

83.38 VIIA
980
ПИСАТЕЛИ
И УЧЕНЫЕ
ВОСТОКА

В.Г. Эрман

КАЛИДАСА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Главная редакция восточной литературы

ПИСАТЕЛИ
И УЧЕНЫЕ
ВОСТОКА

1

В.Г. Эрман

КАЛИДАСА

156562

СЭ2
04

Москва 1976

Редакционная коллегия

Б. Г. Гафуров (председатель), И. С. Брагинский,
А. С. Герасимова (секретарь), Г. Ф. Гирс,
Л. Ф. Керцелли, А. Д. Литман, Ю. М. Нагибин,
Н. И. Никулин, Б. А. Розенфельд, В. Ф. Сорокин,
В. И. Семанов, Э. Н. Тёмкин, Е. П. Чельшев
(зам. председателя), Л. З. Эйдлин

Ответственный редактор

Э. Н. Тёмкин

Эрман В. Г.

Э 80 Калидаса. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976.

224 с. («Писатели и ученые Востока»).

Величайший поэт древней Индии славен прежде всего своей драмой «Шакунтала», одним из первых произведений литератур Востока, ставших известными европейскому читателю. В монографии подробно рассказывается о творчестве Калидасы, раскрываются особенности его поэтического мастерства, приведены отрывки из его поэм и драм. Книга воссоздает колорит Индии эпохи Калидасы, содержит интересные сведения о древнеиндийской культуре, искусстве, идеологии.

Э 70202-199 179-76
013(02)-76

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1976.



ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В настоящую серию входят очерки о выдающихся поэтах, писателях, 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 будут раскрываться на широком историческом фоне своего времени. Главное внимание при этом будет уделено показу достижений культуры и науки соответствующих стран и народов.

В книге В. Г. Эрмана, открывающей настоящую серию, рассказывается о творчестве величайшего драматурга и поэта древней Индии — Калидасы.

Следующая книга серии, которая сейчас готовится к печати, посвящена известному современному нигерийскому писателю, поэту и драматургу Воле Шойинке (автор В. А. Бейлис).

ВВЕДЕНИЕ

«Чувство, чуждое священной обители, овладело мною»,— говорит Шакунтала, героиня знаменитой драмы, в сцене первого акта, когда блистательный незнакомец предстает перед скромными девушками-отшельницами в саду уединенного лесного монастыря. Она произносит эти слова про себя, с робким удивлением, прислушиваясь к собственному сердцу и еще смутно догадываясь о природе охватившего ее волнения; но уже звучит в ее реплике тревожно-радостная нота, из которой рождается главная тема произведения,— тема эта пронизывает все творчество великого поэта, автора бессмертной драмы. И поэзия Калидасы вступает в современную ей эпоху чудесной и неповторимой мелодией, выделяясь ясной гармонией и глубокой человечностью своего внутреннего содержания на фоне проникнутых духом аскетизма благочестивых легенд древней религиозной литературы, ее величественных, но весьма громоздких и крайне сложных по содержанию памятников.

Это не значит, что творчество Калидасы представляет собой некое исключительное и чуждое явление в древнеиндийской литературе. Мир художественных образов и идей, который открывается нам в его поэзии, уходит корнями в индийскую почву. Имя Калидасы знаменует период высшего расцвета древней классической культуры, воплотившей в совершенных художественных формах духовные богатства, рожденные творческим гением индийского народа. В начале классической эпохи, задолго до Калидасы, получают развитие новые для того времени жанры светской литературы. Создавая свои поэмы и драмы, он, несомненно, опирался на опыт предшествовавших ему писателей; некоторые из них достигли в своем творчестве замечательных художественных свершений. И Калидаса, очевидно, следует в своих произ-

ведениях выработанным до него и общепринятым литературным нормам, ничем не нарушая установившейся поэтической традиции.

И тем не менее в блестящей плеяде поэтов и драматургов «золотого века» древнеиндийской культуры фигура Калидасы возвышается над другими и занимает особое место. И не только размерами своего дарования выделяется Калидаса среди прочих санскритских писателей; его поэзия отмечена неподражаемым, только ей присущим звучанием, каждое произведение его несет на себе печать его творческой индивидуальности. Не ломая освященных традицией канонов, Калидаса умеет найти новые и яркие краски для своих картин и образов, с удивительной изобретательностью использует в новых и неожиданных сочетаниях и контекстах традиционные средства выразительности. Принимая как непреложные истины освященные религией воззрения своей эпохи на мироздание и на социальные и государственные институты, Калидаса тем не менее особенно глубоко и сильно выражает своим творчеством новый взгляд на мир и на человеческую личность, который отличает культуру классического периода от древнейших памятников господствующей в индийском рабовладельческом обществе идеологии.

Творчество Калидасы, по общему признанию, представляет собой вершину санскритской классической поэзии. Никто из предшественников его или последователей, чьи произведения дошли до наших дней, не достиг такой глубины проникновения в область сокровенных движений человеческой души и не сумел передать их самые тонкие проявления и оттенки с такой точностью и изяществом поэтического выражения, никто не воспел так вдохновенно красоту природы родной страны и никто не отразил в своем творчестве так ярко и живо характерные черты индийского народного мирозерцания.

Знаменательно, что в новое время именно Калидасе суждено было первому из древнеиндийских писателей привлечь к себе внимание литературного мира Европы и что именно «Шакунтала», самое совершенное из его творений, впервые явила западному читателю духовное богатство и своеобразие художественной культуры древней Индии (эта драма Калидасы была одним из первых произведений санскритской литературы, переве-

ленных на европейский язык непосредственно с оригинала в конце XVIII в.). Это соприкосновение с гением неведомой дотоле культуры открыло для европейской литературы новые горизонты, и таинственный Восток предстал для жителя Запада в новом свете. За пределами знакомого ареала античной и древнееврейской культурных традиций, там, где прежде рисовались взору экзотические земли, населенные варварами и дикарями, уже выступали очертания цивилизаций, богатством духовных ценностей не уступающих древней Греции и Риму. Именно с этой поры литературы Индии, Китая, Ирана и других стран Азии вызывают особенный интерес ученых, писателей, широкой читающей публики и становятся предметом пристального внимания и изучения в западных странах. Знакомство с ними обогащает арсенал европейской художественной культуры новыми образами, мотивами и сюжетами; духовное наследие народов Востока входит как общее достояние человечества в сокровищницу мировой культуры¹.

В это общее культурное наследие входят и произведения Калидасы. И в наше время они не воспринимаются как мертвые памятники далекой и канувшей в вечность цивилизации, материал для текстологических и исторических штудий, интересный лишь узкому кругу исследователей. Они и поныне доставляют художественное наслаждение, поныне пленяют нас живой красотой своих образов, глубиной и искренностью поэтического чувства.

Но мы фактически ничего не знаем о создателе этих бессмертных творений. Личность крупнейшего поэта и драматурга древней Индии до сих пор остается для нас загадкой. Нам неизвестны ни годы его жизни, ни место его рождения, мы не знаем, кем он был и какое занимал положение в обществе, где провел детство и юность и где — годы творческой зрелости, что вдохновляло его на создание произведений, которым суждено было пережить века, имел ли он успех при жизни, был ли он богат или беден, кто принадлежал к его непосредственному окружению. На все эти вопросы мы, по-види-

¹ Влияние Индии на европейскую литературу восходит к раннему средневековью, но только в новое время Запад оценил по достоинству, чем он обязан ее древней цивилизации.

мому, никогда не получим ответа. Древняя Индия не знала истории литературы в нашем понимании этого термина, и биографический жанр в санскритской литературе не был развит в эпоху Калидасы. Не сохранилось никаких документов этой эпохи, которые могли бы пролить свет на упомянутые вопросы, никаких свидетельств современников или ближайших потомков Калидасы, ничего, что могло бы послужить материалом для достоверного его жизнеописания. Только легенды, созданные народной фантазией и сохранившиеся в устной народной традиции, дошли до нас, но эти популярные рассказы и анекдоты о знаменитом поэте не сообщают о каких-либо фактах, которые могли бы иметь отношение к его реальной биографии.

Можно было бы надеяться почерпнуть какие-то сведения о жизни поэта из его же произведений, сохранившихся до наших дней, но и они разочаровывают нас в этом отношении. В своих поэмах и пьесах Калидаса почти ничего не говорит о себе; во всем, что касается конкретных биографических данных, он оставляет нас на зыбкой почве догадок и предположений.

Голос великого поэта дошел до нас из глубины веков; нам известно его имя, но о человеке, который носил это имя, не сохранилось более никаких вестей. Он оставил нам только свои произведения. И хотя они не сообщают нам фактов его биографии, только по ним возможно теперь получить какое-то представление о его личности, скрытой от нас непроницаемым туманом столетий, угадать черты его духовного облика. Если мы ничего не знаем о фактах жизни Калидасы-человека, то творческая жизнь поэта открывается нам в его художественных образах, и современный читатель способен понять и оценить самобытность и остроту его художнического видения мира, его одухотворенное восприятие прекрасного, его страстное жизнелюбие и преклонение перед человеческой красотой.

Личность писателя интересует нас прежде всего постольку, поскольку она проявляется в его творчестве и определяет характер его литературной деятельности, его художественный стиль. Известный современный индийский общественный деятель, философ и писатель Ауробиндо Гхош в свое время говорил даже об этом отсутствии биографических данных как о «весьма счастливом

обстоятельстве» для исследования и оценки произведений Калидасы; исторический материал, с его точки зрения, скорее мешает, чем помогает правильно понять творчество поэта. Конечно, мы не можем присоединиться к такому мнению; обстоятельства жизни и условия окружения автора не могут не сказываться определенным образом на характере его литературной деятельности, и знание их обогащает наше понимание его художественного наследия. Но возможен и обратный путь: воссоздание по произведениям писателя — не биографических фактов, разумеется (сами по себе они, действительно, не представляют для нас принципиального интереса), — но внутреннего мира автора, его творческого портрета, его художественной индивидуальности.

Эта задача, правда, значительно усложняется, когда речь идет о писателях древней эпохи или средневековья. Черты индивидуального стиля здесь гораздо менее ясно различимы, чем у авторов нового времени; Калидаса же, как упоминалось, следует без явных отклонений традиционным формам художественного выражения, традиционным образам и сюжетам. Но печать его творческого гения достаточно ярко выделяет его произведения в общей массе санскритской литературы, и подлинность авторства Калидасы обычно легко установить, хотя средневековая индийская традиция приписывает ему многие тексты, явно принадлежащие другим писателям.

Полное отсутствие достоверных биографических сведений, ненадежность указаний на авторство в санскритской литературе не исчерпывают, однако, тех трудностей, которые встают перед современным исследователем творчества Калидасы. Еще более усложняет его задачу общий недостаток датированных исторических документов, освещающих социальную и политическую жизнь Индии той эпохи. История древней Индии до сих пор оставляет для нас существенные пробелы и насыщена легендами не менее, чем история ее литературы; до сих пор не разрешены полностью многие проблемы, касающиеся социально-политического строя страны, ее государственных институтов, экономической жизни и т. д.

Нам неизвестны не только годы жизни Калидасы; не сохранилось и прямых свидетельств, которые позволили бы с полной уверенностью отнести творчество поэта к

определенному веку. До сих пор не прекращается полемика между исследователями по этому вопросу; имеющиеся решения колеблются в диапазоне нескольких столетий.

Самая ранняя из предлагавшихся датировок жизни Калидасы — VIII в. до н. э.; ее пытался обосновать в прошлом столетии французский переводчик его произведений И. Фош (он полагал, что Калидаса был современником легендарного царя Агнивартны, на описании царствования которого заканчивается принадлежащая поэту стихотворная хроника Солнечной династии — «Род Рагху»). Некоторые из народных рассказов о жизни Калидасы связывают его имя с правлением знаменитого просвещенного монарха средневековой Индии — Бходжи Парамары (XI в. н. э.). Обе эти крайние датировки давно отвергнуты, но хронологические рамки предполагаемого времени, когда мог жить Калидаса, остаются достаточно широкими.

Сейчас все исследователи сходятся на том, что время жизни Калидасы не может быть отнесено ранее II в. до н. э., когда правил царь Агнимитра, герой одной из его пьес; нижнюю же границу определяет дата так называемой Айхольской надписи, где впервые названо имя поэта, — 634 г. н. э. Поскольку пьеса Калидасы об Агнимитре создана была, очевидно, по крайней мере по прошествии некоторого времени после его правления (вряд ли писатель стал бы изображать в своем произведении личную жизнь современного ему монарха), а в Айхольской надписи Калидаса упоминается уже как поэт, достигший всеобщей известности и признания, границы возможных датировок несколько суживаются. В результате время жизни Калидасы определяется где-то между I в. до н. э. и VI в. н. э.²

Индийская традиция называет Калидасу в числе девяти «жемчужин» двора Викрамадитьи — девяти знаменитых писателей и ученых, процветавших под покровительством легендарного царя Удджайини (Западная

² К середине V в. относится обнаруженная в Мандасоре надпись царя Ватсабхатти, имитирующая, как полагают, строфы из поэм Калидасы. Но некоторые исследователи утверждают, что сходство здесь слишком неопределенно, чтобы на нем можно было строить какие-либо выводы (или даже предполагают обратное заимствование).

Индия), который носил это имя. Основываясь на традиции, некоторые историки литературы датируют время жизни Калидасы I в. до н. э., поскольку с 58 г. до н. э. начинается летосчисление эры Викрама, будто бы установленное упомянутым царем в ознаменование его победы над вторгшимися тогда в Индию скифами. Датировка эта — до настоящего времени одна из самых распространенных (ее придерживается большинство индийских калидасоведов), но основания ее крайне шатки. Прежде всего определенно установлено, что девять знаменитостей, коих предание помещает при дворе легендарного Викрамадитьи, никак не могли быть современниками (время жизни некоторых известно более или менее точно)³. И сама личность царя Викрамадитьи, покровителя поэтов и ученых, основателя новой эры, доныне вызывает споры историков. По существу это не имя, а титул, который в престижных целях не раз присваивали себе индийские цари на протяжении раннего средневековья.

В частности, этот титул носил Чандрагупта II (380—413), при котором наивысшего могущества достигла империя Гуптов, последнее крупное государство, объединившее под своей властью значительную часть Индии, до эпохи иноземных завоеваний (если не считать кратковременного существования империи Харши в VI в.). Согласно гипотезе, получившей в настоящее время наибольшее признание, Калидаса был современником Чандрагупты II и именно этот царь был тем Викрамадитьей, покровителем поэта, о котором говорит средневековая индийская традиция. Во всяком случае, только эти две датировки — I в. до н. э. и V в. н. э. — рассматриваются сейчас серьезно в научной литературе, посвященной Калидасе.

Мы не будем останавливаться здесь подробно на ар-

³ Согласно традиции при дворе Викрамадитьи протекала деятельность поэтов Калидасы и Гхатакарпары, Дханвантари, автора медицинского словаря, лексикографов Амарасинхи и Кшапанакки, комментатора древних текстов Шанку, астронома Варахамихиры, грамматика и поэта Вараручи и некоего Веталабхатты, о характере творчества которого сведений не сохранилось. Но достоверно известно, что Варахамихира жил в VI в. н. э. (одна из немногих дат в истории древнеиндийской культуры, установленных точно); с другой стороны, имя Вараручи упоминается уже в тексте II в. до н. э.

