыпал землю песком. Чего я, по-твоему, не сделал?

Стражник. Ну, раз так, ступай с миром. А я дам знать министру двора, что все готово.

Уходят.

Конец интермедии

Появляются Бхарата на колеснице и возничий.

Бхарата (*взволнованно*). Возничий, я долго гостил у моего дяди и не знаю никаких новостей. Говорят, будто великий царь сильно болен. Что за болезнь у моего отца?

Возничий. Сказать по правде, у него плохо с сердцем.

Бхарата. А что говорят врачи?

Возничий. У врачей здесь нет опыта.

Бхарата. Что он ест и где спит?

Возничий. Спит на земле и ничего не ест.

Бхарата. На что же надеяться?

Возничий. На судьбу.

Бхарата. Ты растревожил мне сердце. Гони колесницу!

Возничий. Как прикажет благословенный. (*Правит колесницей.*)

Бхарата (*изображая стремительное движение*). Ах, как мчится эта колесница!

Вдаль убегают деревья от нас,

уменьшаясь мгновенно;

Сыплется с обода ливнем земля,

словно речной водопад;

Спиц в колесе не видно,

недвижном в быстром вращенье;

Пыль устремляется вслед,

но не может нагнать колесницу.

Возничий. Кто-то здесь поливал деревья. Кажется, мы уже неподалеку от Айодхьи, благословенный.

Бхарата. С каким нетерпением жаждет сердце мое встречи с близкими!

Я вижу, как вскоре прижмусь к коленям отца,

Как царь с любовью подымет меня с земли,

Как братья мои навстречу мне поспешат

И матери со слезами обнимут меня.

Как слуги дружно будут меня прославлять:
«Красив он, исполнен величия и могуч!»,
Как Лакшмана станет подтрунивать надо мной,
Над платьем моим необычным и выговором смеясь.

Возничий (*про себя*). Увы, увы! Царевич не знает о смерти великого царя и въезжает в Айодхью, полный надежд, которым не суждено сбыться. А я, хоть и знаю, не стану ему говорить. Ибо

О гибели отца, изгнание брата и матери позоре —
Едва ли кто о трех таких несчастьях
сказать решится.

Входит стражник.

Стражник. Победа царевичу!

Бхарата. Уж не Шатругхна ли выехал мне навстречу, приятель?

Стражник. Царевич скоро прибудет. Однако наставники хотя т предупреждать тебя...

Бхарата. О чем же?

Стражник. Что луна сейчас находится в созвездии Криттик и только через полчаса перейдет в созвездие Рохини, когда и надлежит царевичу въехать в Айодхью.

Бхарата. Хорошо. Я никогда еще не нарушал предписаний наставников. Ступай.

Стражник. Как прикажет царевич. (*Уходит.*)

Бхарата. Так где же мне пока подождать? А, вижу. Какой-то храм высится между деревьями. Немного побуду там и извлеку двойную пользу: воздам почести богам и отдохну. Есть хороший обычай: присесть где-нибудь, перед тем как въехать в город. Останови колесницу!

Возничий. Как прикажет благословенный. (*Останавливает колесницу.*)

Бхарата (*сходя на землю*). Возничий, пусть кони отдохнут в каком-нибудь тихом месте.

Возничий. Как прикажет благословенный. (*Уходит.*)

Бхарата (*проходит немного вперед и осматривается*). Судя по цветам и жареным зернам риса, рассыпанным благочестивыми людьми, здесь совершали жертвоприношение. На стены сандаловой краской нанесен орнамент шириной в пять пальцев, двери украшены цветочными гирляндами, земля посыпана песком. Что же тут было: приносили ли жертвы молодой луне, или такой обряд совершают здесь ежедневно? И какого божества этот храм? Снаружи ничего

не узнаешь: не видно ни оружия, ни знамени бога. Войду-ка я внутрь. (*Входит и осматривается.*) О, как искусно обработан мрамор! Сколько жизни в этих статуях! Хотя они, конечно, воздвигнуты в честь богов, кажется, что перед тобою люди. Кто же эти четыре бога? Кем бы они ни были, при виде их я чувствую восторг в своем сердце.

Теперь хочу я, голову склонив, почтить их гимном;
Богов без гимнов славить подобает одним лишь шудрам *.

Входит слуга.

Служитель. Едва только я покончил со своими обязанностями и занялся другими делами, как некий человек вошел в дом статуй. Мне кажется, что сам он своим обликом от этих статуй почти не отличается. Ладно, войду и узнаю. (*Входит внутрь.*)

Бхарата. Склоняюсь перед вами, боги...

Служитель. Нет, нет, поклонение здесь неуместно!

Бхарата. Но почему?

В чем провинился я? Зачем ты мне мешаешь?
Обычай здесь такой иль просто твоя прихоть?

Служитель. Нет, не потому я удерживаю тебя. Я не хочу, чтобы, совершая поклонение, ты думал, что перед тобой боги. Ведь это статуи кшатриев *.

Бхарата. Как? Они кшатрии? Кто же эти кшатрии?

Служитель. Цари из рода Икшваку.

Бхарата (*радостно*). Из рода Икшваку? Властители Айодхьи?

Это те, кто шел на помощь богам,
асуров города истребляя,

Это те, кого за благие дела
удостаивал рая Индра,

Это те, кто всею землею владел,
покорив ее рук своих силой,

Это те, кого не трогала Смерть,
ожидая их собственной воли.

О! Невольно я снискал великую милость! Скажи мне, кто этот царь?

Служитель. Это Дилипа, светоч добродетели, который совершил жертвоприношение, сделавшее подвластным ему весь мир и принесшее ему все земные сокровища.

Бхарата. Слава тому, кто посвятил себя добродетели! Теперь скажи, кто этот царь?

Служитель. Это Рагу, которому перед сном и на рассвете

многие тысячи брахманов пели гимны, благословляя его грядущий день.

Бхарата. Ах, как могуча смерть, если она оказалась сильнее таких благословений! Слава тому, чье царствование имело оплот в брахманах! Теперь скажи, кто этот царь?

Служитель. Это Аджа, который сложил с себя бремя царствования, удрученный разлукой с любимой, и старался умерить свое горе каждодневными поминальными обрядами*.

Бхарата. Слава тому, чье постоянство в горе достойно восхваления! *(Смотрит на статую Дашаратхи и приходит в замешательство.)* Мой ум охвачен почтительным трепетом, и я не вполне тебя понял. Скажи снова, кто этот царь?

Служитель. Дилипа.

Бхарата. Прадед великого царя. Дальше!

Служитель. Высокочтимый Рагху.

Бхарата. Дед великого царя. Дальше!

Служитель. Высокочтимый Аджа.

Бхарата. Отец моего отца... Еще раз, кто это?

Служитель. Это Дилипа, это Рагху, это Аджа.

Бхарата. Да... вот о чем я еще хотел спросить тебя. Это статуи живых царей?

Служитель. Нет, конечно, только умерших.

Бхарата. Тогда я прощусь с тобой.

Служитель. Постой!

Отчего не спросил ты ни слова о статуе этой —

Дашаратхи, кто царство и жизнь потерял

из-за брачного дара?

Бхарата. О мой отец! *(Лишается чувств, затем приходит в себя.)*

О сердце! Свершилось ныне, чего ты давно боялось:

Ты слышишь о смерти отца! Но стойкости не теряй!

И если о брачном даре слова ужасные — правда,

То для кого этот дар?.. А что, если для меня?..

Почтенный!

Служитель. «Почтенный» — так принято говорить слугам лишь в роде Икшваку. Не Бхарата ли ты, сын Кайкейи?

Бхарата. Да, да. Я Бхарата, но сын Дашаратхи, а не Кайкейи.

Служитель. Тогда я прощусь с тобой.

Бхарата. Стой! Скажи мне все, что ты еще не сказал.

Служитель. Что делать! Слушай. Достославный Дашарат-

ха умер. Но я не знаю, почему ушел в лес Рама с Ситой и Лакшманой.

Б х а р а т а. Что? Благородный Рама ушел в лес? (*Падает в глубокий обморок.*)

С л у ж и т е л ь. Царевич, очнись, очнись!

Б х а р а т а (*приходя в себя*).

Стала пустой Айодхья, лишившись царя и Рамы;

Будто томимый жаждой, спешил я к реке пересохшей.

Мой разум вновь обретет стойкость, почтенный, лишь тогда, когда я буду знать правду. Поведай мне обо всем без утайки.

С л у ж и т е л ь. Слушай же. Государь собирался возвести на трон благословенного Раму, но твоя мать сказала...

Б х а р а т а. Стой!

О злосчастном приданом вспомнив, сказала:

«Да будет мой сын царем!»

Полагаясь на мужество Рамы, сказала:

«Ступай-ка ты в лес, сынок!»

Увидев в кору одетого Раму,

до времени умер царь,

А подданных слезы и попреки

падут теперь на меня.

(*Лишается чувств.*)

За сценой: «Посторонитесь, почтенные, посторонитесь!»

С л у ж и т е л ь (*всматриваясь*). О!

Явились царицы вовремя, как раз когда

сын их в обмороке;

Но словно вода для жаждущего —

руки материнской касание.

Входят царицы и Сумантра.

С у м а н т р а. Сюда, сюда, государыни.

Вот дом, где статуя царя воздвигнута,

Своим величием дворцам он не уступит.

Его охотно посещают странники:

Не оскорбят их здесь и не унижат.

(*Входит и останавливается.*) Постойте, государыни, не входите.

Тут кто-то есть... Он вылитый наш царь,
но только в юности...

Служитель.

Скорей на помощь! Что уж тут гадать —
ведь это Бхарата!