гументах, приводимых сторонниками той и другой датировок. В пользу датирования творчества Калидасы эпохой империи Гуптов говорит целый ряд доводов, каждый из которых в отдельности не может служить непреложным доказательством, но в совокупности они производят наиболее солидное впечатление. Особенно основательно и убедительно они были разработаны в исследованиях индийского литературоведа Б. Ш. Упадхьяйи, который путем сложных сопоставлений с привлечением чрезвычайно обширного исторического материала показал, что творчество Калидасы вероятнее всего приходится на годы царствования Чандрагупты II и его сына Кумарагупты I. В одной из своих работ индийский ученый предпринял попытку определить время жизни Калидасы с максимальной точностью; и хотя выводы его могут показаться слишком смелыми (согласно Б. Ш. Упадхьяйе, Калидаса жил приблизительно в 365—445 гг.), они, безусловно, заслуживают внимания.

Творчество Калидасы не было, как мы уже отмечали, изолированным явлением в истории древнеиндийской классической литературы и культуры. Оно занимает определенное место в развитии санскритской литературной традиции и несет на себе печать своей эпохи; определенные черты его обусловлены исторической обстановкой, социальной и культурной средой, в которой протекала жизнь поэта. Восстановить эти важные факторы вполне достоверно и определенно представляется затруднительным для современного исследователя при тех пробелах в социально-политической и культурной истории древней Индии, которые уже упоминались выше; но нельзя понять творчество писателя вне его эпохи, и потому, прежде чем говорить о произведениях Калидасы, следует рассмотреть хотя бы в самых общих чертах исторический и культурный фон, на котором они появились.

Эпоха правления династии Гуптов известна как «золотой век» в истории древнеиндийской классической культуры. После падения империи Маурьев, во II в. до н. э., в Индии наступил длительный период раздробленности и междоусобных смут, лишь временно прерванный правлением кушанов (I—II вв. н. э.). Но государство кушанов возникло в результате иноземного завоевания (хотя правители его и ассимилировались очень скоро на индийской почве) и вскоре прекратило свое существование. Возникновение империи Гуптов, в IV в. вновь объединивших разрозненные области Северной Индии и создавших сильное централизованное государство, знаменовало, по словам Джавахарлала Неру, возрождение общендийского патриотизма и наступление новой эпохи в истории страны.

Правда, и могущество Гуптов было относительно недолгим; но все же на какое-то время оно оградило страну от чужеземных вторжений и обеспечило мир индийским городам и селениям. Это способствовало экономическому подъему, развитию торговли и ремесел, расцвету городской культуры. Создались благоприятные условия и для высокого развития и расцвета литературы и искусства.

Это время — середина первого тысячелетия нашей эры — было поворотным пунктом в истории страны, оно характеризуется глубокими и кардинальными изменениями в области социальных отношений, в структуре общественно-экономического строя индийского государства. Подобные изменения происходят не сразу, они подготавливаются длительным ходом исторического развития, и элементы новых общественных отношений проявляются в Индии уже задолго до периода правления Гуптов. Но ко времени их воцарения процесс развития этих от-

пошений прослеживается уже достаточно отчетливо, и эпоха империи Гуптов предваряет наступление новой исторической эры; после ее падения постепенно завершается становление феодального строя на большей части территории Индии.

Для исторического развития древнеиндийского общества как в области культуры, так и в сфере социально-экономических процессов чрезвычайно характерной чертой является преобладание консервативных тенденций, элементы нового, внедряясь постепенно в общественные отношения и в культурную жизнь, долгое время мирно уживаются со старыми, отжившими институтами и, даже вытеснив эти последние с господствующих позиций, не уничтожают их окончательно, но сохраняют за всякого рода архаическими пережитками право на существование.

Кроме того, на облик древнеиндийской цивилизации накладывает отпечаток такой характерный и существенный фактор, как неравномерность развития различных областей огромной страны. В пределах того же государства Гуптов наряду с экономически развитыми районами, где общественные отношения давно достигли весьма высокого уровня и процветала богатая городская культура, оставались глухие уголки, где население пребывало еще на стадии племенного строя; да и на всей территории Индии от одной исторической области к другой картина социально-экономических отношений была чрезвычайно пестрой.

Объединение почти всей Северной и Средней Индии под властью Гуптов способствовало развитию экономических и культурных связей между отдаленными районами страны. В эту эпоху процветают торговля и ремесла и огромные богатства сосредоточиваются в политических и культурных центрах империи, городах Паталипутре, Айодхье, Удджайини и др. Отдельные города становились крупными ремесленными центрами по производству тех или иных видов промышленных изделий, и торговый обмен между ними и другими областями страны способствовал росту денежного обращения и обогащению купеческих и ремесленных гильдий.

Процветает в эпоху Гуптов и внешняя торговля. Купеческие караваны отправляются от северо-западных границ в Бактрию, а оттуда в Иран или в Китай через

Синьцзян; торговля с Китаем ведется (в некоторых масштабах) и через горные проходы Гималаев. Большое значение приобретает морская торговля. К этому времени мореплаватели открывают периодичность муссонных ветров, позволяющую им проложить пути судоходства от западных берегов Индии прямо через Аравийское море (до этого кораблям приходилось плыть окольным, долгим путем вдоль берегов). Это приводит к оживлению торговых и культурных связей Индии со странами Средиземноморья; через Александрию ведется обширная торговля с Римской империей, индийские корабли отправляются также к берегам Восточной Африки, Цейлона, Зондского архипелага, Китая. Есть основания полагать, что индийские моряки открыли периодичность муссонов и умели пользоваться ими значительно раньше, чем греки, которым это стало известно только в I в. н. э.

Индия вывозит в другие страны пряности и благовония, жемчуг и слоновую кость, шелковые и хлопчатобумажные ткани, высококачественную сталь и многие другие товары. Ведется и работорговля в каких-то масштабах — на это есть указания в греческих источниках. Индия вывозит и ввозит рабов, кроме того, в Индию ввозятся из заморских стран в больших масштабах драгоценные металлы, пурпур, кораллы, изделия художественного ремесла. Ко времени Гуптов огромное количество драгоценностей скопилось и сосредоточилось в сокровищницах индийских царей и аристократов, а также в руках богатых купцов. Баснословные богатства и роскошь дворцов индийских раджей берут начало именно в этой эпохе.

Связанное с экономическим подъемом и ростом городов усиление роли торговых и ремесленных слоев древнеиндийского общества как раз и было одним из факторов, обусловивших те социальные сдвиги, о которых мы говорили в начале главы. От древней эпохи Индия унаследовала сословно-кастовый строй, освященный религиозной традицией и составляющий характернейшую черту социальной структуры индийского общества на протяжении многих столетий. На самом раннем этапе исторического развития древнеиндийской цивилизации, на стадии перехода от родо-племенного строя к рабовладельческому государству, зафиксировано деление обще-

ства на четыре сословия — «варны», строго отграниченные одно от другого: брахманов (жреческое сословие), кшатриев (воинская аристократия), вайшьев (земледельцы, скотоводы, ремесленники) и шудр (низшее сословие, в основном поработанные потомки коренного, доарийского населения страны).

Иерархия варн строго соблюдалась в самых различных сферах общественной жизни, особенно подчеркивалось противопоставление «высших» трех варн шудрам. Этот архаический социальный институт впоследствии осложнился выделением более мелких групп этнических или профессиональных по происхождению, но основа его сохранилась. Однако в процессе исторического развития сословно-кастовая система была сильно подорвана уже в середине I тысячелетия до н. э., в эпоху зарождения и прогресса религиозно-реформаторских движений буддизма и джайнизма, потрясавших идеологические основания брахманистского института варн. Ко времени империи Гуптов в системе варн происходят дальнейшие изменения. С одной стороны, улучшается социальное положение низших варн — вайшьев и шудр, которые составляли основную массу значительно обогатившегося ремесленно-торгового слоя, с другой — многие древние брахманские роды приходят в упадок, и в новом обществе представители жреческого сословия уже не пользуются теми безусловными привилегиями, которые они имели в древнейшую эпоху, когда их приравнивали к богам. Кшатрии также лишаются своего исключительного положения в общественной и государственной структуре: многие царские династии ведут свое происхождение не от кшатриев, а от брахманов или вайшьев или даже от шудр. Существует точка зрения, что сами Гупты были вайшьями.

Однако сама система варн не прекращает своего существования, и в литературе той эпохи мы находим, напротив, настойчивое утверждение иерархии варн, призывы хранить чистоту варны, предостережения против смешения каст как против тягчайшего греха, влекущего за собой неисчислимые бедствия для общества. Сами эти призывы свидетельствуют о процессах, разъедающих старинное социальное устройство, но очевидно, что варны все же сохраняли значение и в новой исторической обстановке.

С другой стороны, как отмечалось, система варн основывается развитием более позднего по происхождению социального института, каст в узком смысле этого слова, и именно этому институту суждено в дальнейшем играть чрезвычайно важную роль в общественной и экономической структуре средневековой Индии; он доживает и до нового времени. Именно в этой системе устанавливаются в дальнейшем особенно жесткие перегородки, и она принимает в средние века застойный, косный характер, становится главным фактором, тормозящим историческое развитие общества.

Но во времена Калидасы кастовая система еще находилась в стадии становления и ее мертвящее влияние на общественную жизнь не проявлялось в полной мере. Это была переходная эпоха, когда древняя система варн, хранящая следы архаических родо-племенных отношений, еще не отжила и налагала печать на характер социальной структуры общества, но идущий ей на смену кастовый строй, определяющий характерные черты индийского феодализма, не установился окончательно; оба фактора оказывали известное влияние на общественную жизнь страны, влияние негативное, ограничивающее действие прогрессивных исторических тенденций. В этот промежуточный период в истории Индии успел тем не менее проявить себя творческий гений индийского народа в наиболее чистом своем выражении, в тех классических формах, сложение которых обуславливается освобождением (хотя бы и относительным) от догм архаического мировоззрения.

Среди европейских исследователей давно сложилось мнение о религиозном по преимуществу характере духовной культуры древней Индии, религиозная идеология проникает все сферы индийской общественной и культурной жизни, от самих ее истоков, на протяжении веков. Облечение всех или почти всех идеологических течений в религиозную оболочку характерно для древней и средневековой истории не одной Индии, но для ее культуры выдвижение религиозного элемента на господствующие позиции действительно является более заметной чертой, чем для современной древним этапам ее развития античной цивилизации. Причина этого заключается, однако, не в мистических свойствах индийского духа, не во врожденном тяготении индийцев к религиозным

идеалам, а в исторических условиях развития цивилизации древней Индии.

Если рассматривать древнеиндийскую литературу в целом, на всем протяжении ее многовекового развития, следует говорить, быть может, не столько о религиозной окраске ее основных памятников, сколько о чертах мифологического мировоззрения, накладывающих характерный отпечаток на ее произведения от глубокой древности до перехода в средневековый период (для литературы которого тот же фактор остается в силе на длительное время). Эти черты обусловлены уже упоминавшейся консервативной тенденцией в историческом развитии Индии, где в течение столетий на огромной территории сосуществуют народы и племена, стоящие на самых различных культурных уровнях, и где массы крестьянского населения, продолжающие жить в условиях, близких к первобытнообщинным, составляют ту почву, которая питает архаические пережитки в идеологии общества. Они оказывают влияние на духовную жизнь индийского общества и на его социальные институты вплоть до самых поздних стадий исторического развития; отголоски их доходят до нового времени.

И в эпоху Калидасы религиозная идеология господствует в культурной жизни общества и определяет характерные черты его мировоззрения и его нравственные идеалы. Как раз в этот период окончательно оформляется религиозно-мифологическая система индуизма, которая в дальнейшем, в средние века и до нашего времени, остается господствующей в Индии. Индуизм сменяет к концу 1-го тысячелетия до н. э. древнюю систему брахманизма, опирающуюся на Веды, священные книги, созданные на рубеже 2-го и 1-го тысячелетий до н. э., когда племена ариев, пришедшие с запада, еще только закладывали основы рабовладельческой государственности. К этому времени идеология брахманизма окончательно изжила себя и оказалась совершенно неспособной противостоять наступлению еретических вероучений буддизма и джайнизма. Индуизм явился своего рода возрождением этой древней религии в новых исторических условиях; брахманистская религиозно-мифологическая система претерпевает на этой стадии коренные преобразования, в нее вводятся новые элементы, позволяющие говорить о становлении нового вероучения.

Индуизм ломает прежнюю характерную для брахманизма замкнутость, вбирая в себя и ассимилируя многие народные верования и культы, ранее оставшиеся на периферии и за пределами ортодоксальной религии. Именно это обращение к народному элементу, широкое привлечение образов и тем местных племенных сказаний и мифов помогает индуизму одержать в конечном итоге победу в борьбе с буддийским влиянием. Ко времени Гуптов буддизм утрачивает свою прежнюю популярность в Индии, а в последующий период окончательно вытесняется из ее пределов; джайнизм, который никогда не играл значительной роли в общеиндийском масштабе, сохраняет свои позиции только в немногих районах страны, среди ограниченных групп населения.

Выдвинувшись на положение господствующей религии в Индии в относительно позднюю эпоху, на исходе древнего периода и в преддверии средневековья, индуизм наряду с новыми тенденциями, характерными для идеологии развитого классового общества, включает в свою систему многие чрезвычайно архаические элементы, отражающие мифологическое мировоззрение первобытного строя.

Почитавшиеся в древнейшую эпоху индийской истории боги ведийского пантеона, олицетворявшие стихийные явления природы,— образы их восходят еще к временам до прихода ариев в Индию и находят параллели в греческой и других индоевропейских мифологиях — затмеваются в индуизме новыми представлениями, в которых проявляется довольно отчетливо тенденция к монотеизму. На раннем этапе становления индуистского пантеона на первый план выдвигаются три мифологических образа, каждый из которых претендует на роль верховного божества,— Брахма, Вишну и Шива. Первый из них вскоре отступает в тень, почитание же Вишну или Шивы определяет два главных течения в индуизме — вишнуизм и шиваизм, которые затем существуют бок о бок, мирно уживаясь в единой религиозной системе. Серьезных разногласий между ними не возникает на всем протяжении средневековья и до нового времени, в чем опять-таки сказывается характерная для индийской культуры веротерпимость. Формально примирение трех главных направлений религиозного почитания в индуиз-

ме выражается в концепции «тримурти» — «тросообразия» единого бога, выступающего в этих ипостасях: Брахмы — бога-творца, Вишну — хранителя вселенной и Шивы — ее разрушителя. Эта концепция, однако, складывается относительно поздно (в произведениях Калидасы тримурти еще не упоминается) и носит несколько искусственный характер; в религиозной литературе индуизма Вишну и Шива в действительности выступают каждый во всех трех функциях (в ранних текстах это же относится и к Брахме, который позднее ставится в подчиненное положение по отношению к Вишну в роли демиурга, творящего мир по велению высшего божества).

Древние ведийские боги занимают следующую ступень в мифологической иерархии индуизма как «хранители» стран света. Индра, бог-громовержец ведийского пантеона, возглавляет теперь эту второстепенную группу; формально он сохраняет титул «царя богов», но значение его резко падает по сравнению с эпохой, когда он занимал место верховного божества. Появляются новые боги, в литературе предшествующего периода почти не упоминавшиеся, — Кубера, бог богатства, повелитель якшей, горных духов, стерегущих сокровища; Кама, бог любви, чрезвычайно напоминающий античного Эроса или Амура, пронзающий стрелами страсти сердца людей и богов. Особое значение приобретает образ Умы, супруги Шивы, в котором возрождаются многие черты архаического культа Богини-Матери, известного еще в городах доарийской цивилизации долины Инда.

Из архаических черт, унаследованных индуизмом от древнейшей эпохи, особенно выделяется и играет важную роль вера в магическую силу, даруемую аскетическим умерщвлением плоти. Этот мотив составляет основу многих мифов и отражается в художественных произведениях классического периода. Аскетизм — «тапас» (буквально «жар») — предстает в этих мифах как некая космическая сила, грозная и опасная, раскаляющая вселенную и колеблющая власть самих богов на небесах. Она позволяет подвижнику добиться исполнения любых желаний. Поэтому аскеты могущественнее богов, которые их панически боятся. Индра, глава небожителей, обычно подсылает к аскетам, предающимся истязанию плоти, апсар, прекрасных небесных дев, ко-

которые стараются соблазнить суровых отшельников и лишнить их плодов тапаса,— этот мотив чрезвычайно популярен в древнеиндийском эпосе и встречается также в произведениях санскритской классической литературы.