(Уходит.)

Царицы *(быстро приблизившись)*. Бхарата! Сынок!

Бхарата *(понежнгоу приходя в себя и обращаясь к Сумантре)*. Почтенный!

Сумантра. Победа великому... *(Останавливается на полуслове, с горечью.)* Ах, как похожи их голоса! Я было подумал, что заговорила статуя великого царя.

Бхарата. Как мои матери? Здоровы ли они?

Царицы. Взгляни сам, сынок. *(Откидывают вуали.)*

Сумантра. Государыни, сдержите свое волнение.

Бхарата *(глядя на Сумантру)*. По тому, как он заботится о приличиях, я догадываюсь, кто он. Отец, не Сумантра ли ты?

Сумантра. Да, царевич, я Сумантра.

Тяготась своей долгой жизнью,
в благодарность людей не веря,
Я, возникши пустой колесницы,
живу, хотя умер мой царь.

Бхарата. Увы, отец! *(Поднимаясь.)* Прошу тебя, отец, укажи, в каком порядке должен я приветствовать своих матерей.

Сумантра. Хорошо. Вот достоправная царица Каусалья, мать Рамы.

Бхарата. Матушка, без вины виновный, я приветствую тебя.

Каусалья. Да минуют тебя беды, сынок!

Бхарата *(про себя)*. Ее слова звучат для меня упреком. *(Вслух.)* Благодарю тебя. Дальше!

Сумантра. Вот достоправная царица Сумитра, мать Лакшманы.

Бхарата. Матушка, тот, кого Лакшмана опередил, приветствует тебя.

Сумитра. Да будет слава твоим уделом, сынок!

Бхарата. Я буду стремиться к ней, матушка. Благодарю тебя. Дальше!

Сумантра. А вот твоя собственная мать.

Бхарата *(поднимаясь, гневно)*. О негодная!

Ты, как ничтожный ручей, что грязнит
Ямуну и Гангу *,
Между другими двумя матерями
стоять недостойна.

К а й к е й и. Что я такого сделала, сынок?

Б х а р а т а. Ты спрашиваешь, что ты сделала?

Меня покрыла вечным ты позором,
а брата старшего — корой древесной;
Из-за тебя отец лишился жизни,
Айодхья переполнилась слезами,
Ты Лакшману к зверям лесным послала
и матерей обременила горем,
Невестку ты подвергла бедам странствий,
себя ж саму — глумленью и бесчестью.

К а у с а л ь я. Сынок, твое поведение всегда было безупречным.
Отчего же теперь ты бранишь свою мать?

Б х а р а т а. Ты говоришь: мать? Моя мать только ты, ма-
тушка!

К а у с а л ь я. Нет, нет! Родная твоя мать — она!

Б х а р а т а. Она была ею раньше. Теперь — нет. Знай:

Дурные сыновья — уже не сыновья,
Когда отца и матери любовь теряют.
Для мира новый я установлю закон:
Не зваться матерью губительнице мужа.

К а й к е й и. Сынок! То, что я сказала царю, было сказано
мною, дабы он сдержал свое слово.

Б х а р а т а. Так что же ты сказала?

К а й к е й и. Пусть мой сын станет царем.

Б х а р а т а. А кем же тебе приходится мой благородный брат?

Разве он не сын своего отца?
Разве он не по праву наследник?
Разве братьев своих он не любил?
Разве не был угоден народу?

К а й к е й и. А разве нужно, сынок, спрашивать у женщины, по-
чему она хочет своего приданого?

Б х а р а т а.

В одежде из коры, лишившись царства,
он и жена его, ни в чем не виноватые,
Живут в лесу по твоему приказу.
Иль это тоже твое приданое?

К а й к е й и. Сынок, я все объясню тебе, когда придет время.

Б х а р а т а.

Если себе ты хотела позора,
зачем на меня навлекла бесчестье?

И что ты ждала от сана царицы,
чего бы не дал тебе царь?
А может, жажда тебя обуяла
царицей-матерью называться?
Так разве не сыном тебе был брат мой?
Правду мне отвечай!

Ты — источник зла!

Царства желая, о жизни царя и думать ты
не хотела,
Если безжалостно в лес сына его прогнала.
Твердым, словно алмаз, Творец тебе сделал
сердце,

Коль не разбилось оно, Ситу увидев в коре.

Сумантра. Царевич! Твои подданные, и с ними Васиштва
и Вамадева *, вышли навстречу, чтобы помазать тебя на царство.
Знай:

Как беззащитные коровы гибнут,
едва они лишатся пастуха,
Так гибнут подданные, коль на время
оставит их судьба без государя.

Бхарата. Пусть народ следует за мной.

Сумантра. Куда же ты идешь, отказываясь от помазания?

Бхарата. Помазания? Предложите его моей матери.

Сумантра. Но ты куда идешь?

Бхарата.

Я иду к тому, кому до сих пор
только Лакшмана был другом.
Без него не будет Айодхья Айодхьей —
только там Айодхья, где Рама.

Все уходят.

Конец третьего акта

ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ

Входят две служанки.

Виджая. Нандиника, подружка! Скажи, правда ли, что сегодня, когда Каусалья с другими царицами и свитой посетили дом статуй, они встретились с пришедшим туда царевичем Бхаратой? Я, бедная, должна была оставаться у входа.

Нандиника. Да, подружка. И мне любопытно было посмотреть на царевича.

Виджая. Что же царевич сказал царице Кайкейи?

Нандиника. Что сказал? Он даже не захотел взглянуть на нее.

Виджая. Вот беда! Из жажды власти она лишила благородного Раму царства, а себя обрекла на вдовство. Всему народу грозит теперь гибель. Дурное дело совершила она, жестокосердная.

Нандиника. Слушай, что было дальше, подружка. Народ хотел помазать на царство Бхарату, но он отказался и ушел к Рама в его лесную обитель.

Виджая (*горестно*). Увы! Царевич нас покинул. Пойдем, Нандиника, навестим царицу.

Обе уходят.

Конец интермедии

Появляются Бхарата на колеснице, Сумантра и возничий.

Бхарата.

Со свитой добрых дел ушел отец на небо;
И я со свитой слез, людьми пролитых,
Пошел в леса к отшельникам увидеть
Второй земле светящий месяц — Раму.

Сумантра. Вот благословенный Бхарата.

Он сын царя, сломившего гордыню
владыки демонов;
Он внук царя, раздавшего богатства
на жертвоприношенья,
Он брат того, кто чтит отца и чтим был
своим народом;
И для себя он выбрал ту же участь,
что выбрал Рама.

Бхарата. Отец!

Сумантра. Да, царевич.

Бхарата. Где мой благородный брат — достославный Рама? Где подобие своего отца, великого царя? Где олицетворение стойкости? Где воплощение упрека Кайкейи, жаждущей царства? Где этот сосуд славы? Где сын владыки людей? Где посвятивший себя истине?

В угодую матери моей он царский сан отвергнул.
Его, кто для меня богов дороже, хочу я видеть.

Сумантра. Здесь, царевич, в этой обители живут они:

Рама, Сита и Лакшмана, доблестью славный,
Истину, Честь и Любовь собой воплощая.

Бхарата. Тогда останови колесницу.

Возничий. Как прикажет благословенный. (*Останавливает колесницу.*)

Бхарата (*сходя на землю*). Возничий, пусть кони отдохнут в каком-нибудь тихом месте.

Возничий. Как прикажет благословенный. (*Уходит.*)

Бхарата. Прошу тебя, отец, извести обо мне поскорее.

Сумантра. Как сказать о тебе, царевич?

Бхарата. Скажи, что прибыл Бхарата, сын Кайкейи, домогающейся царства.

Сумантра. Не подобает хулить старших, царевич.

Бхарата. Ты прав. Недостойно помнить лишь чужие проступки. Скажи тогда, что просит принять его Бхарата, позор рода Икшваку.

Сумантра. Царевич, я не могу произнести такого. Я скажу только, что прибыл Бхарата.

Бхарата. Нет, нет! Просто назвать мое имя значило бы, что я не чувствую за собой вины. Впрочем, разве кто-нибудь докладывает об убийцах брахманов*? Погоди, отец, я сам извещу о себе. Эй! Скажите благородному Раме, верному слову своего отца:

Прибыл некто: неблагоприятный,
дерзкий, низкий и безрассудный,
Но исполненный почтения.
Оставаться ему нль уйти?

Входят Рама, Сита и Лакшмана.

Рама (*прислушиваясь, радостно*). Сын Сумитры, ты слышишь?
А ты, царевна Видехи, слышишь?

Чей это голос, голосу отца подобный?
Гром туч, мне кажется, он превосходит силой.
Должно быть, родичу принадлежит он:
Желанен слуху он и дорог сердцу.

Лакшмана. Брат, когда я слышу этот голос, я чувствую душевный трепет, словно встретился с кем-то из родных. Этот голос

Глубокий, чистый, звонкий, страстный, твердый,
для слуха сладостный,
Каким в груди рождается он сильным,
таким и слышится;
В нем ясен каждый звук и образцово
слогов произношенье;
Способен, кажется, он все четыре варны *
освободить от горестей.

Рама. Во всяком случае, это голос кого-то из близких. Он словно очищает мне сердце. Лакшмана, друг, пойдн взгляни, кто это.

Лакшмана. Как прикажет мой господин. *(Обходит сцену.)*

Бхарата. Эй! Почему никто мне не отвечает? Догадались ли они, что пришел Бхарата, сын Кайкеи?

Лакшмана *(всматриваясь)*. Да это же благородный Рама!.. Нет, я ошибся; это его подобие.