С другой стороны, индуизм содержит пережитки древнейших земледельческих культов плодородия — наиболее отчетливо они проявляются в шиваизме, впитавшем в себя особенно много элементов архаических доарийских верований; и проповедь аскетизма уживается в индуистской литературе с оргиастическими моментами, характерными для некоторых ее направлений. Характерное для индуистской мифологии единство аскетического и эротического начал находит яркое воплощение в образе Шивы, который выступает как божественный подвижник и в то же время проявляет определенные черты божества плодородия; главным объектом почитания его в индуизме становится фаллический символ плодородия, называемый «лингам», — он чрезвычайно широко отражен в шиваитской иконографии.

Наряду с пережитками первобытного мировоззрения индуизм включает, однако, и новые представления, отражающие эволюцию религиозной идеологии, приспособление ее к новой исторической эпохе, к более высокому уровню социально-экономического развития общества. Мертвой обрядности брахманизма индуизм противопоставляет новую идею — духовного почитания божества, «любви» к богу как главного пути к обретению высшего блаженства. Эта концепция получила в индуизме название «бхакти» и стала краеугольным камнем его этической системы; учение о бхакти проповедуется в «Бхагавадгите» («Песнь Господа»), священной книге вишнуизма, религиозной поэме, сложившейся, по-видимому, в самом начале классического периода, в последние века перед началом нашей эры. Европейские исследователи отмечают разительное сходство некоторых положений «Бхагавадгиты» с отдельными чертами христианского вероучения; сходные черты находят также в суфизме. О каком-либо заимствовании или влиянии христианства на индуизм или наоборот здесь говорить, разумеется, не приходится; близость учения о бхакти к христианским или суфийским догмам отражает лишь их типологическое сходство на определенной стадии эволюции религиозной идеологии.

В области космогонии индуизм развивает идею о цикличности вселенной — это другая новая черта, отсутствовавшая в брахманизме. Вселенная бесконечна во времени и пространстве, она состоит из множества миров, которые гибнут и возрождаются снова, для того чтобы снова погибнуть; это представление получает в индуизме мифологическое выражение — вводится понятие о «днях» и «ночах» Брахмы. Когда Брахма засыпает, вселенная гибнет, растворяется в небытии и пребывает в непроявленном состоянии во все продолжение его «ночи»; пробудившись, Брахма создает вселенную снова. «День» Брахмы длится миллиарды человеческих лет, и столько же длится его «ночь»; в пуранах — индуистских религиозно-космогонических памятниках — приводятся «точные» цифры, определяющие продолжительность существования вселенной. Время жизни Брахмы — сто его лет; по истечении их высшее божество создает нового Брахму, и весь цикл повторяется снова.

Это представление о непрерывной цепи возникающих и вновь исчезающих миров получает окончательное оформление в индуизме только на развитой его стадии; тем не менее в произведениях Калидасы уже упоминается гибель вселенной по истечении «кальпы» — этим термином в индуистской литературе обозначается «день» Брахмы, — а также говорится о том, что Брахма творит мир, пробуждаясь на исходе своей «ночи».

Но идея о преходящем характере вселенной связана с более древним представлением, которое восходит еще к раннему брахманизму и составляет отличительную черту всех религиозных учений, развивающихся на территории Индии. Ее воспринимают и буддизм, и джайнизм, она продолжает жить и в индуизме как одно из фундаментальных положений его религиозной системы. Это учение о «карме», законе перерождений, то, что в европейской литературе называют часто учением о переселении душ. Впервые развивается оно в упанишадах, древних религиозно-философских поэмах, сложившихся в основном в VII—VI вв. до н. э. Согласно этому учению, каждое живое существо на земле (и в других мирах) после смерти возрождается снова в ином облике, в ином состоянии, характер которого определяется его кармой, т. е. итогом добрых и дурных деяний, совершенных этим существом в предшествующем рождении.

Со времени упанишад это представление глубоко укоренилось в сознании индийца, и отражение веры в карму мы находим во всех памятниках индийской литературы древнего и средневекового периодов, как религиозной, так и светской, как у индуистов, так и у буддийских и джайнских писателей. Соответствующие воззрения на судьбу человека после смерти находят выражение и в произведениях Калидасы.

Добродетельный человек после смерти попадает на небо, где наслаждается блаженством, однако, не вечным; когда исчерпается запас его добрых деяний, он рождается на земле на более высокой ступени социальной иерархии, чем в минувшем своем существовании. Человек, не совершивший достаточно добрых дел, обремененный грехами, уходит после смерти в страну предков — «питаров»; дурной человек попадает в ад, где пребывает, пока не искупит муками свои злодеяния; после этого он родится в состоянии более низком, чем в прошлом, — раба, или чандалы (неприкасаемого), или даже зверя; впрочем, благочестивая жизнь в очередном рождении позволит ему в следующий раз опять возвыситься — родиться брахманом, или царем, или даже богом.

Закону кармы подвластны все живые существа, подвластны и боги, которые занимают высшее место во вселенной иерархии, но принципиально не отличаются от смертных; они обладают неизмеримо большим могуществом, и срок их жизни многократно превосходит длительность человеческой жизни, но и он отмерен. Только главные божества, составляющие индуистскую триаду, пребывают за пределами мира перерождений — «сансары» (хотя Брахма, как мы видели, тоже не вечен). И высшая цель человека — вырваться из этой цепи перерождений, преодолеть власть кармы и достичь вечного блаженства в слиянии с Мировой Душой, которая есть единственная реальность. Цель эта труднодостижима, но постепенно, от рождения к рождению, мудрый может приблизиться к ней вплотную и в конечном итоге обрести избавление — «мокша» (букв. «освобождение»). К спасению ведет познание истины, отречение от своекорыстных деяний, уничтожающее бремя кармы или по крайней мере облегчающее его постепенно; к спасению ведет также бхакти — любовь к богу.

Таковы в самых общих чертах религиозные воззрения, господствовавшие во времена Калидасы и наложившие, как мы увидим в дальнейшем, определенный отпечаток на его творчество. Но власть религии над умами в эту эпоху уже не была столь непреложной и безраздельной, как на ранних этапах исторического развития индийского общества. «Золотой век» древнеиндийской классической культуры отличается известным свободомыслием, развитием новых тенденций в духовной жизни общества, которые высвобождали его творческие силы и противодействовали сковывающему влиянию религиозных догм. Бурно развивается философская мысль Индии, причем развитие это происходит в борьбе различных направлений, борьбе идей, где друг другу противостояли признающие объективную реальность школы индийской философии и представители субъективного идеализма, среди которых особенным влиянием пользовалась буддийская школа йогачаров. Самым влиятельным из философских направлений в эпоху Калидасы было учение санкхья, следы которого мы находим в его произведениях. Школа санкхья, проповедовавшая дуализм духа и материи, развивала в эту эпоху отдельные тенденции, близкие к материализму и атеизму, и знаменовала своим учением прогресс познающей человеческой мысли, уже не удовлетворявшейся архаическим объяснением мироздания, на котором основывались религиозные системы.

Прогресс в области философского осмысления действительности связан был с успехами естественных и точных наук, отражавшими общий подъем производительных сил, переход на более высокий уровень общественных и экономических отношений. Высокого развития в период правления Гуптов достигают индийские математика и астрономия, творчески использующие достижения античной науки, к этому времени ставшие известными в Индии; в некоторых отношениях индийские математики оставляют греков позади. Близок по времени Калидасе был, по-видимому, знаменитый индийский математик и астроном Арьябхата (род. в 476 г.), которому известно уже было употребление нуля; это замечательное нововведение, означавшее переворот в истории математики, принадлежит неизвестному индийскому ученому, одному из предшественников Арьябхаты.

Арьябхата выдвинул в своем трактате, написанном в 499 г., теорию, согласно которой Земля вращается вокруг Солнца и вокруг своей оси. Центром астрономических исследований в эту эпоху был город Удджайини, с которым связано во многом творчество Калидасы.

Большую роль в культурной жизни страны и в развитии науки играют в это время и знаменитые университетские города древней Индии — Такшашила на Северо-Западе и Наланда (на территории современного Бихара); последний становится университетским центром как раз при Гуптах. Эти так называемые университеты древнеиндийской учености организовывались при монастырях, и деятельность их связана прежде всего с буддизмом, который к тому времени еще сохранял значительное влияние в Индии, хотя и оттеснен был индуизмом на второй план. С буддийской философской традицией связано было особенно развитие логики; к современникам Калидасы принадлежит, по-видимому, известный буддийский логик Дигнага, который, по сведениям комментаторской литературы, занимался также литературной критикой. Крупным авторитетом в области логики был также индуист Ватсьяяна, живший во времена Гуптов.

С исследованиями в этой области тесно связано было в Индии развитие науки о языке и литературе. Наука о языке в древней Индии стояла на чрезвычайно высоком уровне уже в середине 1-го тысячелетия до н. э. Древнеиндийские грамматисты и языковеды предвосхищали многие достижения европейской науки нового времени. Что касается теории литературы и эстетики, также достигших высокого развития, успехи в этой области неразрывно связаны с общим расцветом художественной культуры, с расцветом индийской классической литературы и искусства.

В начале классического периода, за несколько столетий до эпохи Гуптов, происходит важный перелом в общественном сознании, в истории индийской культуры; коренным образом меняется отношение к литературному творчеству, возникает самое понятие художественной литературы, независимой от религиозной идеи. Если индийская литература древнейшего периода представлена для нас рядом грандиозных памятников, священных книг, каждая из которых включает в себя обширный

цикл произведений, созданных на протяжении не одного столетия многими авторами, оставшимися неизвестными,—обычно они скрываются под мифологическими именами,—то в классическую эпоху начинают развиваться жанры светской литературы. Личность писателя уже не растворяется во всепоглощающей идее божества, и фактически впервые возникает принцип индивидуального авторства художественного произведения. И художественное творчество, поэзия, искусство становятся предметом научного исследования и теоретизирования.

В эпоху расцвета индийской классической культуры среди новых художественных жанров на первое место выдвигается драма — наиболее общественно значимый род литературы. Появление драматической литературы связано обычно со временем подъема в общественной жизни страны, оно возможно только для цивилизации, достигшей высокой стадии исторического прогресса⁴. Индия была следующей после Греции страной в истории древнего мира, которая развила у себя самобытное искусство драматического театра.

Искусство театра происходит в Индии из народных обрядовых игр; известную роль в его создании сыграли, как полагают, публичные чтения эпоса, популярные в индийских деревнях на всем протяжении древней эпохи. Из народного драматического искусства в середине 1-го тысячелетия до н. э. развивается классический театр Индии и начинает свое существование санскритская драматургия.

Возникновение драматического театра связано было с социальными сдвигами и общим историческим подъемом древнеиндийского государства; это была новая форма искусства, отвечавшая новым веяниям и требованиям эпохи. До нас не дошли памятники индийской классической драматургии начального периода ее существования, и нам трудно судить о путях ее развития, приведших к эпохе расцвета; но ко времени Калидасы искусство драматического театра в Индии стояло уже на очень высоком уровне и опиралось, очевидно, на длительную традицию профессионального творчества.

⁴ «Драматическая поэзия является у народа уже с созревшей цивилизацией, в эпоху пышного цвета его исторического развития» (В. Г. Белинский).

По косвенным данным мы можем только заключить, что отличительной чертой этого ведущего вида искусства в начальный период его истории была его доступность всем сословиям общества. Об этом говорится уже в знаменитом трактате «Натьяшастра» («Наука о театре»), где театр именуется «пятой ведой», в отличие от священных вед, доступной всем, не исключая и низшее сословие индийского общества — шудр.

В «Натьяшастре», сложившейся, очевидно, в эпоху, непосредственно предшествующую Калидасе, излагается тщательно разработанная и весьма сложная теория драматического творчества: законы построения драмы, типы действующих лиц, виды драматических произведений, приемы актерской игры, декламации и пантомимы, театральная музыка и т. д. Авторство трактата приписывается мифическому мудрецу Бхарате, но в действительности, очевидно, этот памятник теоретической мысли складывался на протяжении длительного времени и в составлении его участвовал целый ряд авторов, имена которых остались неизвестны. Ко времени Калидасы основная часть трактата уже была написана, но, очевидно, он был значительно расширен и доработан в последующие столетия.

«Натьяшастра» является также первым значительным памятником эстетической мысли древней Индии. Именно со сложением теории театра связано возникновение первого эстетического учения в индийской литературе. В «Натьяшастре» мы находим изложение концепции «раса» (термин этот приблизительно можно перевести как «настроение»), на которой строится теория художественного восприятия, разработанная впоследствии очень основательно в трактатах позднеклассического периода. Замечательные достижения индийских теоретиков литературы и искусства обусловлены были тщательным и тонким анализом творчества великих санскритских поэтов и драматургов эпохи расцвета классической культуры Индии, среди которых Калидаса занимает первое место.

Приблизительно ко времени жизни Калидасы относится деятельность Бхамахи, первого известного нам индийского теоретика литературы. В своем трактате «Кавьяланкара» («Поэтические украшения») он разрабатывает систему поэтических фигур и исследует весь

ма глубоко и оригинально природу художественного слова; характерной чертой его трактата является призыв к простоте и доступности поэтического языка и стиля.

Однако мы можем только гадать о том, кто из индийских писателей, ученых, политических деятелей был современником Калидасы; о его предшественниках в области литературного творчества мы вообще почти ничего не знаем. Известно, что огромное влияние на развитие классической санскритской поэзии оказал великий эпос древней Индии «Рамаяна», авторство которого приписывается легендарному поэту Вальмики; язык и стиль его поэмы предвосхищают характерные черты произведений эпохи расцвета, следы его влияния мы находим и у Калидасы. «Рамаяна» в основной своей части была создана на рубеже классического и древнейшего периодов, по-видимому, в IV—III вв. до н. э. Но между Вальмики и эпохой, к которой принадлежит Калидаса, простираются века, покрытые туманом для современного исследователя истории древнеиндийской литературы. Наиболее известный и почти единственный поэт, писавший на санскрите, произведения которого дошли до наших дней и которого можно определенно отнести к этому промежуточному периоду,— Ашвагхоша, автор знаменитой поэмы «Жизнь Будды».

Он жил при императоре кушанской династии Канишке, т. е., по-видимому, в I в. н. э. В произведениях его мы уже находим полностью развитыми основные черты языка и стиля санскритской классической поэзии. В произведениях Калидасы содержатся отголоски некоторых мотивов творчества этого выдающегося писателя⁵.

Ашвагхоша является также первым санскритским драматургом, чьи пьесы сохранились до нашего времени (хотя и в отрывках). Другим предшественником Калидасы в области драматургии был знаменитый Бхаса, время жизни которого относят к III—IV вв. н. э.⁶ К сожа-

⁵ Впрочем, сторонники ранней датировки жизни Калидасы стараются доказать обратное хронологическое соотношение между этими писателями и утверждают, что Калидаса влиял на Ашвагхошу.

⁶ Сам Калидаса называет его в числе своих предшественников в прологе к своей пьесе «Малаявика и Агнимитра», так же как Саумиллу и Кавипутру; в этом отношении по крайней мере мы стоим на твердой почве.

ленно, из произведений его до нас дошла только драма «Пригрезившаяся Васавадатта», выделяющаяся, помимо, высокими художественными достоинствами и оказавшая определенное влияние на Калидасу⁷. Из других предшественников Калидасы на поприще драматического творчества нам известны Саумилла и Кавипутра, но только по именам.

В эпоху, предшествовавшую Калидасе, был создан знаменитый сборник басен и сказок «Панчатантра», оказавший впоследствии огромное воздействие на мировую литературу; авторство его приписывается легендарному мудрецу Вишнушарману. О высоком развитии санскритской прозы свидетельствует также «Гирлянда джатак», сборник коротких повестей и рассказов буддийского писателя Арьяшурь, написанный, по-видимому, тогда же, когда и «Панчатантра», — около IV в. н. э. Незаурядными художественными достоинствами обладает также проза Ватсьяны, автора знаменитого трактата «Камасутра» («Наука любви»), содержащего помимо прочего ценные сведения о быте и общественной жизни эпохи; Ватсьяна мог быть современником Калидасы или жить незадолго до правления Гуптов. Калидаса в своем творчестве не обращался, по-видимому, к прозаическим жанрам; но, несомненно, упомянутые произведения были ему знакомы, и проза его драм была подготовлена в какой-то мере развитием повествовательной литературы в предшествующие века.

Названными именами почти исчерпывается все, что мы знаем о литературе раннеклассического периода, отделяющего Калидасу от великого родоначальника санскритской классической поэзии, автора «Рамаяны». Здесь нужно заметить, однако, что в классический период литература в Индии развивается не только на санскрите. Богатая литературная традиция создается на пракритах, среднеиндийских языках, восходящих к тому же источнику, что и санскрит (т. е. к диалектам древ-

⁷ В начале XX в. на юге Индии был обнаружен анонимный сборник, содержащий 13 санскритских пьес и драматических отрывков; некоторые исследователи на основании ряда косвенных данных приписывают его целиком Бхасе. Очевидно, однако, что составляющие его сочинения принадлежат различным авторам и только «Пригрезившаяся Васавадатта» может быть с достаточным основанием признана произведением знаменитого драматурга.

неиндийского языка), родственных ему, но представляющих более позднюю стадию истории языка. В отличие от санскрита, который ко времени Калидасы уже значительно оторвался от народной почвы и приобрел характер несколько искусственный как утонченный, «обработанный», «отделанный» (буквальное значение термина «санскрит») язык образованных слоев общества, очищенный от вульгаризмов, пракриты в начале классического периода были значительно ближе к живой речевой стихии и доступнее для более широкой аудитории. Практики, впрочем, оказали на санскрит известное влияние. Стилизованные формы среднеиндийских языков употреблялись и в классической драме для речевой характеристики представителей низших сословий.

В раннеклассический период бурный расцвет переживает в Индии литература на языке пали. Ее развитие связано с буддийской литературной традицией; большинство памятников этой литературы включено в буддийский канон секты тхеравадинов, но среди них богато представлены и художественные жанры, поэзия и повествовательная проза.

Правда, ко времени Калидасы литературная традиция на языке пали в Индии фактически прекращается, что связано определенным образом с упадком буддизма, постепенно вытесняемого за пределы страны победоносным индуизмом. Но художественные произведения создаются и на других среднеиндийских языках. В I в. н. э. в Южной Индии появляется антология лирической поэзии на языке махараштри «Семьсот строф»; составление ее приписывается царю Хале, правившему в ту пору в Андхре. Около III или IV в. н. э. был создан замечательный сказочный эпос на языке пайшачи — «Великий сказ», авторство которого приписывается Гунадхье; до нас не дошел оригинал этого памятника, но он оказал очень большое влияние на санскритскую литературу и породил многие версии и подражания в позднеклассический период.

Однако и санскритская и пракритские литературы были, очевидно, значительно богаче, чем можно судить по тем произведениям, которые дошли до наших дней. Несомненно, в века, отделяющие «Рамаяну» от Калидасы, на территории Индии появилось значительно больше памятников художественной литературы и значительно

большие писателей, поэтов и драматургов участвовало в развитии классической литературной традиции, чем это нам теперь известно. Мы как бы сразу вступаем в эпоху высшего расцвета, минуя подготовивший его период.

II от самой эпохи расцвета до нас дошло очень немного памятников,—как мы можем полагать, только самые выдающиеся с традиционной точки зрения, основная же масса литературы, не поднимающаяся выше среднего уровня, предана была забвению. Зато чрезвычайно обширна сохранившаяся эпигонская литература позднеклассического периода, что, разумеется, не может вознаградить нас за утраты эпохи Калидасы.

Как мы уже говорили, совокупность косвенных данных, фактов, каждый из которых не может служить доказательством, но которые все вместе производят достаточно убедительное впечатление, указывает на то, что Калидаса жил во время правления Чандрагупты II и, возможно, также его сына Кумарагупты. Мы не знаем, действительно ли Калидаса пользовался покровительством Чандрагупты II, принявшего титул Викрамадитьи, хотя легенды единодушно называют Калидасу придворным поэтом (в ту эпоху профессиональная литературная деятельность неизбежно опиралась на покровительство богатых меценатов, обычно — царей); с другой стороны, известно, что правители династии Гуптов поощряли развитие литературы и искусства.

Отец Чандрагупты II Самудрагупта сам писал стихи и покровительствовал поэтам. Эту традицию, очевидно, продолжали и его преемники. Правда, традиция и ряд внутренних свидетельств в произведениях самого Калидасы связывают его творчество с городом Удджайини, между тем как столицей Гуптов была Паталипутра, расположенная в Восточной Индии; однако именно Чандрагупта II присоединил Мальву с ее центром Удджайини к своей империи. Весьма возможно, что этот город, славящийся своим богатством и архитектурными памятниками, был временной резиденцией царя, который мог оказывать щедрое покровительство местным поэтам, художникам и другим деятелям культуры.

Самудрагупта, отец Чандрагупты II, был подлинным основателем великой империи. При его сыне и преемнике могущество Гуптов достигло своего апогея. Чандрагупта II значительно расширил пределы своего госу-

дарства; как полагают, его завоевательные походы нашли отражение в поэме Калидасы «Род Рагху», в описании побед и завоеваний легендарного царя Рагху из Солнечной династии. Помимо Мальвы Чандрагупта II, сокрушивший сильное государство Западных Кшатрапов⁸, присоединил к своим владениям территорию современного Гуджерата на западе, Вангу (современная Бенгалия) на востоке; согласно некоторым источникам, он совершил также поход на северо-запад до пределов Бахлики (современные Северный Афганистан и Южный Таджикистан). Вся Северная Индия фактически находилась в это время под властью Гуптов; кроме того, в вассальной зависимости от них оказались обширные территории на юге, Камарупа (Ассам) на востоке, Непал на севере.

На рубеже IV и V вв. н. э. огромная империя простиралась от берегов Аравийского моря на западе до дельты Ганга на востоке и от Гималаев на севере до гор Виндхья на юге. Что представляла собой Индия во времена Калидасы? Тогда, как и в новое время, это была «страна деревень». Несмотря на развитие городов и торговли, о котором мы говорили выше, облик страны определяла деревня. Сотни сел, больших и малых, были разбросаны на обширной территории, земледелие и скотоводство составляли основу экономики, на них зиждилось богатство городов, храмов и царских дворцов.

Посетившие Индию около этого времени иностранные путешественники отмечают поражающую воображение щедрость индийской природы, необычайное плодородие земли, деятельный и изобретательный характер индийского крестьянина. Культура земледелия в этот период достигла уже высокого уровня. Скотоводство играло меньшую роль, но каждая деревня имела свое стадо, нередко немалых размеров; каждое утро общинный пастух отправлялся с ним на богатые пастбища за пределами возделанных полей, с тем чтобы вернуться под вечер. Молочные продукты занимали главное место в рационе как сельского, так и городского жителя. Корова, это животное, которому, по выражению одного известного индолога, человечество обязано больше,

⁸ Западные Кшатрапы были скифами по происхождению; победа над ними Чандрагупты II согласуется с традицией, согласно которой легендарный Викрамадитья изгнал скифов из Удджайини.

чем кому бы то ни было, на раннем этапе своего развития, с глубокой древности пользовалась почитанием в Индии. На убиение коровы смотрели обычно крайне неодобрительно, хотя, очевидно, мясо употреблялось все-таки в пищу в большинстве районов.

Деревни большей частью принадлежали общинам свободных землепашцев (хотя в эпоху Гунтов уже частым явлением стали царские пожалования земельных участков и деревень вассалам, чиновникам государственной службы, жрецам, храмам, монастырям; были, кроме того, земли и села, принадлежавшие непосредственно царю). Свободные сельские общины проводили по собственной инициативе, а иногда, видимо, по царскому указу, коллективные оросительные работы (строительство ирригационных сооружений крупного масштаба было, разумеется, в ведении государства), рытье каналов, прудов, колодцев, мощение дорог, строительство общественных зданий в деревне (храмов, домов совета, странноприимных домов и т. п.). В больших деревнях процветали местные ремесла — ткачество, гончарное дело и т. п.

И все же каждая деревня представляла собой замкнутый мирок, и застойная жизнь сельской общины — а в деревнях жила подавляющая часть населения страны — влияла и на город и обуславливала консервативный характер древнеиндийской культуры, сохранение или возрождение всякого рода архаических традиций и пережитков.

Обширные леса окружали со всех сторон островки деревень, возделанных земель и пастбищ; сразу за околицей нередко начинались непроходимые дебри, кишящие дикими зверями и змеями. В глубине этих лесов жили воинственные племена, остававшиеся на крайне примитивной стадии развития. Нередко они совершали набеги на цивилизованные поселения, грабили купеческие караваны на дорогах, похищали людей для человеческих жертвоприношений. В индийском фольклоре и мифологии они нашли отражение в образах ракшасов, злых демонов, врагов священных обрядов брахманизма.

Воинственные лесные племена и разбойники представляли большую опасность на дорогах и сильно вредили развитию торговых связей между городами и областями страны; борьба с ними, обеспечение безопас-

ности для торговых караванов и путешественников было одной из существенных задач царской власти при Гуптах, как и в другие периоды истории древней Индии⁹. В задачу царской администрации входила также охрана от разбойничьих набегов лесных монастырей, которых в ту эпоху было очень много в стране. И города и деревни были укреплены, а жители всегда были готовы к обороне как от лесных разбойников, так и от возможных вторжений иноземных войск.

Мы уже говорили о процветании городов и городской культуры в эпоху Гуптов. Некоторые из индийских городов достигали весьма значительных размеров (Паталипутра, Вайшали, Удджайини, Такшашила), население их исчислялось, видимо, сотнями тысяч, могло даже приближаться к миллиону. Для древней Индии была характерна правильная планировка городов. В центре обычно располагались храмы и царский дворец — укрепленная цитадель. Широкие улицы, пересекающиеся под прямым углом, делили город на кварталы. Ближе к центру возвышались дома знати и богачей, далее располагались кварталы ремесленников и купцов, объединявшихся в гильдии. Большей частью дома в пределах города были от одного до трех этажей в высоту, но источники сообщают и о настоящих небоскребах в семь и даже в одиннадцать этажей (здесь, впрочем, возможно свойственное древним литературным памятникам преувеличение). Белые стены богатых домов часто украшены были барельефами или живописью, полукруглые крыши увенчивались изящными шипцами и флеронами. Впрочем, в эпоху Гуптов более распространенным становится тип здания с плоской крышей-террасой, на которой обитатели дома проводили душные летние ночи. Внутренние дворы больших домов были обнесены галереями, наружу выходили окна и балконы, часто прикрытые решетками, дающими возможность городским дамам наблюдать за жизнью улицы, оставаясь скрытыми от пескромных взоров посторонних.

⁹ Как раз при Гуптах эти задачи решались, видимо, относительно успешно, и установление порядка твердой царской властью обеспечило процветание экономики и торговли, о котором говорилось выше. Иная обстановка создалась после падения империи; разбойники хозяйничали тогда и на суше, и на водных путях. В VII в. китайский путешественник Сюань Цзан попадает в плен к речным пиратам на Ганге, в самом центре империи Харши.

Великолепные дворцы и богатые дома аристократов и зажиточных горожан представляли резкий контраст с бедными кварталами, с убогими глинобитными хижинами, располагавшимися за городскими стенами. Только здесь, на окраинах, разрешалось селиться представителям низших каст, неприкасаемым, уделом которых были наиболее презируемые профессии, черная работа.

Этих кварталов брезгливо сторонились представители высших слоев общества, которые вели жизнь праздную и изнеженную, изобилующую утонченными, изысканными развлечениями.

В «Камасутре» Ватсьяяны мы находим довольно детальное описание быта и образа жизни богатого молодого горожанина той эпохи. Комната его обставлена красивой, искусно сработанной мебелью, нередко инкрустированной, из слоновой кости и даже из золота: мягкое ложе с белым покрывалом, с разукрашенным балдахинном, диван, возле которого — маленький столик с цветами и коробочками, где держали всякого рода косметику, благовония и притирания, письменный стол, круглое сиденье, доска для игры в кости. На столе — несколько книг (страницы из пальмовых листьев, переплет из деревянных дощечек, часто лакированных и разрисованных красивыми узорами), на стене висит вина (индийская лютня), возможно, картины, на полу возле дивана — плевательница для бетеля и сундук, наполненный платьем и украшениями.

Восстав утром ото сна, молодой горожанин умывается, чистит зубы, умащает тело благовониями, мажет перед зеркалом глаза и красит губы красным лаком. Он жует бетель, чтобы удалить дурной запах изо рта, бреется (каждый четвертый день, а каждый десятый день бреет все тело); затем он отправляется в сад — при каждом богатом доме был сад с бассейном для купания, с беседкой из вьющихся растений, качелями, птичником, где содержались декоративные павлины, попугаи, майны. Здесь хозяин нередко принимал гостей, развлекал их и себя игрой с птицами, петушиными боями, купанием и т. п., но иногда и более утонченно: литературными чтениями, философскими и религиозными диспутами.

Богатого горожанина окружали в его доме многочисленные прихлебатели, весьма сходные с «паразитами»

римской комедии; они принимали деятельное участие в организации развлечений для своего хозяина. Характерен для городской жизни той эпохи выведенный в санскритской драматической литературе тип «тунеядца» (вита), прихлебателя в доме состоятельного покровителя; часто это бедный, но образованный горожанин, остроумный и галантный, знаток изящных искусств. Меценатство было распространенным явлением; не только просвещенные монархи, но и богатые аристократы и купцы оказывали покровительство профессиональным поэтам, художникам, актерам. Впрочем, и сами высокопоставленные любители уделяли время занятиям поэзией и искусством; это считалось хорошим тоном, и всякий образованный горожанин пробовал свои силы в стихотворстве, живописи, ваянии и т. п.

Особенно же занятия изящными искусствами вменялись в обязанность женщинам из знатных семей. В их образование входило обучение танцам, пению, рисованию, музыке и т. д. В строго патриархальном древнеиндийском обществе положение женщины оставалось зависимым и униженным, мало отличаясь от статуса рабыни. Но в эпоху просвещенной монархии развитие куртуазной культуры несколько повысило, по крайней мере внешне, социальную позицию женщины в богатых домах. В общем они вели такую же праздную жизнь, как и мужчины, развлечения которых разделяли. Украшения, наряды, косметика, купания в бассейнах, игры в мяч, качели, обучение говорящих попугаев и майн и другие подобные забавы заполняли жизнь богатой женщины. Галантные похождения занимали важное место во времяпровождении «золотой молодежи» древнеиндийского города, и «наука страсти нежной» была предметом специального изучения, ее воспевали в стихах и поэмах, ей посвящали теоретические трактаты.