Его лицо как будто слепок верный
с лица прекрасного, как месяц, Рамы,
А грудь его широкая похожа
на всю в рубцах от ран грудь Дашаратхи.
Мне кажется, он окружен сияньем
и красотой мир пленить способен.
Так кто же это: царь, богов владыка
иль, может быть, сам Победитель Мадху *?

(Увидев Сумантру.) О отец!

Сумантра. Царевич Лакшмана!

Бхарата. Так это мой старший брат! Приветствую тебя, господин мой!

Лакшмана. Входи, входи. Долгой тебе жизни! *(Сумантре.)*
Скажи, отец, кто этот величественный муж?

Сумантра.

От Рагу он четвертого колена, от Аджи — третьего, второго —
от твоего великого отца.

Царевич Бхарата перед тобою, и Рамы, светоча Рагхавов,
он, как и ты, царевич, младший брат.

Лакшмана. Входи, входи, царевич рода Икшваку. Да будет
долгой и благословенной твоя жизнь!

Мужеством предкам равный, в мужестве несравненным,
Чьи стрелы врагов разили, словно перуны Индры,
Будь в этом мире сосудом наиславнейших достоинств,
Столь же великим, как Рагу, в жертву принесший богатства.

Б х а р а т а. Благодарю тебя.

Л а к ш м а н а. Подожди здесь, царевич. Я уведомлю о твоём приходе моего господина.

Б х а р а т а. Я хочу немедля его приветствовать. Скорее извести его, благородный брат.

Л а к ш м а н а. Хорошо. (*Приблизившись к Раме.*) Победа моему господину!

Здесь рядом — брату преданный любимый брат твой Бхарата, В котором, будто в зеркале, твой облик отражен.

Р а м а. Лакшмана дорогой! Правда ли это? Бхарата здесь?

Л а к ш м а н а. Да, господин.

Р а м а. Шире раскрой глаза, Майтхили! Ты скоро увидишь Бхарату.

С и т а. Что ты говоришь, супруг мой? Прибыл Бхарата?

Р а м а. Да, Майтхили.

Теперь лишь только понял я,
что претерпеть пришлось отцу:
Сколь страстно сына он любил,
когда так дорог мне мой брат.

Л а к ш м а н а. Прикажешь войти царевичу, господин?

Р а м а. Неужели и сейчас тебе нужно мое разрешение? Ну конечно же, иди и приведи царевича со всем почетом.

Л а к ш м а н а. Как прикажет мой господин.

Р а м а. Нет, погоди!

Пусть Сита, чьи глаза наполнились слезами,
как лепестки цветка росой,
Сама пойдет за ним и встретит так же нежно,
как встретила бы сына мать.

С и т а. Как прикажешь, мой супруг. (*Обходит сцену, видит Бхарату.*) Как! За это время сюда пришел мой супруг?.. Нет, я ошиблась, но они так похожи друг на друга.

С у м а н т р а. Вот супруга Рамы!

Б х а р а т а. О, достославная дочь царя Джанаки!

Это свет воплощенный, из лона земли
в виде девы восставший,
Это Джанаке за его благочестие
дивное воздаянье! *

Госпожа, приветствую тебя. Я — Бхарата.

С и т а (*про себя*). Не только внешность, но и голоса у них схожи. (*Вслух.*) Долгой тебе жизни, дорогой мой!

Б х а р а т а. Благодарю тебя.

С и т а. Пойдем, дорогой. Брат ждет тебя с нетерпением.

С у м а н т р а. Иди, царевич.

Б х а р а т а. А ты что будешь делать, отец?

С у м а н т р а.

Вслед за тобой пойду и увидаю Раму,
Узнавшего уже о смерти государя.

Б х а р а т а. Да будет так! (*Приблизившись к Раме.*) Благородный брат! Я, Бхарата, приветствую тебя.

Р а м а (*радостно*). Подойди ближе, царевич рода Икшваку. Да будет жизнь твоя долгой и благословенной!

К груди, широкой, словно створки двери,
Прижми меня могучими руками,
Не опускай лица, прекрасного, как месяц,
Прохладой освежи измученное тело.

Б х а р а т а. Благодарю тебя.

С у м а н т р а (*подходя*). Победа благословенному!

Р а м а. А, отец!

Кто прежде со своими воинами
на колесницах, равных колесницам
богов всевидящих,
На небесах сражался с асурами
и слышал отовсюду: «Вот он! Вот он!» —
восторга клики, —
Тот царь, покинув тело смертное,
на небе пребывает ныне вместе
с царями-предками.
Но как же может обходиться он
там без тебя, кто был ему так предан
и так был дорог?

С у м а н т р а.

Изведав смерть царя, твое изгнание,
скорь Бхараты, несчастье дома царского,
Виновен тем я, что живу так долго,
хоть и считается заслугой старость.

С и т а. Отец, моего опечаленного супруга ты заставил рыдать снова.

Р а м а. Я постараюсь быть спокойным, Майтхили. Лакшмана, дорогой, принеси воды.

Л а к ш м а н а. Как прикажет мой господин.

Б х а р а т а. Это несправедливо, благородный брат. Моя оче-

редь угождать тебе. Позволь мне пойти. (*Берет кувшин, уходит и возвращается.*) Вот вода.

Рама (*омывая лицо*). Смотри, Майтхили: Лакшмана лишился своей службы.

Сита. Они оба будут служить тебе, мой супруг.

Рама. Я хочу, чтобы Лакшмана служил мне здесь, а Бхарата в Айодхье.

Бхарата. Окажи мне милость, господин.

Дозволь быть здесь, и пусть мои дела
вместо меня останутся в Айодхье.

Благополучье царства охранит
одно лишь твое имя — Рама.

Рама. Сын Кайкейи! Дорогой! Не говори так.

Не из гордыни, страха иль смиренья

Я в лес ушел, а по отца приказу.

Ты знаешь: род наш почитает правду,

Зачем же путь неправый избираешь?

Сумантра. Где же состоится помазание на царство?

Рама. Оно состоится там, где потребовала моя мать Кайкейи.

Бхарата. Смилуйся, господин. Ты наносишь мне новую рану.

Твой род, о лучший из лучших, ведь это и мой род,

Отец твой, твердый и мудрый, ведь это и мой отец!

И разве с виновной матерью вину разделяет сын?

Взгляни, как страдает Бхарата, и смилуйся над ним.

Сита. Супруг мой, слова Бхараты полны горечи. О чем ты думаешь, господин?

Рама. Майтхили!

Я о царе скорблю, который умер прежде,

Чем в верном сердце сына обрести отраду.

Увы, увы! И лучшие перед судьбой бессильны,

Хотя б они таких, как Бхарата, детей имели.

Сын Кайкейи! Дорогой!

Клянусь богами, я тобой доволен

и за тобой вины, поверь, не знаю.

Твоею преданностью побежденный,

я был бы рад твою исполнить просьбу,

Но разве подобает нам беспечно

нарушить обещанье государя

И разве, Бхарату имея сыном,

прослыть лжецом пристало Дашаратхе?

Б х а р а т а.

Пока обету жить в лесу ты будешь верен,
У ног твоих, о государь, хочу остаться.

Р а м а.

Нет, запятнать нельзя отца благое имя!
Я прокляну тебя, коль ты покинешь царство.

Б х а р а т а. Увы! Что я могу сказать! Пусть будет так, я при-
му царство под свою власть, но с одним условием.

Р а м а. Каким условием, дорогой?

Б х а р а т а. Я хочу, чтобы через четырнадцать лет ты взял об-
ратно царство, которое мне доверил.

Р а м а. Я согласен.

Б х а р а т а. Лакшмана, ты слышал? Госпожа, ты слышала?
Отец, ты слышал?

В с е. Мы слышали.

Б х а р а т а. Мой, господин, я прошу еще об одном даре.

Р а м а. О чем же ты просишь, дорогой? Что я еще могу для
тебя сделать?

Б х а р а т а.

Я, голову склонивши пред тобой,
молю тебя дать с ног твоих сандалии:
Пока ты не исполнишь свой обет,
да будут они знаком твоей власти!

Р а м а (*про себя*). Так!

Славу, что я снискал за всю свою жизнь,
Сегодня стяжал за одно мгновение Бхарата!

С и т а. Исполни, супруг мой, эту просьбу Бхараты, лучшую из
всех просьб.

Р а м а. Я согласен. Возьми, дорогой. (*Протягивает ему сан-
далии.*)

Б х а р а т а. Благодарю тебя. (*Берет их.*) Я хочу, господин,
окропить их водой помазания.

Р а м а (*Сумантре*). Отец, сделай все, как хочет Бхарата.

С у м а н т р а. Как прикажет благословенный.

Б х а р а т а (*про себя*). О радость!

Теперь я вновь обрел доверье родичей,
угоден горожанам,
Прославлен в мире, сын достойный
ушедшего на небо государя,

Для братьев любящих — опять любимый брат
и радости источник,
Для добродетельных людей — залог
осуществленья их желаний.

Рама. Сын Кайкейи, дорогой! Нельзя ни на миг пренебрегать делами царства. Ради его процветания ты должен сегодня же возвратиться в Айодхью.

Сита. Неужели царевич Бхарата сегодня нас покинет?

Рама. Не поддавайся слабости. Ради процветания царства он должен сегодня же возвратиться в Айодхью.

Бхарата. Я немедля уйду, господин.

В надежде, что тебя они увидят,
на улицах толпятся горожане;
Я радость им доставлю, показав
твоей благожелательности знаки.

Сумантра. А мне что прикажешь делать, благословенный?