Все же и в богатых домах, и в дворцах женщина вела жизнь затворническую и подневольную, играя в лучшем случае роль красивой игрушки для мужчины, своего господина. Относительной свободы она могла тогда добиться только на одном пути — гетеризма, получившего большое развитие в социальной жизни той эпохи. Так же как в Элладе времен Перикла, и в Индии Гуптов институт гетер играл очень заметную роль. Если у богатых дам из уважаемых семейств занятия искусством

оставались все же на уровне любительства, городские куртизанки занимались этим профессионально и часто достигали высокого совершенства в отдельных его видах — музыке, танцах, декламации. Образ блестящей образованной куртизанки, дом которой представлял собой нечто вроде салона для городской аристократии и интеллигенции, запечатлен в знаменитой драме Шудран «Глиняная повозочка» и в некоторых других произведениях древнеиндийской литературы.

Куртизанок, профессиональных певиц и танцовщиц, приглашали в богатые дома в дни празднеств или важных семейных событий. В эту эпоху существовали также куртизанки — танцовщицы при храмах (в частности, при храме Шивы в Удджайини), впрочем, институт баядер получил более широкое распространение позднее, в средние века, преимущественно в Южной Индии.

В дни религиозных праздников многолюдные торжественные процессии с изображениями богов выходили из ворот храмов и двигались по городу; в них принимали участие широкие слои населения. Самым популярным народным праздником был праздник весны, посвященный Каме, богу любви; в эти дни шумные толпы заполняли улицы, отпадали сословные ограничения, богатые и знатные горожане смешивались с жителями бедных кварталов; в шествиях карнавального типа участники осыпали друг друга красным порошком, обливали окрашенной водой, учиняли всякого рода проказы и шуточные перебранки. В дни этого праздника устраивались и театральные представления, перед народной аудиторией разыгрывались пьесы классического санскритского театра. Спектакли ставились обычно бродячими актерскими труппами, кочевавшими из города в город, из села в село; представления давались, по-видимому, часто на открытом воздухе, при храмах, иногда — для избранного круга зрителей — в царских дворцах или богатых домах, но существовали в городах и особые театральные здания, и в «Натьяшастре» даются детальные указания относительно их архитектуры.

В зрительном зале отводились особые места для представителей высших и низших сословий, сюда допускались и шудры. Сцена была обычно разделена на две половины, уступами возвышаясь над «партером»; на задней, возвышенной части актеры совершали обряд умило-

ствления богов перед началом представления. Сцена отделялась занавесом от зрительного зала, за ней находилось помещение, где актеры готовились к представлению и переодевались, — «непатхья». Оттуда на сцену вели две двери (в маленьких театрах — одна). По обе стороны ее возвышались веранды, на которых, возможно, помещался оркестр. Своды театрального зала поддерживались колоннами, разделявшими места для различных сословий; стены были украшены резным орнаментом и картинами, изображавшими человеческие фигуры, животных, птиц, деревья и лианы.

В былые времена театральному представлению предшествовала всякий раз длительная церемония, состоящая из символических обрядов и сопровождаемая музыкой, танцами и пением. В эпоху Калидасы она сократилась до краткого вступления, читаемого, по-видимому, руководителем труппы, но музыка и танцы продолжали играть важную роль на всем протяжении представления классической драмы, ведущей свое происхождение от народных обрядовых игр и пантомим. Сценическое убранство было, очевидно, несложным, декорации отсутствовали или сводились к самым примитивным аксессуарам. Вся нагрузка при изображении места действия, различных громоздких предметов (скал, деревьев, колесниц, лодок и т. п.), передвижений действующих лиц ложилась на текст, произносимый актером, а также на условные мимические движения, техника которых, очень детально разработанная, излагается в дошедших до нас теоретических трактатах.

Актеры в древнеиндийском обществе занимали относительно низкое положение. Как и в других странах в другие эпохи, здесь существовал определенный антагонизм между театральным искусством и церковью; священнослужители осуждали светские зрелища, распространяли легенду о проклятии, тяготеющем издавна над актерами. В отличие от театра древней Греции, в Индии участие в представлениях принимали и женщины; в глазах общества актрисы приравнивались к куртизанкам, нравственность их пользовалась дурной репутацией. Тем не менее в эпоху просвещенной монархии эти предрассудки были, по-видимому, значительно поколеблены; наряду с поэтами, художниками, музыкантами актеры пользовались известным уважением в обществе, цари и

богатые меценаты оказывали им свое покровительство. Царь назначал специальных чиновников — «прашники» — надзирать за драматическими представлениями в пределах города, докладывать о них во дворце, куда приглашались особенно отличившиеся труппы. Царь сам был сведущ в теории и практике театрального искусства и мог выступить судьей и критиком спектакля, так же как и другие знатные и образованные горожане. В драме Калидасы «Малявика и Агнимитра» в качестве арбитра при состязании двух танцовщиц как признанный авторитет в области танца и пантомимы выступает также буддийская монахиня; по-видимому, и служители культа в период общего расцвета культуры могли отрешиться от обычного ригоризма.

В дни праздников жители города предавались и всякого рода иным развлечениям. За пределами городских стен располагались обычно публичные увеселительные сады, излюбленные места гуляний горожан. Впрочем, ими пользовались больше представители зажиточной верхушки; у простого люда не было много времени для досуга. Богатые молодые горожане нередко отправлялись в эти сады в сопровождении своих жен или же куртизанок; мужчины ехали на легких колесницах, женщины — в крытых колясках или паланкинах, несомых слугами или наемными носильщиками. Женщины украшали себя цветами — обилие цветов, ярких и благоухающих, являющих богатейшую гамму красок, составляло характерную черту и женских нарядов и домашнего убранства не только в богатых, но и в бедных кварталах города.

Традиционным царским развлечением еще с древних времен были охотничьи экспедиции. В сопровождении огромной свиты царь покидал город, возложив государственные дела на своих министров. Царская охота на колесницах, конях, верблюдах, слонах с великим шумом проносилась по дорогам, неделями царь скитался по глухим джунглям, травя антилоп, вепрей, тигров, пантер и других диких зверей. Иногда предпринимались экспедиции для отлова слонов, которые были царской монополией. Леса, где водились слоны, брались на учет специальными чиновниками, отлов их строго регулировался; крестьяне окрестных деревень немало страдали от набегов диких слонов на посевы, не имея возможности

от них защититься. Даже в средние века слонов продолжали широко применять в военных действиях, хотя уже во время вторжения Александра Македонского выявилась несостоятельность этого архаического рода войск.

Чрезмерное увлечение царя охотой, от которого страдали иногда государственные дела, порицалось в теории, но порок этот был, видимо, весьма распространен среди мелких раджей раннего средневековья. Среди пороков, свойственных более широким слоям городского населения, но, в частности, и многим представителям аристократических семей, достаточно распространенными были, судя по литературе эпохи, пьянство и особенно азартные игры. Существовали игорные дома — самой популярной с древнейших времен была игра в кости, — в кости проигрывались состояния, и нередко неудачливые игроки попадали в долговое рабство к своим кредиторам. Процветало и ростовщичество. Упадок нравов, обратная сторона прогресса городской цивилизации, осуждался благочестивыми религиозными писателями этой эпохи.

Но в целом устои древней религиозной морали не были серьезно поколеблены новыми веяниями. Несмотря на перемены в социальном строе, в общем формы не только деревенской, но и городской жизни оставались традиционными, строго соблюдались установленная социальная иерархия, этикет, освященный авторитетом веков; сохранение древних обычаев считалось непреложным долгом каждого члена общества, начиная от царя и кончая последним поденщиком. По-прежнему высоко стоял авторитет священнослужителей, хотя вольнодумные веяния времени отразились в некоторых литературных памятниках в сатирическом осмеянии невежества и корыстолюбия брахманов, монахов и т. п.

В быту, деревенском и городском, сохранялись архаические пережитки, восходящие к родо-племенным отношениям. Характерной чертой индийской жизни с глубокой древности оставался, в частности, освященный традицией институт гостеприимства. В древней Индии существовал настоящий культ гостеприимства, особа гостя обожествлялась, в честь его совершались особые обряды. Странноприимные дома существовали в городах, при монастырях, в больших деревнях — это было уже следствием исторического прогресса.

Выше отмечалось, что эпоха Гуптов была временем

экономического процветания; как утверждают некоторые исследователи (и не без основания), уровень материального благосостояния индийского крестьянина был тогда выше, чем в позднюю средневековую эпоху или в мрачные годы колониальной зависимости. Действительно, плодородие почв на территории Северной Индии было тогда выше, между тем как техника сельского хозяйства в течение веков оставалась на том же уровне. Кроме того, мы уже говорили о щедрости индийской природы, даровавшей человеку изобилие плодов и полезных растений, не требующих искусственного культивирования; в то время леса покрывали огромные пространства, впоследствии систематическими вырубками обращенные в унылые голые равнины.

Но все же и в эпоху Гуптов жизнь народных масс в деревне и в городе далеко не была такой безмятежной идиллией, какой она представляется в работах некоторых историков. И в те времена страну нередко постигали тяжкие бедствия — эпидемии и голод, уносившие тысячи жизней; позднее, в периоды упадка индийской государственности, в средние века и в новое время они становятся подлинным бичом для населения страны. Но не стихийные бедствия были главным бременем для сельских жителей в империи Гуптов. Роскошь царских дворцов, богатство имперской казны, деньги на завоевательные походы — главным источником всего этого были налоги, тяжким бременем лежавшие на народе. Выдержать его удавалось не всем, и разорившиеся крестьяне пополняли ряды батраков и наемных рабочих, положение которых мало отличалось от рабского. Многие свободные раньше сельские общины в результате царских пожалований попадают в зависимость к представителям нарождающегося класса феодалов, к храмам и монастырям и т. д. На царских землях, рудниках, строительстве ирригационных сооружений, прокладывании дорог и т. п. широко применялся принудительный труд, причем контингент для этих работ в массе составляли те же некогда свободные крестьяне, лишившиеся земли из-за неуплаты налогов. Зажиточные деревни постепенно разорялись, индивидуальные участки дробились вследствие разделов наследства больших патриархальных семей, и мелким хозяйствам все труднее становилось выдерживать налоговое бремя. Нелегким было и положение го-

родской бедноты, и фасад имперского великолепия скрывал нищую и подневольную жизнь основной массы народа.

Блестящая эпоха могущества Гуптов была недолговечной, и в ней уже рождались центробежные силы, приведшие к скорой гибели империи. Решающим фактором должен был стать внешний толчок — иноземное нашествие. В конце царствования Кумарагупты I (возможно, еще при жизни Калидасы) государству начали угрожать набеги многочисленных внешних врагов, которые с большим трудом отражены были имперской армией под командованием сына престарелого Кумарагупты, царевича Скандагупты. Уже после смерти Кумарагупты I, в царствование Скандагупты, на Индию обрушилось нашествие кочевых орд гуннов (так называемых «белых гуннов», или эфталитов). Хотя Скандагупте удалось разгромить армию гуннов в 457 г. и отбросить их за пределы своей империи, могущество государства было в значительной степени подорвано. После Скандагупты, при его преемниках, империя начинает быстро клониться к упадку. В VI в. возобновившиеся вторжения гуннов довершают ее крушение. Еще через сто лет многие богатые и великолесные города Северной Индии, процветавшие во времена Калидасы, уже лежали в руинах. Наступала мрачная эпоха в истории страны, эпоха феодальной раздробленности, разрушительных иноземных завоеваний, упадка древней культуры, торжества реакционных и застойных традиций в социальной и культурной жизни Индии.

В преддверии этой эпохи, в период последнего взлета политического могущества древнеиндийского государства, обусловившего яркий, хотя и недолговременный расцвет классической культуры, жил величайший поэт и драматург Индии Калидаса. Творчество его явилось вершиной, но в то же время знаменовало в какой-то степени и завершение богатейшей и самобытной поэтической традиции «золотого века» классической культуры Индии. Черты упадка обнаруживаются в санскритской литературе уже вскоре после Калидасы; пора расцвета минует, и, хотя в последующие века еще появляется ряд крупных и самобытных художников слова, они постепенно уступают место эпигонам. На исходе I-го тысячелетия н. э. санскритская литература начинает во-

обще сходиться со сцены, и уже нарождаются новые литературы на живых народных языках. Но в становлении своем и они опираются на древнюю традицию.

И о творчестве Калидасы можно сказать с таким же основанием, что оно предшествует новой эпохе в культурной истории Индии, стоит у истоков новоиндийских литератур, существование свое продолжающих и в наши дни.

Во всяком случае, память о великом поэте не угасает на протяжении веков, и она живет не только в сочинениях ученых и писателей, в произведениях письменной литературы, но и в народных преданиях, заменяющих нам, как мы говорили, отсутствующие документальные биографические данные.

Так же как в древней Греции семь городов спорили о праве называться родиной Гомера, так и в Индии родным городом Калидасы называют то Удджайини, то Бенарес, то Дхару; одни легенды сообщают о том, что он провел юные годы в Бенгалии, другие помещают его на Цейлоне, третьи переносят на север, в Кашмир. Профессор Б. Ш. Упадхьяйя, один из крупнейших знатоков творчества Калидасы, на основании ряда косвенных данных считает наиболее вероятным, что поэт был уроженцем Кашмира. Кашмир, горный край, огражденный западными отрогами Гималаев, оставался независимым от Гуптов, но это была одна из процветающих областей Индии в ту эпоху, обладавшая развитыми культурными традициями, которая дала Индии многих выдающихся писателей и ученых.

Легенды сообщают, что Калидаса был брахманом по происхождению. В произведениях самого Калидасы нет ничего, что безусловно подтверждало бы этот факт, и ничего, что бы его наотрез опровергало. Проповедь почтения к брахманам и признание брахманских привилегий были общим местом в литературе древней эпохи, и соответствующие декларации у Калидасы ничего не говорят о его кастовой принадлежности. Но у нас нет оснований подвергать в этом случае данные традиции сомнению. В древней и средневековой Индии брахманы играли роль своего рода наследственной интеллигенции, и большинство известных нам деятелей науки и культуры действительно принадлежали к этому сословию.

Тем не менее брахманское происхождение само по

себе уже не означало в те времена, как было отмечено раньше, высокого положения в социальной иерархии. Те же легенды говорят, что Калидаса происходил из бедной семьи и в юные годы был пастухом (согласно некоторым преданиям, он осиротел в возрасте шести месяцев и был воспитан в семье пастуха). Все это может отражать реальные факты его биографии, хотя никакой уверенности в этом отношении у нас нет. Но далее рассказывается весьма маловероятная история о неожиданном возвышении Калидасы благодаря женитьбе на дочери богатого брахмана (или, согласно некоторым версиям, на бенаресской принцессе).

Эта девица, принцесса или брахманка, слыла учнейшей женщиной и отказывала всем женихам под предлогом, что они не могут состязаться с ней в учености. Согласно одним версиям — отец, разгневанный ее упрямством (согласно другим — отвергнутый жених), поклялся проучить ее и выдать замуж за самого невежественного и глупого человека, какого ему удастся приискать. В поисках такого жениха отец невесты набрел в лесу на некоего юношу, который, сидя на суку, подпиливал его, повернувшись лицом к дереву. Это и был Калидаса. Его привели в дом девицы, которая устроила ему экзамен. Юного пастуха между тем предупредили, чтобы он не раскрывал рта до свадьбы, невесте же объяснили, что принсканный ей жених — человек глубокой мудрости и образованности, но дал обет молчания; поэтому ученая дева начала вести с ним диспут посредством жестов. Она показала своему оппоненту один палец; это должно было означать, что вселенная имеет единую причину своего существования. Калидаса показал в ответ два пальца; посвященные в заговор «ученики» жениха объяснили, что ответ его исполнен глубочайшего смысла, ибо в действительности происхождение и существование вселенной обуславливают два независимых начала — дух и материя. Невеста вынуждена была признать себя побежденной¹⁰.