Рама. Береги царевича так же, как ты берег великого царя.

Сумантра. Пока я жив, сделаю все что смогу.

Рама. Сын Кайкейи, дорогой! Я хочу, чтобы ты при мне поднялся на колесницу.

Бхарата. Как прикажет мой господин. *(Поднимается с Сумантрой на колесницу.)*

Рама. Идем, Майтхили. Идем, дорогой Лакшмана. Проводим Бхарату до ворот обители.

Все уходят.

Конец четвертого акта

ПЯТЫЙ АКТ

Входят Сита и отшельница.

Сита. Почтенная, я убрала из обители стебли цветов, оставшихся от подношений. Уже принесены богам дары, доступные отшельникам. Теперь, пока не пришел мой супруг, я хочу поухаживать за этими молодыми деревцами и полить их водою.

Отшельница. Да не будет в этом тебе помехи!

Входит Рама.

Рама *(с горечью)*.

Не заглянув в прекрасную Айодхью,
покинутую мной и государем,

Ко мне явился Бхарата, желая,
чтоб царское помазанье я принял.
Но он, сосуд достоинств, был отослан
обратно мною ради блага царства,
И вот теперь один в Айодхье должен
нести он тягостное бремя власти.

(Размышляя.) Чему суждено быть, того не миновать. А сейчас, чтобы рассеять мою печаль, я хотел бы повидать Майтхили, мою помощницу во всех делах. Куда же пошла царица Видехи? *(Обходит сцену, осматривается.)* Эти деревья недавно политы. Значит, Майтхили должна быть где-нибудь неподалеку. Ибо

Вода еще бурлит и пузырями пенится
вокруг деревьев в лужицах;
Слетелись стаи птиц, из мутных ручейков
напиться не решаются;
Жучки из ямок, залитых водою,
спешат на сушу выбраться;
А на стволах деревьев, у подножья,
остались кольца влажные.

(Всматриваясь.) А вот и царица Видехи. Увы!

Рука ее прежде от зеркала уставала,
А ныне держит она кувшин с водою.
Как быстро в лесу даже слабые женщины
Становятся крепкими, как лианы.

(Приблизившись.) Майтхили, не утомило ли тебя твое покаяние?

С и т а. Ах, мой супруг! Победа моему супругу!

Р а м а. Присядь, Майтхили, если дела тебе позволяют.

С и т а. Как прикажешь, супруг мой. *(Садится.)*

Р а м а. Мне кажется, Майтхили, что ты хочешь меня о чем-то спросить. Спрашивай!

С и т а. У моего супруга такое лицо, как будто сердце его полно печали. Что случилось?

Р а м а. Печаль не бывает без повода, Майтхили.

Смерти копьем, что ударило в тело отца,
ранено сердце мое, и не зажила рана.
Но не щадят и теперь меня стрелы судьбы,
с ними одна за другой приходят заботы.

С и т а. Что же заботит моего супруга?

Р а м а. Завтра, как и каждый год, день памятного жертвоприношения моему достославному отцу. Предкам угодно, чтобы жертво-

приношения, которые ради них совершаются, не отклонялись от предписанных обрядов. И меня заботит, смогу ли я сделать все как должно. Хотя

Рады, конечно, они будут любому обряду:
знают ведь, где мне и как ныне приходится жить.
Сам я, однако, хочу так совершить эту жертву,
чтобы достойной была Рамы и Рамы отца.

С и т а. Супруг мой, пусть будет торжествен поминальный обряд, который устроит Бхарата, а ты воспользуйся тем, чем мы располагаем,— водой и плодами. Ими мы почтим отца лучше всего.

Р а м а. Майтхили,

Увидев, как в чаще лесной мы сами плоды собираем,
Отец — даже там, в небесах,— разрыдается,
нам сострадавая.

Входит Равана в платье аскета.

Р а в а н а. Вот я!

Этой одеждой себя укротив, неукротимого,
Раме решил отомстить я за Кхару убитого *.
Хитростью Ситу хочу похитить из мирной обители,
Как похищают жертву, мантрами * не защищенную.

(Обходит сцену; изображая полет в воздухе, смотрит вниз.) Вот и вход в обитель Рамы. Пора спуститься. *(Спускается.)* Буду держать себя как гость. Эй, кто здесь есть?

Р а м а *(прислушиваясь)*. Добро пожаловать гостю!

Р а в а н а. Поистине его голос еще лучше, чем его внешность.

Р а м а *(всматриваясь)*. А, это аскет! Достопочтенный, приветствую тебя.

Р а в а н а. Благо тебе!

Р а м а. Садись сюда, достопочтенный.

Р а в а н а *(про себя)*. Как странно! Я словно бы не могу не повиноваться его приказу. *(Вслух.)* Спасибо. *(Садится.)*

Р а м а. Майтхили, принеси воды омыть ноги достопочтенному.

С и т а. Как прикажешь, супруг мой. *(Уходит и возвращается.)*
Вот вода.

Р а м а. Услужи достопочтенному.

С и т а. Как прикажешь, супруг мой.

Р а в а н а *(озабоченный, что может выдать себя)*. Не нужно, не нужно!

Она поистине Арундхати среди женщин *,
И, чем «ее супруг», нет имени почетней.

Рама (*Сите*). Тогда дай воду мне, я сам ему услужу.

Раваана. Отказавшись от услуг тени, я не хочу тревожить тело, которое эту тень отбрасывает. Приветливые речи — лучшее гостеприимство. Я всем доволен. Садись.

Рама. Хорошо. (*Садится.*)

Раваана (*в сторону*). Буду вести себя, как подобает брахману. (*Вслух.*) Знай, я из рода Кашьяпы *, изучил веды с ангами и упангами, дхармашастру Ману, йогашастру Махешвары, артахашастру Брихаспати, науку политики Медхатитхи, а также поминальный обряд по Прачетасу *.

Рама. Что, что? Поминальный обряд?

Раваана. Почему, обойдя вниманием священные книги, ты так заинтересовался поминальным обрядом?

Рама. Потому что его я должен знать в первую очередь, с тех пор как лишился отца.

Раваана. Не будем тогда терять времени. Спрашивай.

Рама. Скажи, достопочтенный, что мне принесли в жертву предкам, чтобы они были довольны мною?

Раваана. Все, что приносится памятно, служит их памяти.

Рама. А равнодушно — ими отвергается. Но я спрашиваю, что именно, достопочтенный?

Раваана. Слушай. Людям надлежит приносить жертву из трав — кушей, из растений — сезамом, из овощей — бобами, из рыб — карпом, а из животных — коровой, носорогом или...

Рама. Ты сказал «или», достопочтенный. Значит, есть еще кто-то.

Раваана. Есть, но, чтобы поймать его, следует применить силу.

Рама. Таково и мое желание, достопочтенный.

Два средства верных я имею,
чтобы достичь с их помощью успеха:
Лук, если бесполезно покаенье,
и покаение, коль бесполезен лук.

Раваана. Это животное обитает в Гималаях.

Рама. В Гималаях? Дальше! Дальше!

Раваана. На седьмой вершине Гималаев живут антилопы, прозванные златобокими. Они пьют воду из Ганги, падающей с головы Шивы *, имеют спину, темную, как камень «кошачий глаз», и бегают быстро, как ветер. Такие великие мудрецы, как Вайкханаса, Балакхилья и Наймишья, подзывая к себе этих антилоп и умерщвляя их одной только силой мысли, совершали ими поминальную жертву, содействуя ее успеху.

Даровала такая жертва нашим предкам рождение сына,
Сохраняя юность, на небо восходили они в сиянье,
Поднимались вместе с богами на небесные колесницы
И отбрасывали с презреньем преходящие радости жизни.

Рама. Майтхили,

Простись с деревьями и ланями своими,
С лианами-подругами и лесом Виндхья.
Мы будем жить на склонах Гималаев,
Пылающих лугами ярких трав.

Сита. Как прикажешь, супруг мой.

Равана. Не торопись, сын Каусальи: эти антилопы неуловимы для людей.

Рама. Но они живут в Гималаях, достопочтенный?

Равана. Да.

Рама. В таком случае знай:

Если скрыть золотых антилоп захотят от меня Гималаи,
Как когда-то Краунча-гора, они рухнут

от стрел потока *.

Равана (*про себя*). Его гордыня поистине непереносима!

Рама (*оглядываясь*). Что это? Мне показалось, будто сверкнула молния.

Равана (*вслух*). Сын Каусальи! Хотя ты и далеко от Химавата *, он оказывает тебе милость: посылает златобокую антилопу.

Рама. Здесь твоя заслуга, достопочтенный.

Сита. Это сама судьба благоволит моему супругу.

Рама. Нет,

Не моя, а отца благая судьба привела сюда антилопу.

Где же Лакшмана, милая! Пусть скорей он добудет
ее для жертвы.

Сита. Но, мой супруг, ведь ты приказал сыну Сумитры встретить главу обитателя, который возвращается из паломничества.

Рама. Тогда я сам отправлюсь за антилопой.

Сита. А что мне делать, мой господин?

Рама. Угождай достопочтенному.

Сита. Как прикажешь, супруг мой.

Рама уходит.

Равана. Только что потомок Рагу был здесь с водой для гостя, а теперь, увидев убегающую антилопу, забыл о гостеприимстве и уже скрылся с луком в руках.

О, сколько быстроты, отваги, решимости и силы!

Как будто бы весь мир заполнен двумя слогами: «Ра-Ма!»
Тем временем антилопа одним прыжком оказалась за пределами полета стрелы и углубилась в чашу леса.

Сита. С того момента, как я осталась одна, без супруга, все больше я чего-то боюсь.

Равана (*про себя*).

Обманом удалив потомка Рагху,
я выкраду из леса покаяния
Оставшуюся одинокой Ситу,
как жертву, мантрами не защищенную.

Сита. Пожалуй, я пойду в хижину. (*Хочет уйти.*)

Равана (*принимая свой истинный облик*). Стой, Сита, стой!

Сита (*с ужасом*). О! Кто это?

Равана. Ты не знаешь меня?

Я тот, кто в битве победил богов, ведомых Индрой,
и дайтев сонмы *,
Кто жаждет мести за глумление над Шурпанакхой
и гибель братьев *,
Кто мудрого, но ослепленного гордыней Раму
смутил обманом, —
Я Равана, широкоглазая, и я явился
тебя похитить.

Сита. Ах, это Равана! (*Пытается уйти.*)

Равана. Нет, от моего взгляда ты никуда не скроешься.

Сита. Супруг мой! На помощь!.. На помощь!.. Сын Сумитры, помоги, помоги мне!

Равана.

Я Индру сокрушил, низверг Куберу,
вверг в трепет Сому и унизил Яму *.
Презренны небеса, где укрывались боги!
Хвала земле: по ней ступает Сита!

Сита. Супруг мой! На помощь!.. На помощь!.. Сын Сумитры, помоги, помоги мне!

Равана.

Ищи, ищи защиты у Лакшманы, у Рамы;
Пусть даже Дашаратха сойдет на помощь с неба;
К чему твои призывы к ничтожным, слабым смертным;
Не могут дети лани в бою осилить тигра!

С и т а. Супруг мой! На помощь!.. На помощь!.. Сын Сумитры, помоги, помоги мне!

Р а в а н а.

Отчего ты рыдаешь, широкоглазая?
Лучше меня назови супругом!
Даже с помощью сонма богов не сможет
Победить меня в битве могучий Рама.

С и т а (*яростно*). Будь проклят!

Р а в а н а. О, сколько гнева у верной жены!

Бессильно было солнце предо мною,
когда я раньше восходил на небо,
А ныне оказалось, что довольно, чтоб сжечь меня,
двух слов ее: «Будь проклят!»

С и т а. Супруг мой! На помощь!.. На помощь!..

Р а в а н а. Эй вы, отшельники, живущие в Джанастанхане *, слушайте, слушайте!

Дашагрива * ваши леса покидает,
похищая прекрасную Ситу.
Если долгу кшатриев предан Рама,
пусть свою он проявит доблесть.

С и т а. Супруг мой! На помощь!.. На помощь!..

Р а в а н а (*обходит сцену, оглядывается*). О! Угрожая мне своим страшным клювом, сюда летит коршун Джатаюс. Взмахами крыльев он поднял ветер и привел в смятение чашу леса. Эй, стой! Я крылья отсеку тебе мечом, залью потоком крови Из ран зияющих — и укажу дорогу в обитель смерти.

Уходит.

Конец пятого акта

ШЕСТОЙ АКТ

Входят два старца-отшельника.

Об а. На помощь!.. На помощь!..

Пер в ы й.

Как лань — в полночи бродящий тигр,
царь демонов ночных похитил Ситу;

Как темный лотос, черен демон телом,
как корень лотоса, белы в улыбке зубы.

Второй. Вот достославная царица Видехи:

Она извивается, точно змея,
Трепещет, будто лиана цветущая,
Когда, словно жертву, злодей Дашагрива
Уносит силой ее из обителя.

Оба. На помощь!.. На помощь!..

Первый (*глядя вверх*). Смотри, в воздух поднялся коршун
Джатаюс. Он кричит Раване: «Куда уходишь? Здесь я, готовый вы-
платить Дашаратхе свой долг!» * — и вызывает его на бой.

Второй. Равана оборачивается в ярости, широко раскрыв
глаза.

Первый. И Равана...

Второй. И Джатаюс...

Оба. Вступают в воздухе в страшную битву.

Первый. Взгляни, Кашьяпа, как мужествен владыка птиц:

Бьет крыльями, на грозного врага
со всех сторон отважно нападает;
Своим в сраженьях стертым клювом хочет
вцепиться в грудь ему смертельной хваткой;
Когтями, острыми, как иглы, вырывает
у Раваны из тела клочья мяса,
И вниз они летят, как камни из скалы,
принявшей на себя удары молний.

Второй. Ах! Разгневанный Равана ударил владыку птиц под
правое крыло.

Оба. О горе! Благородный Джатаюс пал на землю.

Первый. Увы, увы! Благородный Джатаюс,

Подвиг свершив, достойный мужества своего,
Словно павлина глиняного, не убоившись врага,
Славу владыки демонов дерзко поколебав,
Все же пал, будто дерево, сломанное слоном.

Оба. Да будет небо ему наградой!

Первый. Кашьяпа, подойти сюда! О всем случившемся нам
нужно известить потомка Рагху.

Второй. Ты прав. Выполним свой долг.

Оба уходят.

Конец интермедии

Входит придворный.

Придворный. Эй, кто здесь на страже у Золотого портала?

Входит привратница.

Привратница. Это я, почтенный, Виджая. В чем дело?

Придворный. Виджая, уведоми поскорей царевича Бхарату, что вернулся достопочтенный Сумантра, посланный им в Джанастанхану повидать Раму.

Привратница. Скажи, почтенный, исполнил ли Сумантра свое поручение?

Придворный. Не знаю, госпожа.

Мне показалось, что гложет Сумантру какое-то горе.

Видя лицо его скорбное, чувствую сердцем беду.

Привратница. Слушая тебя, господин, я тоже прихожу в волнение.

Придворный. Что же ты стоишь? Доложи скорее.

Привратница. Сейчас доложу, господин. *(Уходит.)*

Придворный *(всматриваясь)*. Вот идет сюда достославный Бхарата. На нем платье из древесной коры, а волосы на голове заплетены во множество рыжих косичек. Он узнал о прибытии Сумантры, и сердце его полно желанием узнать новости.

Средоточие славных достоинств, гроза для врагов,
Украшение династии Солнечной, Индры подобие,
Под свое покровительство землю принявший от брата,
Приближается он, будто юный царственный слон.

Входят Бхарата и привратница.

Бхарата. Так ты говоришь, Виджая, что прибыл достопочтенный Сумантра?

Было время, и я возвращался от брата
С обещаньем, что снова царем он станет.
С чем же ныне вернулся Сумантра от Рамы,
Покорившего разум и взоры людские?

Придворный *(приблизившись)*. Победа царевичу!

Бхарата. Где же достопочтенный Сумантра?

Придворный. Он у Золотого портала.

Бхарата. Так пусть же поскорее его приведут.

Придворный. Как прикажет царевич. *(Уходит.)*

Входят Сумантра и привратница.

Сумантра. Увы, увы!

Изведав смерть царя, изгнание Рамы,
Теперь свидетель я несчастья с Ситой.
Нет, я виновен, что живу так долго,
хоть и считается заслугой старость.

Привратница (*Сумантре*). Сюда, сюда, почтенный. Вот государь. Подойди к нему, господин.

Сумантра (*приблизившись*). Победа царевичу!

Бхарата. Отец, видел ли ты олицетворение сыновней любви в этом мире? Видел ли ты воплощение достоинств, свойственных доньне одной Арундхати? Видел ли ты средоточие братской преданности — того, кто избрал для себя жизнь в лесу, в изгнании?

Сумантра молчит, поглощенный раздумьями.

Привратница. Почтенный, царевич спрашивает тебя.

Сумантра. Что? Меня?

Бхарата (*про себя*). Он, кажется, очень устал. Или, может быть, от жары помутился его рассудок? (*Вслух.*) Не вернулся ли ты с полдороги, почтенный?

Сумантра. Как мог я вернуться с полдороги, если ты приказал мне побывать в Джанастхане и повидать Раму?

Бхарата. Так что же? Они отказались встретиться с тобой, на что-то гневаясь или чего-либо стыдясь?

Сумантра. Царевич!

Откуда гнев у сдержанных и стыд у чистых чувствами?
Нет, я нашел обитель их пустой и ими брошенной.

Бхарата. Узнал ли ты, куда они ушли?

Сумантра. Есть такая местность — Кишкиндха, где живут лесные обезьяны. Я слышал, что они пошли туда.

Бхарата. Тяжело им будет там жить. Боюсь, что обезьянам чужды людские нравы.

Сумантра. Обезьяны тоже способны быть благодарными, царевич.

Бхарата. О чем ты говоришь, отец?

Сумантра.

Сугрива царства и жены лишен был братом Валином*,
Его от бед избавил Рама, потерю ту же испытывший.

Бхарата. Как ты сказал, отец? Ту же потерю?

Сумантра (*про себя*). Увы, я проговорился. (*Вслух.*) Нет,

нет, царевич. Я только имел в виду, что он тоже потерял царство.

Бхарата. Отец, ты что-то скрываешь. Если не скажешь мне всей правды, я прокляну тебя — клянусь стопами умершего государя!

Сумантра. Что тут поделаешь! Слушай же:

Из-за отшельников святых у Рамы началась вражда

С могучим Раваной, и тот царевну хитростью похитил.

Бхарата. Как похитил?.. *(Лишается чувств.)*

Сумантра. Очнись, царевич, очнись!

Бхарата *(приходя в себя)*. О горе!

Потеряв и отца и родичей,

Испытав в лесу жизни бедствия,

Без жены остался теперь мой брат,

Словно месяц в тучах, утратил блеск.

Что же мне делать? А, знаю! Следуй за мной, отец.

Сумантра. Как прикажешь, царевич.