Вскоре после женитьбы, однако, она раскрыла обман; Калидаса выдал себя, согласно одной версии, заговорив во сне о коровах, которых пас на родине; со-

¹⁰ Толкование в духе дуалистической философской школы санкхья, упоминавшейся выше. Сам диспут посредством жестов напоминает сходный эпизод в «Пантагрюэле» Рабле.

стасно другой, во время посещения картинной галереи он проявил полное невежество в изящных искусствах, высказав в то же время профессиональные познания, когда речь зашла об изображенных на одной из картин коровах. Далее одни легенды рассказывают, что, разоблачив Калидасу, ученая жена прогнала его; согласно другим, она посоветовала ему обратиться к богине Кали и молить ее даровать бедному пастуху мудрость и ученость. И тот отправился в храм Великой Богини, супруги Шивы, и она вняла его молитве.

Еще по одной версии, изгнанный из дома жены, Калидаса по собственной инициативе поступил в школу, чтобы приобрести недостающие ему знания; но наука не давалась ему. Его соученики уговорили его провести ночь в храме грозной богини, надеясь потом хорошенько позабавиться. Не думая об опасности навлечь ее гнев, Калидаса согласился; чтобы представить доказательство своего пребывания в храме, он вымазал руку пеплом и хотел оставить отпечаток ее на лице статуи богини. Та, чтобы избежать оскорбления, предстала перед смельчаком и обещала ему исполнить любую его просьбу. Он пожелал стать мудрейшим из людей. Богиня сказала ему, что он запомнит содержание всех книг, которые успеет перелистать за ночь, и будет всегда побеждать в диспутах. Калидаса всю ночь перелистывал книги в комнате своего учителя, где проходили обычно занятия, и под утро, усталый, заснул. Когда начался урок, он еще спал. Во время урока учитель сделал незначительную ошибку в санскритской речи, и сонный Калидаса, приведя всех в изумление, поправил его, сославшись на соответствующее место в грамматике великого Папини, которую, как было известно, он ранее совершенно не знал. Так он стал ученым человеком в стране и впоследствии попал ко двору царя Викрамадитьи, где собрались самые знаменитые ученые и поэты Индии. Именно тогда, говорят легенды, он и получил имя Калидаса, что означает буквально «раб Кали».

Приведенная выше легенда, вероятно, и возникла в связи с этимологическим толкованием имени Калидасы. В этих преданиях о детстве и юности Калидасы он выступает как типичный герой народной сказки; образ удачливого «глупца», вызывающего насмешки окружающих, но в конце концов посрамляющего признан-

ных умников, характерен для фольклора многих народов¹¹. Впрочем, возможно, как мы отмечали, что Калидаса действительно происходил из бедной семьи, об этом говорит большинство преданий. В таком случае понятно, что только чудесным вмешательством божества могли объяснить неискушенные люди, как простой пастух, хотя бы и брахман по рождению, мог стать одним из образованнейших людей своего времени; последнее как раз является непреложным фактом, единственно не вызывающим сомнений в легендарной биографии поэта, ибо подтверждается дошедшими до нас его произведениями.

В Индии классического периода обязательным требованием, предъявляемым к поэту, было глубокое знание не только литературы и ее теории, но и ряда смежных искусств и научных дисциплин, широкое и разностороннее образование. И Калидаса действительно обладал в полной мере требуемыми познаниями — необходимость их обосновывается в традиционных трактатах. Помимо грамматики и собственно поэтики санскритский писатель должен был хорошо знать логику, основные философские и этические доктрины, науку об управлении государством, теорию военного дела, а также науку о любви, которая в древней Индии была развитой традиционной дисциплиной и которой посвящены были специальные трактаты; кроме того, желательно было знание астрономии и в какой-то мере медицины. Понятно, что драматург должен был также быть искушен в музыке, искусстве танца и пантомимы, знать теорию театрального искусства.

Калидаса явно был хорошо знаком с философской мыслью древней эпохи — с упанишадами, с учениями санхья и йога. По-видимому, он читал «Артхашастру», древнейший известный нам трактат по науке государственного управления и политической экономии, авторство которого приписывается Каутилье, министру царя Чандрагупты Маурьи. Поэту были, несомненно, известны и «Натьяшаstra» и «Камасутра» Ватсьяяны. Теологические доктрины, распространенные в его время, также были ему, разумеется, известны, хотя в своих про-

¹¹ Иванушка-дурачок в русском фольклоре, Молла Насреддин у народов Средней Азии, германский Эйленшпигель и т. д.

произведениях он уделяет очень мало внимания собственно религиозной тематике — не больше, чем это требовалось традицией, и гораздо меньше, чем, например, таковой его предшественник, как Ашвагхоша, посвятивший свое творчество пропаганде буддийского вероучения.

Из произведений Калидасы можно сделать вывод, что он был правоверным индуистом, причем принадлежал к приверженцам шиваитского направления. Он отдает чашу благочестивым изречениям и декларациям и не подвергает сомнению общепризнанные религиозные «истины», но религия как таковая его мало интересует. Он широко черпает из мифологии образы и сюжеты, в его произведениях находят отражение народные верования и обряды, но все это используется в чисто художественных целях, и в конечном счете религиозная идеология не накладывает значительного отпечатка на творчество Калидасы.

Народные предания рассказывают далее о жизни Калидасы при дворе просвещенного царя-мецената, об интригах завистливых придворных, безуспешно пытающихся посеять раздор между царем и поэтом, которых связывают непринужденные дружеские отношения, — в этих рассказах Калидаса держится с могущественным монархом весьма независимо, по существу на равных, — об остроумных ответах Калидасы на головоломные задачи, которые царь задает ему по тому или иному случаю, стихотворных экспромтах, которыми поэт парирует коварные провокации своих соперников, разоблачает невежество самоуверенных выскочек или, напротив, выручает бедняков, попавших впросак под впечатлением блеска и великолепия непривычной для них дворцовой обстановки¹². Мы не знаем, что в этих рассказах может соответствовать в какой-то мере реальным фактам биографии поэта, если вообще они их сколько-нибудь отражают. Согласно некоторым из них, Калидаса провел какое-то время послом от Викрамадитьи при дворе одного из монархов Южной Индии. Возможно, он был послом на Цейлоне; во всяком случае, легенды связывают его с цейлонским царем Кумарадасой. Калидаса умер на Цейлоне, сообщают эти легенды, пав жертвой интриги

¹² Большинство подобных анекдотов связывает Калидасу с царем Бходжей, и уже одно это ставит под сомнение их достоверность.

корыстолюбивой куртизанки. Царь Кумарадаса, близкий друг Калидасы, потрясенный его гибелью, покончил с собой, прибегнув к самосожжению. Однако Кумарадаса правил на Цейлоне в начале VI в., что не согласуется с доводами, датирующими жизнь и творчество Калидасы царствованиями Чандрагупты II и Кумарагупты I. Если Калидаса и окончил свою жизнь на Цейлоне, это было, очевидно, в правление другого монарха.

Все эти сведения, сообщаемые легендами, слишком туманны и ненадежны, и мы должны обратиться от них к произведениям самого Калидасы. Но мы не извлечем из них материалов для биографии их автора; можно лишь предполагать, что поэт действительно жил долгое время в Удджайини, что, по-видимому, он много путешествовал и особенно хорошо знал Северную Индию; наконец, творчество его свидетельствует с несомненностью, что он действительно был глубоко и разносторонне образованным человеком.

Один из современных исследователей, пытаясь восстановить облик Калидасы по его произведениям, пишет: «Можно быть уверенным, что он был красивым человеком... Несомненно, в нем было очарование, привлекавшее сердца женщин, и, в свою очередь, женщины привлекали его. Несомненно, его любили дети. Складывается убеждение, что ему никогда не пришлось испытать болезненных душевных потрясений, какие приносят с собой сомнение в вере или муки отвергнутой любви; что, напротив, его отношения с мужчинами и женщинами отличались искренностью и божественной грацией и он прошел жизнь, не давая власти над собой страстям, но и не подавляя их, с душою и чувством, восприимчивыми ко всякой красоте в этом мире. Мы знаем, что его поэзия пользовалась популярностью при его жизни, и мы не можем сомневаться в том, что и личность его была в равной степени привлекательна для окружающих, хотя, возможно, никто из современников не понимал в полной мере его величия. Ибо натура его отличалась необыкновенной уравновешенностью, и он чувствовал себя одинаково в своей стихии и при блестящем дворе, и на дикой горной вершине, с людьми высшего круга и простолюдинами. Таких людей никогда не оценивают полностью при жизни. Они продолжают расти в своем величии после смерти».

Весьма вероятно, что этот портрет, нарисованный Ч. Райдером по впечатлению, возникающему при чтении произведений Калидасы, близок к действительному, но до какой степени — мы, по-видимому, никогда уже не узнаем. Не всегда образ писателя, складывающийся при знакомстве с его творчеством, совпадает с впечатлениями современников, встречавшихся с ним в жизни. Судя по произведениям Калидасы, можно представить его баловнем судьбы, чья жизнь не знала трагических потрясений и протекала в безмятежном созерцании красоты мира, благополучная и небогатая внешними событиями, но уверенными в этом мы быть не можем, тем более что внимательное знакомство с его творчеством показывает, что не таким уж идиллическим и безмятежным было его восприятие жизни, хотя мажорный, жизнеутверждающий тон и преобладает в его поэзии. К художественному творчеству Калидасы мы и перейдем теперь непосредственно, ибо только в нем возможно найти отражение личности поэта.

Здесь мы сталкиваемся с еще одной проблемой. До нас дошло немалое количество произведений, приписываемых Калидасе, — всего около тридцати поэм и пьес, — но подавляющее большинство их принадлежать ему никак не может¹³. Древняя Индия не знала авторского права, и установление действительного авторства представляет для историка санскритской литературы проблему не всегда легко разрешимую. Все же на основании анализа языка, стиля, художественных достоинств современные исследователи выделяют из приписываемых Калидасе поэм и пьес шесть, единодушно признаваемых его произведениями. Это две эпические поэмы — «Род Рагху» и «Рождение Кумары», одна лирическая поэма — «Облако-вестник» и три драмы — «Малынка и Агнимитра», «Мужеством добытая Урваши» и «Шакунтала, признанная по кольцу». К ним добавляют иногда и седьмое — лирическую поэму «Времена года», относительно которой нет определенного мнения; одни ученые решительно отрицают принадлежность этого произведения Калидасе, другие не менее решительно утвер-

¹³ Некоторые исследователи полагают, что в классический период было несколько поэтов, носивших имя Калидаса, но живших в разное время. Этим, кстати, можно объяснить разноречивые сведения, сообщаемые традицией.

ждает, что поэма «Времена года» могла быть написана только Калидасой.

Добавим в заключение, что мы вообще не можем с уверенностью сказать, известны ли нам все произведения Калидасы. Возможно, кроме названных шести-семи он создал еще и другие, не сохранившиеся до наших дней. Мы не знаем продолжительности жизни Калидасы (хотя многие исследователи склонны приписывать ему долголетие, охватывающее несколько царствований). По стандартам нового времени шесть или семь сочинений не очень значительного объема — не слишком много для одного автора. Однако и от других санскритских писателей до нас дошло не более того; редко когда число произведений одного из них превышает три или четыре, так что на этом фоне Калидаса может показаться достаточно плодовитым литератором, даже если он и не написал ничего сверх того, что нам известно.

Кроме того, разумеется, у нас нет точных сведений о последовательности, в которой были созданы его произведения. Единственно, что можно утверждать более или менее уверенно, — это то, что «Малявика и Агнимитра» предшествуют остальным его драмам. В прологе к этой пьесе Калидаса говорит о себе как о начинающем драматурге. В остальном же порядок рассмотрения произведений Калидасы, который мы принимаем в нашем обзоре, чисто условный. Существует мнение, согласно которому Калидаса обратился к драматургии в относительно поздний период своего творчества. Поэтому сначала мы рассмотрим его поэмы, затем перейдем к драматическим произведениям.

Если поэма «Времена года» действительно принадлежит Калидасе, это, по всей вероятности, первое или одно из первых его творений. Исследователи, оспаривающие его авторство, ссылаются главным образом на художественное несовершенство отдельных частей поэмы, подражательный и условный характер многих метафор и других выразительных средств, определенную незрелость поэтической манеры. Но все это как раз и может объясняться неуверенностью юного поэта, еще только вступающего на стезю художественного творчества. Тем не менее поэма «Времена года», кому бы она ни принадлежала, говорит о незаурядном даровании ее автора, отдельные слабости не заслоняют ее несомненных достоинств, истинного поэтического чувства, которым проникнуты содержащиеся в ней картины природы. И общий характер произведения, изображающего жизнь природы и человека в их внутреннем единстве, кажется глубоко родственным гению Калидасы.

Допуская авторство Калидасы, мы можем рассматривать «Времена года» как своего рода поэтическое введение к его творчеству. Здесь впервые раскрывается перед нами все великолепие индийской природы в ее чудесных превращениях, в блистательной и чарующей игре красок. Здесь мы впервые узнаем эту прекрасную цветущую страну, залитую солнечным сиянием, ее леса и воды, равнины, холмы и горы, среди которых развернется действие калидасовских поэм и драм и предстанут перед нами его герои: могучие воители и тоскующие влюбленные, прелестные юные девушки, величественные мудрые отшельники лесной обители и искушенные в интригах царедворцы; боги, наделенные человеческими чувствами и страстями, и люди, красотой подобные богам.

Поэма состоит из шести песней, которые описывают шесть сезонов года, соответственно индийскому климату.

Первая песнь посвящена описанию лета, самого жаркого времени года. Начало поэмы отмечено особенной яркостью красок и выразительностью. Днем солнце рождает безжалостный зной, зато ночью луна прекрасна и приятны становятся вечера. Все томится от жары, и любовные чувства в летние дни замирают; только ночью, когда месяц рассеивает тьму, люди находят прохладу, освежая себя купанием, цветочными гирляндами, лунными камнями и сандалом. Девушки овевают себя благоухающими веерами, и «под неясные звуки пения и мелодию вины в сердцах пробуждается любовь». Глядя на лик прекрасной девы, бледнеет от зависти и заходит луна. В эти летние дни поэт сострадает путникам, сжигаемым тоской разлуки с любимыми; им «невыносим вид потрескавшейся от солнечного жара земли, над которой сильный ветер вздымает столбы пыли».

Жара угнетает и животных. Они забывают даже о своей извечной вражде: павлин щадит змею, свернувшуюся в тени его хвоста; лев не преследует слонов, ищущих убежища от зноя в прохладном пруду; змея, «измученная солнцем, огнем и ядом», не трогает лягушек. Лесные пожары истребляют траву и листву.

Птицы задыхаются от жары на деревьях, лишенных листвы, обаянные стадо, изнуренное, пытается достичь своей горной обители, буйволы бредут в поисках влаги, шарабхи¹ тщатся испить из высохших колодезев.

В заключение поэт желает читателю счастливо провести лето, наслаждаясь ночами прохлады и ароматом цветов паталы на террасе своего дома, в обществе любящих женщин, под звуки приятного пения.

За летом следует сезон дождей, которому посвящена вторая песнь поэмы. Он приходит, подобно царю: темные тучи — его яростные слоны, молния — его знамя, громовые раскаты — бой его барабанов. Когда засияет на небе лук Индры — радуга — и стрелы дождя осыплют усталого путника, сердце его приходит в смятение. Вся природа оживает. Земля одевается в яркий зеленый наряд, павлины танцуют под звуки грома², реки на-

¹ Фантастические восьминогие животные, обитающие в горах.

² Павлин, танцующий от радости при виде облака, возвещающего наступление сезона дождей, — традиционный образ санскритской классической поэзии.