Оба обходят сцену.

Сумантра. Зачем ты идешь сюда, царевич? Это покои, отведенные для царик.

Бхарата. Сюда мне и нужно. Эй, кто здесь на страже?

Входит привратница.

Привратница. Победа царевичу! Мое имя — Виджая.

Бхарата. Виджая, доложи о моем приходе государыне.

Привратница. Какой из государынь мне доложить?

Бхарата. Той, которая хочет видеть меня царем.

Привратница *(про себя)*. Что бы это значило? *(Вслух.)*

Слушаюсь, господин. *(Уходит, затем возвращается вместе с Кайкейи.)*

Кайкейи. Ты говоришь, Виджая, что ко мне пришел Бхарата?

Привратница. Да, госпожа. От царевича Рамы возвратился почтенный Сумантра. И царевич Бхарата пожелал вместе с ним повидать государыню.

Кайкейи *(про себя)*. Какую новую рану собирается нанести мне Бхарата?

Привратница. Разреши царевичу войти, госпожа?

Кайкейи. Ступай, приведи его.

Привратница. Слушаюсь, госпожа. *(Обходит сцену и приближается к Бхарате.)* Победа царевичу! Ты можешь войти.

Бхарата. Ты доложила обо мне, Виджая?

Привратница. Да.
Бхарата. Тогда идем.

Бхарата и Сумантра входят.

Кайкейи. Виджая сказала мне, сынок, что Сумантра вернулся от Рамы.

Бхарата. Потому-то я и пришел к государыне сообщить ей приятную новость.

Кайкейи. Тогда хорошо бы, сынок, послать за Каусальей и Сумитрой.

Бхарата. Нет, им не нужно этого слышать.

Кайкейи (*про себя*). Что бы это значило? (*Вслух*). Говори, сынок.

Бхарата. Знай:

Жена того, кто царство потерял
и в лес ушел по твоему приказу,
Теперь похищена. Ты радоваться можешь:
исполнилось твое желанье!

Кайкейи. Ох!

Бхарата.

Увы! Цари, ведущие свой род,
прославленный и мудрый, от Икшваку,
Должны смириться с поруганьем жен,
с тех пор как в жены взял один из них тебя.

Кайкейи (*про себя*). Ну что ж! Вот и настало время все ему рассказать. (*Вслух*.) Сынок, знаешь ли ты о проклятье, тяготевшем над великим царем?

Бхарата. Что? Великий царь был проклят?

Кайкейи. Сумантра, расскажи ему все.

Сумантра. Как прикажешь. Слушай, царевич. Много лет назад великий царь отправился однажды на охоту. У озера, мимо которого он проезжал, сын слепого отшельника, бывший для своего отца единственной парой глаз, наполнял водой кувшин. Услышав плеск, царь подумал, что это пьет воду лесной слон. Он выпустил на звук стрелу и убил ею сына великого подвижника.

Бхарата. Убил? Да простится ему эта вина! Дальше! Дальше!

Сумантра. Узнав о смерти сына,

Отшельник, говорящий только правду,
сказал тогда царю сквозь слезы:

«Ты, так же как и я, несчастный,
погибнешь от тоски по сыну».

Б х а р а т а. Какая беда!

К а й к е й и. И вот по этой причине, родной мой, а вовсе не потому, что я желала царства, как меня упрекают, и ушел в лес Рама. Ведь если бы не разлука царя с сыном, не исполнилось бы проклятие великого подвижника.

Б х а р а т а. Но царю достаточно было бы разлучиться с любым из своих сыновей. Почему же не я был изгнан в лес?

К а й к е й и. Ты и так тогда жил в разлуке с отцом, родной, в доме своего дяди.

Б х а р а т а. А почему ты назначила такой долгий срок: четырнадцать лет?

К а й к е й и. Родной! Я хотела сказать «четырнадцать дней», но в сердечном смятении у меня вырвалось «четырнадцать лет».

Б х а р а т а. Я должен хорошенько подумать... Знали ли обо всем наставники?

К а й к е й и. Это было известно Васиштхе, да и другим мудрецам, царевич, и они все одобрили.

Б х а р а т а. Да, они достойные поручители перед всеми тремя мирами! Я счастлив, что государыня невиновна. Матушка, умоляю простить меня, что из-за любви к брату, разгневавшись, я оскорбил тебя, достославную. Я приветствую тебя, матушка!

К а й к е й и. Родной мой, какая мать не простит сыну его заблуждения. Встань, встань! Нет на тебе вины!

Б х а р а т а. Благодарю тебя. А теперь я хочу проститься с тобой, достославная. Сегодня же подниму всех царей земли на помощь моему брату и господину.

Я тьмой покрою берег океана,
явившись с тучами слонов и воинов,
И, переправив через воды войско,
я с моря спесь собью и с Раваны...

Мне слышится какой-то шум... Разузнайте скорее, что случилось.

Входит привратница.

П р и в р а т н и ц а. Победа царевичу! Услышав вести о Сите, старшая царица * лишилась чувств.

К а й к е й и. Ах!

Б х а р а т а. Что? Моя мать лишилась чувств?

К а й к е й и. Ступай, сынок. Мы позаботимся о царице.

Б х а р а т а. Как прикажешь, матушка.

Все уходят.

Конец шестого акта

СЕДЬМОЙ АКТ

Входит отшельник.

Отшельник. Нандилака, Нандилака!

Входит Нандилака.

Нандилака. Вот я, почтенный.

Отшельник. Нандилака, глава обители сообщает: «Убив Равану, заставившего трепетать три мира и похитившего его супругу, короновав Вибхишану *, превосходящего добродетелью всех ракшасов и украшенного всевозможными достоинствами, соединившись с Ситой, безупречной в поведении, как боги, мудрецы и сиддхи *, к нам прибывает в сопровождении медведей, ракшасов и обезьян достославный Рама, прекрасный, словно месяц на безоблачном небе. Все, что можно приготовить к его приезду в нашу обитель, сегодня же должно быть приготовлено».

Нандилака. Все готово, почтенный. Но...

Отшельник. Что «но»?

Нандилака. С ним родичи Вибхишаны — ракшасы. Подумал ли глава обители, что они будут есть?

Отшельник. О чем ты?

Нандилака. Но ведь они едят... *

Отшельник. Да не бойся ты, не бойся! Ракшасы послушны Вибхишане.

Нандилака. Слава этому благороднейшему из ракшасов! (*Уходит.*)

Отшельник (*всматриваясь*). А вот и достославный потомок Рагху.

Он, Индра средь людей, сошел на землю
с небесной колесницы,

И мудрецы собравшиеся славят
его согласным хором:

«Победа, лучший из людей! Да будет
любой твой враг унижен!

Да будет под зонтом твоим державным
весь мир тебе послушен!»

Победа тебе, победа! (*Уходит.*)

Конец интермедии

Входит Рама.

Рама.

Я Равану сразил, в ком храбрость
не уступала силе,
Соединился с Ситой, верность
свою мне доказавшей *,
Исполнил до конца обет мой
и волю государя
И возвратился вновь в лесную
отшельников обитель.

Что-то слишком долго нет Майтхили, которая пошла к отшельницам, чтобы их приветствовать. (*Всматриваясь.*) А вот и царевна Видехи. Она медленно идет сюда вместе с ними.

И те, согласно возрасту, ее
по-разному в беседе называют:
Кто — «Сита», кто — «подруга», кто — «царевна»,
а эта всех нежнее — «дочка».

Входят Сита и отшельницы.

Отшельница. Вот твой супруг, милая. Подойди к нему: теперь я не могу видеть тебя одну.

Сита. Ах, еще и сейчас мне трудно поверить во все, что было. (*Приблизившись к Рама.*) Победа моему супругу!

Рама. Майтхили, узнаешь ли ты Джанастхану, где мы прежде жили? Знакомы ли тебе эти деревья — твои воспитанники?

Сита. Да, да, я узнаю их. Но раньше я смотрела на их листву сверху, а теперь они стали такими большими, что мне приходится глядеть на них снизу вверх.

Рама. Да, это так. Со временем и долина может стать холмом. А узнаешь ли ты эту лиственницу, Майтхили? Помнишь, как несколько ланей под ней испугались, завидев Бхарату, одетого в белое платье?

Сита. Хорошо помню, супруг мой.

Рама. А вот высокое дерево — свидетель нашего покаяния. Мы сидели здесь и думали о жертвоприношении в память отца, как вдруг появилась златобокая антилопа.

Сита. Супруг мой! Не нужно, не нужно говорить об этом!

Дрожит в испуге.

Рама. Не тревожься! Это время уже миновало. (*Глядя вверх.*) Что это?

Поднимаются пыли клубы,
на цветы золотые похожие,
Эту светлую пыль далеко
по округе разносит ветер.
Барабанов слышится бой
и, смешавшись с раковин гулом,
В шумный город он превратил
этот лес и обитель мирную.

Входит Лакшмана.

Лакшмана. Победа господину!
Видеть желая тебя, Бхарата, преданный брату,
С войском могучим сюда вместе с царицами прибыл.

Рама. Лакшмана, дорогой! Правда ли это? Бхарата здесь?

Лакшмана. Да, господин.

Рама. Шире раскрой глаза, Майтхили. Ты вскоре увидишь
Бхарату и своих свекровей.

Сита. О супруг мой! В счастливый час прибыл Бхарата!

Входят Бхарата и царицы.

Бхарата.

Мой брат избавился от тяжких горестей,
Как избавляется от туч осенний месяц;
Стремясь скорее с ним и с Ситой свидеться,
Явился я сюда с царицами и свитой.

Рама. Матери мои, я приветствую вас.

Царицы. Долгой жизни тебе, сынок! Мы рады видеть тебя
исполнившим свой обет, счастливым, обретшим свою жену.

Рама. Благодарю вас.

Лакшмана. Матери мои, я приветствую вас.

Царицы. Долгой жизни тебе, сынок!

Лакшмана. Благодарю вас.

Сита. Хвала вам, государыни!

Царицы. Будь всегда счастлива, дитя!

Сита. Благодарю вас.

Бхарата. Благородный брат! Я, Бхарата, приветствую тебя.

Рама (*радостно*). Подойди ближе, царевич рода Икшваку. Да
будет жизнь твоя долгой и благословенной!

К груди, широкой, словно створки двери,
Прижми меня могучими руками,

Не опускай лица, прекрасного, как месяц,
Прохладой освежи измученное тело.

Б х а р а т а. Благодарю тебя. Госпожа! Я, Бхарата, приветствую тебя.

С и т а. Будь всегда помощником моему супругу!

Б х а р а т а. Благодарю тебя. Брат, я приветствую тебя.

Л а к ш м а н а. Подойди ближе, дорогой! Долгой тебе жизни! Обними-ка меня покрепче! (*Обнимает его.*)

Б х а р а т а. Благодарю тебя. Господин мой! Возложи на себя снова бремя царства!

Р а м а. Для чего, дорогой?

К а й к е й и. Это наше давнее желание, сынок.

Входит Шатругхна.

Ш а т р у г х н а.

Сердце мое спешит к сокрушившему Равану брату.

Кончились тяжкие беды, но нет конца его славе!

(*Приблизившись.*) Я, Шатругхна, приветствую тебя, господин.

Р а м а. Подойди ко мне, дорогой! Да будет жизнь твоя долгой и благословенной!

Ш а т р у г х н а. Благодарю тебя. Приветствую тебя, госпожа.

С и т а. Долгой жизни тебе, дорогой!

Ш а т р у г х н а. Благодарю тебя. Брат, я приветствую тебя.

Л а к ш м а н а. Да будет жизнь твоя долгой и благословенной!

Ш а т р у г х н а. Благодарю тебя. Господин! Васиштха, Вамадева и все твои подданные желают видеть тебя и совершить помазание.

Воду собрав из рек и ручьев священных,
Прибыли мудрецы. С твоего дозволения,
Видеть скорее хотят твою голову увлажненной,
Словно прекрасный лотос, первым дождем умытый.

К а й к е й и. Ступай, сынок! Прими царское помазание!

Р а м а. Как прикажешь, матушка. (*Уходит.*)

За сценой: «Победа! Победа государю! Победа великому царю! Победа благословенному! Победа сразившему Равану!»

К а й к е й и. Жрецы и придворные благословляют моего сына и приветствуют его кликами победы.

С у м и т р а. Сына моего славят министры, мудрецы и весь народ.

За сценой: «Эй, отшельники, живущие в Джанастхане! Знайте:

Темень зла рассеяв, Раваной порожденного,
Как разгоняет тучи солнце лучами светлыми,
Ситу освободив, избавив ее от горестей,
Стал властелином земли людям на радость Рама!»

К а й к е й и. Я счастлива. Все громче клики победы в честь моего сына!

Входит Рама, помазанный на царство.

Р а м а (глядя в небо). О отец!

Радуйся, государь! Вот и конец печали!
Все, чего ты желал для меня, свершилось:
Став царем земли, отныне несу я
Славную ношу долга заботы о людях.

Б х а р а т а.

Я взор свой не могу насытить видом брата:
Он принял сан царя, на голове корона,
Над ним державный зонт, и весь народ, ликуя,
Помазанника, словно новый месяц, славит.

Ш а т р у г х н а.

Помазанием брата смыто
с семьи моей позорное пятно;
И вновь она сияет так же ярко,
как при восходе месяца — земля.

Р а м а. Лакшмана, дорогой! Я стал царем!
Л а к ш м а н а. Да умножится твое счастье!

Входит придворный.

П р и д в о р н ы й. Победа великому царю! Достославный Вибишана, а также Сугрива, Нила, Майнда, Джамбаван, Хануман и все другие вожди обезьян приветствуют тебя, восклицая: «Да умножится твое счастье!»

Р а м а. Скажи им, что я обрел его с их помощью.

П р и д в о р н ы й. Как прикажет великий царь.

К а й к е й и. Я счастлива. И хотела бы видеть такое же празднество в Айодхье.

Р а м а. Ты увидишь. (Оглядываясь.) Что это? Весь лес озарился блеском, подобным блеску солнца... А, понимаю! Это спус-

кается Пушпака, небесная колесница Раваны. Как ей и положено, она появилась сразу же, как только о ней подумали. Поднимемся на нее!

Все поднимаются на колесницу.

Рама.

Сегодня вместе с близкими и родичами
Я наконец войду в свою Айодхью.

Лакшмана.

Сегодня тебя встретят горожане,
Как новый месяц, окруженный звездами.

Бхаратавакья:

Как встретился Рама с родными и с дочерью Джанаки,
Пусть встретится с Лакшми* и правит землю наш царь!

Все уходят.

Конец седьмого акта и пьесы

С. 211. *Ватса* — название древней страны и народа (ватсы) в Северной Индии. Столица страны ватсов — город Каушамби.

Магадха — древнее царство, расположенное по среднему течению р. Ганга. Столица Магадхи — город Раджагриха (совр. Раджгир).

Удджайини — столица царства Малавы (совр. Мальва) в Центральной Индии. Другое название страны Малавы и города Удджайини — Аванти.

Авантика — букв. «авантийка», «родом из Аванти».

Баларама, или *Баладева* — старший брат Кришны, который, как и Кришна, рассматривается в индийской мифологии в качестве воплощения бога Вишну.

Лакшми — богиня красоты и счастья, супруга Вишну.

С. 214. *...она кажется мне вдвойне близкой...* — Васавадатта, дочь царя Прадхоты, называет Падмавати «вдвойне близкой», ибо полагает, что та станет женой ее брата.

С. 217. *веды* — древнейшие священные памятники индийской литературы.

С. 218. *О дорогая моя ученица!* — попав в плен к царю Прадхоте из Удджайини, Удаяна обучал его дочь Васавадатту игре на лютне, а затем бежал с нею из плена и женился на ней. Об этих событиях рассказывает другая пьеса Бхасы — «Обет Яугандхараяны».

чакравака — птица из породы уток. По индийским поверьям, пары чакравак должны по ночам разлучаться. В санскритской поэзии чакравака — символ супружеской преданности.

С. 220. *...руки твои так покраснели...* — санскритское слово «рага» означает не только «красный цвет», но и «любовь». Благодаря второму значению в реплике Васавадатты скрыт намек на предстоящее замужество Падмавати.

...твое прекрасное лицо мелькает передо мной повсюду — снова игра слов: санскритское «вара» значит одновременно и «прекрасный», «лучший», и «возлюбленный», «жених». Тем самым реплика Васавадатты имеет второй смысл: «Мне кажется, что я повсюду вижу лицо твоего жениха».

Махасена — букв. «обладающий могучим войском».

С. 222. *Кама* — в индийской мифологии бог любви; изображается с луком и пятью цветочными стрелами, которыми он поражает сердца влюбленных.

С. 223. *апсары* — божественные девы.

С. 224. *...там вертятся глаза кукушки* — как и положено видушаке в древнеиндийской драме, Васантака путает: «вертеться» должны глаза не кукушки (санскр. «кокила»), а вороны (санскр. «кака»), поскольку, по индийским поверьям, у вороны имеется лишь один зрачок, который она перебрасывает из глаза в глаз.

шепхалика — растение с красно-белыми цветами.

С. 225. ...не покинула бы ради него своих близких — имеется в виду побег Васавадатты с Удаяной из родного дома.

асана — дерево с яркими цветами.

С. 227. *куша* — трава, почитавшаяся в древней Индии священной, а также род цветов, растущих в этой траве.

С. 233. *Кампилья* — столица древнего царства Южные Панчалы.

С. 234. *Вирачики* — служанка гарема в Каушамби, у которой была любовная связь с Удаяной.

С. 235. *якиши* — женщины-якиши, полубожественные существа, способные, согласно индийским мифам, менять по желанию свой облик. *Авантисундари* — букв. «красавица из Аванти». Таким образом, в придуманном видушакой имени содержится намек на Васавадатту, царевну Аванти.

...*волоски на руке... не опустились* — поднявшиеся на коже волоски — один из распространенных образов индийской поэзии; признак эмоционального возбуждения, в частности восторга.

Аруни — враг Удаяны, захвативший часть царства ватсов.

С. 236. *Ангаравати* — мать Васавадатты, супруга царя Прадьюты, или Махасены.

Гхошавати — букв. «звонкая», лютия Удаяны, на которой он обучал музыке Васавадатту.

Нармада — река в Центральной Индии.

С. 238. *Вайдеха* — имеется в виду мать Удаяны — Мригавати, которая была царевной Видехи, страны на севере Индии.

С. 239. *Гопалака* и *Палака* — сыновья Прадьюты и Ангаравати, братья Васавадатты.

Агни — бог огня; свадебная церемония в древней Индии должна была совершаться перед жертвенным огнем.

С. 242. *Бхараты* — легендарный царский род, к которому принадлежал Удаяна.

Каушамби — см. примеч. к с. 211.

бхаратавакья — заключительное благословение в санскритских пьесах.

С. 243. *Виндхья* — горы, отделяющие Северную Индию от Южной.