полняются бурной водой и, вырывая с корнем растущие на их берегах деревья, устремляются к океану, как опьяненные любовью девы к своему избраннику.

Горы, когда их скалистых вершин касаются белые, как лотосы, облака, когда по их склонам стремительно несутся вниз дождевые потоки, когда на них пляшут от радости павлины,— порождают своим видом любовные чувства в душах людей.

Женщины украшают себя цветами кешара, кетака и каламба; грозowymi ночами они выходят на свидания со своими возлюбленными при блеске молний, освещающих им путь. Лес, осласчастливленный дождем, улыбаеся распусшившимися яркими цветами; свежий ветер колеблет ветви деревьев.

«Да принесет тебе счастье прекрасное время дождей, радующее все живое своим дыханием» — так заканчивается вторая песнь поэмы.

Третья песнь посвящается осени, которая у индийцев считается самым прекрасным временем года.

Осень приходит, как юная невеста, в наряде из цветов каша, с прелестным лицом — расцветшим лотосом, со звоном драгоценных браслетов — криками ликующих лебедей, со стройным станом, прекрасным и гибким, — молодым тростником шали.

Мир одевается в белое — земля бела от цветов каша, реки — от лебедей, ночи — от лунных лучей. Реки подобны влюбленным девушкам; блестящие рыбки шапхари — их бриллиантовый пояс, ослепительно белые водяные птицы — их жемчужное ожерелье, выступающие из воды песчаные отмели — их красивые бедра. Ночь, как юная дева, сияет лунным ликом сквозь облако-вуаль, одетая в платье из белого шелка, сотканное из лунных лучей и усыпанное звездами-жемчугами. В этой песни изобилуют сравнения прекрасной природы с женской красотой, характерные для Калидасы и для индийской лирики вообще, но, в отличие от обычных сравнений, здесь первая затмевает вторую: осенью красота природы несравненна. Лебеди превосходят изяществом женщин, алые цветы лотоса прекрасней девичьих губ, голубые лилии затмевают красотой глаза, а изгибы реки — тонкие брови прелестниц. Осенний ветерок колеблет налитые зерном колосья в полях, и от него же трепещет сердце юноши.

Тоскующий путник слышит в крике лебедей звон браслетов на ногах своей любимой, в красных цветах бандхуджива видит ее губы, в лилиях — ее глаза. В эти дни ветер навевает прохладу; небо безоблачно и ясно; чисты и прозрачны воды; ночью месяц и звезды озаряют вселенную. Да усладит ваши сердца лотосоликая Осень с голубыми глазами-лилиями, в белом платье из цветов каша!

Зимою (четвертая песнь) появляются цветы на деревьях лодхра, созревает зерно в полях; зато увядают лотосы, туман покрывает землю. Выпадает снег. Женщины не надевают больше нарядных платьев, не носят украшений. Они снимают с себя увядшие венки, потерявшие аромат. Но и снежная зима благословенна, когда девушки ищут тепла в объятиях любви, поселяне радуются урожаю и стаи красивых птиц краунча заполняют окрестность.

Пятая песнь описывает холодный сезон. Урожай убран, и люди ищут убежища от холода в домах, за закрытыми дверями, у очагов и в теплых одеждах. Ночами они уже не покидают своих жилищ, и яркая луна освещает замерший недвижно мир, одетый снегом. Бетель, вино и умащенные благовониями девы скрашивают вечера горожанина. Описания зимы и холодного сезона в поэме короче и бледнее, чем описания других времен года.

Но вот приходит весна (шестая песнь), «царственное» время года, особенно любимое поэтами. Весна приходит, как «воин, который является с острыми стрелами цветов манго и блестящей тетивой — цепочкой выющихся в воздухе пчел — пронзает сердца, жаждущие наслаждений любви». Весной все делается прекраснее. Женщины полны любовью, деревья покрываются цветами, воды — лотосами, ветер напоен благоуханием, ночи приятны, дни радостны. «Водам источников, поясам, драгоценными камнями усеянным, лунному свету, юным девушкам и молодым деревьям манго, покрытым цветами, придает особую прелесть весна».

Девушки одеваются в алые шелковые платья и умащают тело сандалом; новая любовь пробуждается в их сердцах; красные и белые цветы ашоки украшают их черные кудри, драгоценные браслеты и пояса сверкают на их руках и бедрах. Все живое предается любви, даже птица кокила, опьяненная соком манго, и жужжащая

пчела, опустившаяся на цветок лотоса, «напевают милые и лживые слова своей подруге».

Но прекрасная весна приносит с собой и любовную тоску. «Деревья ашока... покрытые от самого корня множеством темно-красных цветов, не уносят печаль, но печалят девушек, наполняя тревогой их сердца». (Здесь игра слов: «ашока», название дерева, означает дословно «беспечальный, уносящий печаль».) Деревья киншук в алом цвету, стоят, словно охваченные пожаром, — не достаточно ли их вида, чтобы наполнить томлением сердца влюбленных? А сладкое пение кокилы еще более умножает их страдания. И весенний ласковый ветер, разнося пение кокилы и колебля цветущие деревья манго, уносит с собой вдаль сердца людей. Сады напоены благоуханием цветов кумуда, ослепительно белых, как улыбка девы; они приводят в смятение даже бесстрастные сердца святых отшельников; что же говорить о пылающих страстью сердцах юношей! «Увидев деревья манго в цвету, закрывает глаза, плачет, жалуется, заслоняет лицо рукой и громко стенает путник, чья душа измучена разлукой с любимой».

Бог любви властвует над землей в это время года. Этот бог, чьи лучшие стрелы — прекрасные цветы манго, чей лучший лук — цветок палата, а тетива — цепочка выющихся пчел; чей царский венец — девственно белый месяц, чей яростный слон — ветер, дующий с гор Малайя, чей певец — птица кокила и кто правит всем миром; пусть это бесплотное божество, чей спутник — весна, дарует тебе счастье —

так заканчивается шестая песнь, последняя в поэме.

В поэме «Времена года», довольно неровной по своим художественным достоинствам, проглядывает тем не менее глубокое и любовное понимание жизни природы в сочетании с тонким чувством красоты природы и человека. Картины природы в поэме проникнуты лиризмом, они даются через восприятие влюбленных³; здесь мы находим многие образы и сравнения, характерные для Калидасы, как характерно для него и воспроизведение мира природы, увиденного глазами поэта, плененного красотой своей возлюбленной. Все это, включая

³ Довольно удачное определение дал Райдер, заметивший, что поэма могла бы называться «Календарь любви».

мотив разлуки, который неоднократно возникает на страницах «Времен года», повторится потом в более совершенной и богатой поэтической форме в «Облаке-вестнике», этом зрелом создании гения Калидасы, шедевре его лирического творчества.

Одним из наиболее значительных произведений Калидасы считается эпическая поэма «Род Рагху». Она особенно ценится традиционной индийской критикой как непревзойденный образец жанра «махакавья» — главного поэтического жанра в санскритской классической литературе.

Махакавья — большая эпическая поэма, воспевающая деяния богов или подвиги древних героев. Мы уже говорили, что у истоков санскритской классической поэзии стоит великий эпос — «Рамаяна» Вальмики, которую индийская традиция называет «первой поэмой». Однако между «Рамаяной» и эпическими поэмами классического периода различие достаточно велико; авторы этих поэм ориентировались на «Рамаяну» (в меньшей степени на «Махабхарату»), что можно сравнить с ориентацией европейских поэтов эпохи классицизма на «Илиаду» и «Одиссею» Гомера. Современные исследователи санскритской литературы довольно точно определяют жанр махакавья как «искусственный», или «придворный», эпос.

Некоторые ученые считают «Род Рагху» одним из относительно поздних произведений Калидасы, поскольку его поэтическое мастерство проявилось в нем с достаточно зрелой силой и завершенностью. Однако при всем богатстве выразительных средств и искусстве, с которым Калидаса демонстрирует его в своей поэме, «Род Рагху» довольно близко следует традиционным канонам и, на наш взгляд, показывает меньше оригинальности в трактовке легендарных сюжетов, чем другая эпическая поэма его — «Рождение Кумары». Это самое большое по объему произведение Калидасы в то же время наименее отвечает общему духу его творчества и оставляет местами впечатление поэтического упражнения на заданную тему — выполненного блестяще, но все-таки не вполне самостоятельного. И нам представляется, что «Род Рагху» — это скорее опыт молодого честолюбивого поэта, задавшегося целью испытать свои силы в несвойственном ему жанре, чем созданное на склоне лет маститым писателем зрелое творение, как

что склонны рассматривать некоторые современные литературоведы.

Тем не менее эта поэма действительно отмечена большими художественными достоинствами и вполне достойна таланта Калидасы, какое бы место мы ни отвести ей в его творческой биографии.

Как и другие авторы поэм махакавья классического периода, Калидаса следует великому образцу — «Рамаяне», и самое содержание «Рода Рагху» перекликается частично с содержанием эпоса Вальмики. «Род Рагху» представляет собой легендарную хронику царей Солнечной династии, возводившей свое происхождение к Вивасвату, богу солнца; к этому полумифическому роду принадлежал знаменитый Рама, герой поэмы Вальмики. Рагху — один из наиболее прославленных предков Рамы, имя которого дало название всему роду: в самой «Рамаяне» Солнечная династия несколько раз именуется «родом Рагху».

В эпических сказаниях, описывающих деяния царей Солнечной династии, а также представителей другого легендарного царского рода — Лунной династии (герои которой действуют в «Махабхарате»), в фантастическом преломлении отразились реальные исторические события древней эпохи. История междоусобной распри и великой битвы в «Махабхарате» воспроизводит перипетии борьбы между двумя народами — куру и панчалов — за гегемонию в Северной Индии в начале 1-го тысячелетия до н. э.; в «Рамаяне» отразились воспоминания о раннем продвижении ариев в Южную Индию и о их военных союзах и столкновениях с племенами аборигенов. Разумеется, напрасно было бы искать в этих эпосах, в течение веков передававшихся изустно из поколения в поколение, точного изложения исторических фактов; они насыщены мифологическим элементом, воспоминания о реальных исторических событиях и лицах тесно переплетаются в них с образами, созданными народной фантазией. Но, пожалуй, еще менее связаны с историей в нашем понимании этого слова классические санскритские махакавья, подобные поэме Калидасы. Для Калидасы, во всяком случае, изображение исторических деяний царей само по себе не составляло главной задачи, но было подчинено другим (в первую очередь художественным) целям.

Вообще и в этой поэме Калидасы, принадлежащей формально к жанру «искусственного эпоса», преобладает, как уже было отмечено, лирическое начало, а собственно эпический элемент отступает на второй план. Канва «исторического» повествования используется поэтом для демонстрации его искусства в живописании картин природы и любовных переживаний, поэма изобилует лирическими отступлениями.

Что касается самого повествования, Калидаса использует в «Роде Рагху» материал древних преданий и легенд, содержащихся в литературе пуран, а также в самой «Рамаяне»⁴. Поэма состоит из девятнадцати песней и излагает ряд эпизодов, последовательно рисующих деяния виднейших представителей славного рода.

Поэму открывает традиционная вступительная строфа — поклонение покровительствующим божествам:

Ради истинного проникновения в слово и его значение я склоняюсь перед Парвати и Парамешварой (Шивой), родителями вселенной, столь же тесно, как слово и его значение, слитыми в неразрывном союзе.

Проблема отношений между словом — сочетанием определенных звуков — и выражаемым этим сочетанием смыслом всегда оставалась одной из центральных в древнеиндийской философии грамматики. В своей образцовой поэме Калидаса декларирует ее с первых же слов. Надо признать, что строфа построена очень искусно и религиозно-философская идея о неразрывном единстве женского творческого начала, олицетворяемого богиней Парвати, и пассивного аспекта вечности, воплощенного в образе Шивы, ее божественного супруга, выражена здесь весьма изящно.

Следует отметить любопытное обстоятельство: «Род Рагху» выделяется среди других произведений Калидасы тем, что содержание этой поэмы заимствовано из вишнуйского цикла сказаний (история Солнечной династии связана в первую очередь с мифологией и культом Вишну), между тем автор ее, как известно, был шиваитом. В этом, правда, нет ничего из ряда вон выходящего, поскольку оба главных религиозных тече-

⁴ По-видимому, главными источниками Калидасы были «Ваюпурана» и «Вишну-пурана», где интерпретация истории рода Рагху наиболее совпадает с его поэмой.

нии внутри индуизма, как мы отмечали, вполне мирно уживаются рядом на протяжении веков, и явного антагонизма между ними никогда не возникало. Однако две другие поэмы Калидасы основаны на шиваитских сюжетах, всем его пьесам предпосланы шиваитские молитвенные вступления, и в самой поэме «Род Рагху», несмотря на вишнуитское содержание, первая строфа, как мы видели, провозглашает поклонение Парвати и Шиве.

В традиционном стиле панегирических песнопений поэт продолжает:

Что в сравнении с царским родом, ведущим происхождение от Солнца, ограниченный мой разум? Понстине, в ослеплении своем я познамерился пересечь на хрупком плоту трудноодолимый океан! Несведущий, я подвергну себя только насмешкам, тщась обрести славу поэта, подобно карлику, простирающему из алчности руки к плоду, достижимому лишь для высокого человека.

Некоторые исследователи видят в этих строфах подтверждение тому, что «Род Рагху» есть творение начинающего поэта, еще не получившего признания; однако едва ли здесь следует принимать всерьез эту декларацию авторской скромности, она представляет собой, очевидно, не более как условность придворной поэзии.

Но, быть может, в этот царский род, куда врата для слова уже были отверзты древними певцами, отыщется путь и для меня, как для нити в драгоценный камень, уже просверленный ранее алмазом.

Говоря о «древних певцах», Калидаса, несомненно, подразумевает прежде всего своего великого предшественника Вальмики, но кто были другие, мы не знаем; до нас не дошло произведений, созданных на сюжет «Рамаяны» или посвященных другим героям Солнечной династии, которые можно было бы датировать ранее Калидасы⁵. Имел ли автор «Рода Рагху» перед собой какие-либо другие образцы для трактовки сюжетов кроме упомянутых пуран и эпоса Вальмики? Во всяком случае, они не сохранились.

Итак, поэт все же решается воссоздать историю рода царей, «хранивших чистоту свою от самого рождения.

⁵ Две пьесы на сюжет легенды о Раме, приписываемые Бхасе («Пьеса о статуе» и «Пьеса о помазании»), едва ли принадлежат этому автору и, скорее всего, написаны не ранее VI в.

доводивших свои начинания до успешного завершения властвовавших над землею до самых берегов океана» царей, «чьи колесницы беспрепятственно достигали небесных врат; тех, что собирали богатства лишь для того, чтобы отдать их нуждающимся, немногословных ради правдивости, одерживавших победы ради славы, вступавших в семейную жизнь ради потомства...», и т. д.

Первая песнь «Рода Рагху» посвящена царю Дилипе; только коротко упомянут его отец Ману, родоначальник династии и первый царь на земле, сын бога Солнца; в индийской мифологии Ману играет роль прародителя всего человечества, он возобновляет род человеческий после потопа, подобно библейскому Ною. Но Калидаса не останавливается на этих мифологических сюжетах и сразу начинает с сына Ману.

Могучий Дилипа, «подобный горе Меру»⁶, чей «ум был равен по силе его длани, чьи знания равны были его уму, начинания — его знаниям, успех — его начинаниям», правил, внушая подданным и страх и любовь как океан, которого страшатся из-за морских чудовищ и который любят за драгоценности, таящиеся в его глубине. «Он собирал налоги со своих подданных для их же блага, в чем подобен был солнцу, собирающему воду в облака, только чтобы сторицей излить ее обратно на землю».