С. 244. *Косала*, или *Кошала* — древнее государство в долине Ганга. Столица Косалы — город Айодхья, в котором происходят первый, второй и шестой акты пьесы.

ракшасы — один из видов демонов в индийской мифологии; враги богов и людей. Столица царства ракшасов и их владыки Раваны была расположена, согласно сказанию «Рамаяны», на острове Ланке, обычно отождествляемой с Цейлоном (совр. Шри Ланка).

С. 245. *вступительное благословение* (мангала-шлока), которое читает сутрадхара, имеет второе значение, связанное с упоминанием главных действующих лиц пьесы: «Пусть в каждом рождении хранит вас Рама, составивший счастье Ситы, довольный Сумантрой, сопровождаемый Сугривой, Лакшманой и Бхаратой, самый грозный враг Раваны, овладевший сердцем Вибхишаны».

асуры — могущественные демоны, которые, согласно многим индийским мифам, ведут борьбу с богами за власть над миром.

дарбха — род священной травы, применявшейся при жертвоприношениях и других торжественных обрядах.

Васиштха — прославленный в мифах божественный мудрец, бывший главным жрецом и наставником царя Дашаратхи,

С. 246. *пурохита* — домашний жрец индийского царя.

С. 247. *От восхищения у меня на теле поднялись все волосы!* — см. примеч. к с. 235.

С. 248. *Майтхили* — букв. «уроженка Митхилы», или «царевна Митхилы», одно из имен Ситы, которым постоянно пользуется в пьесе Рама. Митхила — столица древней страны Видехи (на территории совр. Непала), где царствовал отец Ситы Джанака.

...назвал материнским именем — т. е. «сыном Каусальи». Такого рода матронимы весьма часты в санскрите.

С. 249. *Мантхара* — служанка-горбунья царицы Кайкеи, по наущению которой, согласно рассказу «Рамаяны», Кайкеи потребовала у Дашаратхи изгнания Рамы.

Икшваку — легендарный царь, прародитель Солнечной династии, к которой принадлежали цари Айодхьи, в том числе Дашаратха и Рама.

С. 250. *Шакра* — букв. «могучий», один из эпитетов царя богов Индры.

С. 253. *Раху* — в индийской мифологии демон-асура, проглатывающий на короткое время солнце и луну и тем самым вызывающий солнечные и лунные затмения.

Рагху — прадед Рамы; «потомок Рагху», или «Рагхава», — обычное в «Рамаяне» именование Рамы, а также его братьев.

С. 255. *...Меру, когда ей грозит паденье...* — мифическая гора, находящаяся в центре земли, обитель богов. Меру гибнет в конце каждой юги — мирового периода в 4 320 000 лет, когда, по индийским мифологическим представлениям, происходит очередное разрушение вселенной.

царевна Видехи — один из эпитетов Ситы; см. примеч. к с. 248.

С. 258. *амрита* — мифический напиток бессмертия.

С. 260. *Дилипа, Рагху, Аджа* — цари Солнечной династии; прадед, дед и отец Дашаратхи.

Картавирия — легендарный царь, имевший тысячу рук и колесницу, передвигавшуюся по земле и воздуху.

С. 263. *шудры* — низшее сословие индийского общества: зависимые земледельцы, наемные работники.

кшатрии — воины, второе сословие в иерархии традиционного индийского общества.

С. 264. *...Аджа, который сложил с себя бремя царствования, удрученный разлукой с любимой...* — жена Аджи Индумати, по индийским легендам, была убита цветочной гирляндой, которую уронил с неба божественный мудрец Нарада. Царь Аджа в течение восьми лет безуспешно оплакивал свою жену и скончался, уморив себя голодом.

С. 266. *...ничтожный ручей, что грязнит Ямуну и Гангу* — Ганг, так же как и впадающая в него река Ямуна (совр. Джамна), на санскрите женского рода — Ганга. Отсюда возможность сравнения с этими реками жен Дашаратхи.

С. 268. *Вамадева* — как и Васиштха (см. примеч. к с. 245), жрец и наставник царя Дашаратхи.

С. 270. *...об убийцах брахманов* — убийство брахмана считалось в древнеиндийских правовых кодексах самым тяжким преступлением.

С. 371. *четыре варны* (или сословия) — брахманы, кшатрии, вайшьи (торговцы, земледельцы, ремесленники) и шудры.

Победитель Мадху («Мадхусудана») — один из эпитетов Вишну, убившего асуру Мадху, врага богов.

...*Джанаке... дивное воздаянье!* — Сита, согласно «Рамаяне», была найдена царем Джанакой в борозде, когда он вспахивал своим плугом землю вокруг священного алтаря, а затем удочерена им.

С. 278. *Кхара* — брат Раваны, напавший на лесную обитель и убитый Рамой.

мантры — священные гимны и заклинания, распевавшиеся при жертвоприношениях.

Арундхати — супруга мудреца Васишты, прославленная во многих легендах как образец супружеской верности.

С. 279. *Кашьяпа* — легендарный мудрец, сын бога Брахмы и прародитель живых существ.

веды — см. примеч. к с. 217; *анги и упанги* — вспомогательные трактаты по отдельным ведийским дисциплинам; *дхармашастра Ману* — знаменитый древнеиндийский правовой кодекс «Законы Ману»; остальные перечисленные Раваной сочинения, посвященные, как явствует из их названий, вопросам религии, философии, политики и права, нам неизвестны.

...из *Ганги, падающей с головы Шивы*... — по древнеиндийской космографии, священная река Ганга (Ганг) низвергается с неба и, прежде чем попасть на землю, протекает по голове бога Шивы.

С. 280. *Краунча* — гора в Гималаях, которая, по преданию, была расщеплена надвое стрелами бога войны Сканды.

Химават — в индийской мифологии бог-царь гор, персонифицированная вершина Гималаев.

С. 281. *дайтхи* — демоны, иногда идентифицируемые с асурами. «Рамаяна» рассказывает, что Равана, получив от Брахмы, боготворца, дар неуязвимости, некогда победил богов и асуров и стал властелином трех миров: неба, земли и подземного мира.

Шурпанакха — демоница, сестра Раваны, у которой Лакшмана по приказанию Рамы отрезал нос и уши за то, что она покушалась на жизнь Ситы. *Братья Раваны* — Кхара и другие ракшасы, пытавшиеся отомстить за Шурпанакху и убитые Рамой.

Кубера — бог богатства, *Сома* — бог луны, *Яма* — бог подземного царства; вместе с Индрой они были побеждены Раваной и на время обращены им в своих слуг.

С. 282. *Джанастхана* — название лесной обители, в которой жили в изгнании Рама, Сита и Лакшмана.

Дашагрива — «с десятью шеями», один из эпитетов Раваны, имеющего, по мифу, десять голов.

С. 283. ...*Джатаюс... кричит Раване: «...Здесь я, готовый выплатить Дашаратхе свой долг!»* — царь коршунов Джатаюс был, согласно рассказу «Рамаяны», другом царя Дашаратхи, который однажды спас ему жизнь.

С. 285. *Сугрива* — царь обезьян, у которого его брат Валин отнял жену и царство. Сугрива заключил союз с Рамой, который убил Валина, и, в свою очередь, помог Раме победить Равану и отыскать Ситу.

С. 288. *старшая царица* — Каусалья, первая жена Дашаратхи и мать Рамы.

Вибхишана — добродетельный брат Раваны, который перешел на сторону Рамы и стал царем ракшасов после смерти Раваны.

С. 289. *сиддхи* — в индийской мифологии полубожественные существа, славящиеся мудростью и благочестием.

...ведь они едят...— Нандилака боится прихода ракшасов, потому что, по индийским поверьям, они питаются человеческим мясом.

С. 290. ...*Ситой, верность свою мне доказавшей*...— после победы Рамы над Раваной Сита подвергла себя божественному суду, подтвердившему ее верность супругу во время плена у ракшасов.

Лакшми — см. примеч. к с. 211.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 5
Предисловие 6
Глава I. Древнеиндийский театр 11
Глава II. Загадка Бхасы 54
Глава III. Эпические драмы Бхасы 87
Глава IV. Лирические драмы Бхасы 159
Краткая библиография 209

Б х а с а

ПЬЕСЫ

Пригрезившаяся Васавадатта 213
Натака о статуе 246
Примечания 297

Павел Александрович Гринцер

БХАСА

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

Редактор *Л. Ш. Рожанский*
Младший редактор *Г. А. Бурова*
Художник *В. Н. Тикун*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *Л. Е. Синенко*
Корректор *К. Н. Драгунова*

- ИБ № 13749

Сдано в набор 4/1 1979 г. Подписано к печати 11/V 1979 г. А-02802. Формат 84×108¹/₃₂. Бум. № 1. Печ. л. 9,5. Усл. п. л. 15,96. Уч.-изд. л. 16,34. Тираж 4200 экз. Изд. № 4366. Зак. № 7. Цена 1 р. 60 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1
3-я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

В ы ́ и ́ д у т:

Горяева Л. В. Соотношение устной и письменной традиции в малайской словесности: (Жанры «черита пенглипур лара» и «хикайат»). 10 л.

Дехтярь А. А. Проблемы поэтики дастанов урду. 8 л.

Парникель Б. Б. Введение в литературную историю Нусантары (IX—XIX вв.). 18 л.

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МАГАЗИНАМИ КНИГОТОРГОВ И «АКАДЕМКНИГА», А ТАКЖЕ ПО АДРЕСУ: 117192. МОСКВА. МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12. МАГАЗИН № 3 («КНИГА — ПОЧТОЙ») «АКАДЕМКНИГА».

Цена 1 р. 60 к.

П. А. Гринцер
БХАСА