У этого идеального властителя долго не было сына, о чем он много сокрушался. И вот однажды, возложив бремя государственных дел на своих министров, он вместе с любимой женой Судакшиной отправился за советом к святому мудрецу Васиштхе, родовому жрецу царей Солнечной династии, жившему в уединенной лесной обители.

Калидаса пользуется случаем для поэтического описания путешествия царя и царицы по лесу. В пути их обвеивает приятный ветерок, напоенный благоуханием деревьев в шала, осыпаящий дорогу цветочной пылью и тихо колеблющий лесные заросли. «Они слышат крики лесных павлинов, поднимающих головы на стук колес...», «обращают взоры к небу на неясно звучащие голоса журавлей...», «вдыхают аромат цветов лотоса в озерах...» «Они узнают глаза друг друга в глазах двух ла-

⁶ Мифическая гора в центре вселенной, местопребывание богов.

ной, отбежавших немного от дороги и взирающих на колесницу».

На закате дня они прибывают в обитель великого мудреца Васиштни, где дымятся священные костры, ручные антилопы мирно пасутся у порога отшельничьей хижины и птицы безбоязненно пьют воду из лужиц, оставшихся на огородах, после того как юные дочери пустыльников полили молодые ростки из кувшинов.

Царь узнает от Васиштни, что причиной его горя явился проявленный им некогда недостаток почтения к священной корове Сурабхи: однажды, поглощенный мыслями о царице, он прошел мимо Сурабхи, не заметив ее и не воздав ей должного поклонения. Теперь, по совету Васиштни, царь во искупление своей вины поселяется вместе с царицей в лесной хижине и, как простой нищий, ухаживает за Нандини, дочерью Сурабхи.

Об этом рассказывается уже во второй главе поэмы, чрезвычайно торжественным и цветистым языком, со множеством замысловатых метафор и сравнений. Царь следует повсюду за коровой, «словно тень ее», подносит ей пучки лакомой травы, отгоняет от нее мух, и царица нежно ее убаживает и воздает ей почести.

Этот эпизод с коровой производит несколько странное впечатление на европейского читателя — скорее, юмористическое, — но совершенно иначе он воспринимался индийцами, для которых с незапамятных времен корова была объектом благоговейного поклонения и почитания. Введение указанного эпизода в начало поэмы, по мнению современного индийского литературоведа К. С. Рамасвами Шастри, не случайно и исполнено глубокого смысла; корова — символ чистоты и невинности, и защита ее означает воплощение идеала кшатрийской рыцарственности и благородства. Образ Васиштни, легендарного мудреца и подвижника, связывается во многих легендах с волшебной коровой «камадух», исполняющей все желания своего владельца; целый цикл сказаний в древней эпической литературе посвящен истории вражды Васиштни с царем Вишвамитрой, тщетно пытавшимся отобрать у него чудесную корову Нандини⁷.

⁷ Восприятие этого сюжета европейским читателем нашло выражение в насмешливом стихе Гейне: «О царь Вишвамитра, о что за бычье у тебя упрямство. /Если ты столько сражался и постился./ И все из-за какой-то коровы».

Во второй песни «Рода Рагху» рассказывается далее, как на двадцать второй день своего служения корове Дилипа, последовав за ней в лес, встретил огромного и страшного льва, который не замедлил напасть на священное животное. Царь хотел поразить зверя стрелой, но его рука оцепенела, скованная неведомой силой. Лев заговорил с ним человеческим голосом: оружие против него бессильно, он — слуга Шивы, выполняющий волю бога, и корова обречена смерти. Дилипа предлагает льву за жизнь коровы свою собственную жизнь: «Утоли свой голод моим телом, но отпусти на волю корову великого мудреца, которую ждет ее теленок на исходе дня». Этот мотив самопожертвования навеян, вероятно, популярной притчей о благочестивом царе Шиби, который, спасая голубя, искавшего у него убежище, и не желая причинить ущерба гнавшемуся за голубем соколу, коему природой определено питаться мясом, предлагает хищнику собственную плоть (этот сюжет встречается в «Махабхарате», в буддийском каноне и в других памятниках древнеиндийской литературы). Как и в легенде о Шиби, в «Роде Рагху» жестокий выбор, перед которым поставлен герой, оказывается в конце концов лишь испытанием его благочестия, ниспосланным богами. Лев, тщетно соблазняя Дилипу откупиться от мудреца деньгами или другими коровами (долг кшатрия — спасать беззащитных от смерти, провозглашает царь), наконец исчезает — то была лишь иллюзия, сотворенная самой же волшебной коровой; на голову героя падает с небес дождь цветов — знак благоволения богов. Царь получает прощение и возвращается в свою столицу, где подданные радостно приветствуют его.

Вскоре у царя родился долгожданный сын, которому дали имя Рагху (*ragh* — «идти»), в знак того что он пройдет до пределов всех наук и до пределов воинской доблести в битвах с врагами. Царь и царица радовались рождению сына, как Парвати и Шива — сыну своему, «рожденному в тростниках», — здесь первый намек на сюжет другой поэмы Калидасы («Рождение Кумары») и характерное сравнение, «очеловечивающее» божественную чету, наделяющее богов человеческими переживаниями. Далее следует описание раннего детства Рагху, когда

ребенок только начал лепетать первые слова, которым научила его мать, и ходить, держась за ее протянутые пальцы, и послушно клонил головку, когда его учили приветствовать старших, чем безмерно умножал радость своего отца.

Эта строфа, посвященная маленЬкому Рагху, производит чрезвычайно живое и яркое впечатление среди нескольких искусственных и торжественных панегириков, которыми обрамляется в поэме повествование о легендарных предках Солнечного рода. Здесь впервые мы встречаем эту весьма привлекательную и человечную черту, характерную для Калидасы,—нежное и живое чувство любви к детям; оно проявляется впоследствии в «Шакунтале» в образе юного Сарвадаманы.

В последующих строфах описывается воспитание подрастающего царевича.

После того как совершен был обряд пострижения⁸, Рагху, отпустив длинные кудри, совместно с сыновьями придворных своего отца, своими ровесниками, выучил грамоту и вышел, словно из устья реки, на простор великого океана наук.

Он изучил четыре Веды, «подобные четырем морям», и от самого отца перенял искусство владения луком и узнал необходимые в битве заклинания. Возмужав, «как теленок вырастает в могучего быка, как слоненок становится царственным слоном», Рагху женился на нескольких царевнах и был объявлен наследником царства.

Третья песнь, где рассказывается о рождении, детстве и юности Рагху, содержит также знаменитый эпизод с похищением жертвенного коня.

Царь Дилипа совершил девяносто девять торжественных жертвоприношений коня — «ашвамедха». Этот обряд в древней Индии имел возможность совершать только могущественный монарх, претендующий на верховную власть над обширными территориями, если не над всей страной; избранного для жертвоприношения коня отпускали на год пастись на воле, за конем следовало царское войско, и земля, на которую ступала нога коня, объявлялась собственностью его господина; местным вождям и властителям предоставлялось на вы-

⁸ Один из двенадцати «очистительных» обрядов, отмечающих детские годы принадлежащего к высшим сословиям индийца; совершался на третьем году жизни ребенка.

бор — покориться или пытаться отстоять свои владения в бою. По истечении года коня приносили в жертву. Разумеется, девяносто девять таких жертвоприношений можно было совершить только в легендах, но считалось, что царь, совершивший сто ашвамедх, повторяет деяние Индры и потому становится равен Царю богов. По этой причине Индра всегда очень ревниво следил за честолюбивыми царями земными, совершающими одно жертвоприношение коня за другим, и прилагал все усилия для того, чтобы не допустить сотой ашвамедхи.

И когда Дилипа начал свое сотое жертвоприношение, конь на глазах у следовавшего за ним царского войска неожиданно исчез. Все были повергнуты в отчаяние: похищение жертвенного коня считалось очень дурной приметой, сулившей великие бедствия его хозяину. Но тут неожиданно явилась священная корова Нандини, и с ее помощью Рагху, предводительствовавший войском своего отца, открыл похитителя. Конечно, это был сам Индра; Рагху увидел его, стремительно мчавшегося на восток, в свое небесное царство, с жертвенным конем, привязанным к его колеснице. Замечательна последующая сцена поэмы.

Громовым голосом, «достигшим небес», бесстрашный Рагху требует у бога возвращения коня и упрекает его в нечестном поступке. Изумленный смелой речью, Индра поворачивает свою колесницу и отвечает смертному. В его надменном ответе звучит угроза: «Ты не должен здесь чего-то добиваться. Не вступай на путь сыновей Сагары». (Сыновья царя Сагары погибли, обращенные в пепел богом Вишну, при попытке вернуть похищенного жертвенного коня.)

Тогда засмеялся бесстрашный хранитель священного коня и снова молвил Разрушителю твердынь (Индре): «Берись за оружие, если таково твое решение; но пока ты не победил Рагху, не думай, что ты достиг цели»⁹.

Пораженный и разгневанный неслыханной дерзостью, Индра кладет стрелу на тетиву лука и направляет ее в царевича. «Глубоко вонзилась в широкую грудь сына Дилипы та стрела, привыкшая к крови страшных асу-

⁹ В подлиннике выразительность отважной речи Рагху усиливается приемом аллитерации. Частое чередование *г* и смычных подчеркивает воинственное содержание строфы.

рон¹⁰, и напилась, любопытствуя, еще не отведавшей человеческого крови». Рагху стреляет в свою очередь и попадает в руку Индры. Второй стрелой он сбивает знамя с колесницы грозного бога. Начинается ожесточенный бой; сиддхи, ангелоподобные обитатели небес, и войско царевича, стоя в стороне, наблюдают небывалый поединок. Рагху стрелой разрывает тетиву лука Индры, «страшно взревевшего, как ревел океан, когда его пахтали боги и демоны»¹¹. Индра бросает бесполезный лук и поражает Рагху в грудь страшным ударом своего громового оружия, сокрушающего горы. Царевич падает, но быстро приходит в себя и встает, ободряемый радостными криками своих воинов. Между тем гнев Индры утихает. Восхищенный мужеством юного героя, он предлагает ему любую милость, кроме возвращения коня. По просьбе Рагху бог дарует Дилипе исполнение его желаний, как если бы прерванное жертвоприношение было доведено до конца.

Мотив богоборчества, который мы находим в ряде древних эпических памятников (Иаков в Ветхом Завете, Гильгамеш в шумерском эпосе), не чужд был и древнеиндийской литературе. Он встречается до Калидасы и «Махабхарате», где герой Арджуна сражается с богом Шивой, явившимся ему в облике дикого охотника; и сказаниях о Кришне герой также бросает вызов Индре и даже побеждает его; однако здесь Кришна сам обожествлен и выступает как «аватара» (воплощение) Вишну.

Как и в этих преданиях, и у Калидасы в эпизоде поединка Рагху с Индрой звучит вера в могущество человека, восхищение его отвагой и волей, когда он становится равен богу, отвергая рабскую покорность перед властью небесных сил. И сам Индра отдает должное мужеству юного героя и, забыв о высокомерии небожителя, говорит с ним как с равным; образ бога здесь человечесен так же, как возвышен образ человека. В поэме «Род Рагху», да и во всем творчестве Калидасы, этот

¹⁰ Демоны, враги богов, с которыми Индра ведет постоянные войны.

¹¹ Имеется в виду знаменитый миф о пахтании океана богами и асурами, в результате чего был добыт напиток бессмертия — амрита, которым боги потом завладели безраздельно, обманув демонов.

эпизод — одно из немногих мест, где поэт демонстрирует свое искусство в подлинно эпическом жанре, и, надо признать, талант его проявляется здесь не менее ярко, чем в столь глубоко родственной ему и предпочитаемой лирической стихии.

Вскоре после истории с жертвенным конем старый Дилипа удалился от дел царства и, передав бразды правления Рагху, поселился в лесной обители, чтобы кончить там жизнь святым отшельником. — так проводили свои последние годы многие цари древних сказаний.

Осенью, когда реки стали доступны для переправы и высохла грязь на дорогах, Рагху собрался в поход, чтобы покорить четыре страны света. В четвертой песни описываются походы и завоевания Рагху, объединившего всю Индию под своей властью. Как мы уже упоминали, по мнению некоторых исследователей, в лице Рагху здесь воспет Чандрагупта II, при дворе и под покровительством которого, видимо, протекала творческая деятельность Калидасы.

Оставив гарнизоны в столице и пограничных крепостях, с войсками «шести родов»¹², с развевающимися знаменами Рагху двинулся прежде всего на восток; пыль от его бесчисленных колесниц заволокла небеса. На своем пути его армия прокладывала дороги через леса, наводила мосты через реки, прорывала оросительные каналы в пустынях; Калидаса подчеркивает здесь, что поход Рагху не был разрушительным набегом, но скорее преследовал цели колонизации неосвоенных местностей.

Калидаса не описывает подробно войн Рагху; очень коротко сообщает он, что одни правители склонялись добровольно под его владычество, пытавшиеся же сопротивляться были сломлены его могуществом; но покорившихся он восстанавливал на троне (в качестве своих вассалов, разумеется), «как рисовые побеги, вырванные из земли и пересаженные на другую почву».

¹² «Шесть родов», на которые традиция разделяла древнеиндийскую армию, составляли: регулярные царские войска (наследственные профессиональные солдаты); наемники; отряды, снаряженные городскими торгово-ремесленными корпорациями; войска вассалов и союзников; перебежчики из вражеской армии; отряды диких племен, обитающих на территории царства. По «родам оружия» войско разделялось на колесницы (в древности основная ударная сила армии), конницу, слонов и пехоту

Поэта больше привлекают картины природы тех областей и уголков Индии, через которые прошла армия Рагху в своем походе; и в этой песни, где достаточно ярко проявляется мастерство Калидасы в эпическом роде поэзии, торжествует все же свойственный его творческой индивидуальности лиризм.

Продвигаясь в восточном направлении, победоносная армия Рагху достигает наконец берегов великого моря, обрамленных пальмовыми рощами. Здесь он побеждает бенгальцев, напрасно полагавшихся на силу своего флота, и на острове в дельте Ганга воздвигает колонну в память своей победы. Затем его войско переправляется через реку Капиша (совр. Касаи на границе Бенгалии и Ориссы) по живому мосту из поставленных в ряд слонов и движется на юг вдоль берега моря. Пройдя через покорившуюся без сопротивления Ориссу, Рагху сражается с царем воинственной Калинги, армия которого сильна боевыми слонами, побеждает его и направляется далее к югу. После долгого утомительного похода войско Рагху располагаются на отдых в долинах гор Малайя, где над зарослями перечника выются стаи зеленых голубей.

Получив богатую дань от властителей южного царства Пандья — множество отборного жемчуга, добываемого там, где впадает в океан река Тамрапарни, Рагху поворачивает к северу вдоль побережья Аравийского моря и вступает в Кералу. Здесь пыльца, разносимая ветром с цветов кетака, легла благоухающим покровом на одежды его воинов; бряцание доспехов его всадников заглушило шелест арековых рощ, колеблемых ветром с моря.

Пройдя вдоль всего западного побережья Декана и миновав трехглавую гору Трикута, заменившую ему триумфальную колонну, победоносный Рагху поворачивает далее на запад, в страну бородатых персов, которых одолевает в ожесточенном сражении¹³.

Отсюда он поворачивает на север, «в страну Куберы», и здесь его кони, изнуренные в пути, находят при-

¹³ Торговый путь из Индии в Персию пролегал морем, через порты западного побережья. Рагху избирает трудный маршрут через безводные пустыни современного Белуджистана и Мекрана; однако о тяготах этого пути поэт ничего не сообщает. Возможно, он не имел достаточных сведений об этой географической области.

станции для временного отдыха на берегах реки Ванкшу¹⁴; повалявшись на земле, они отряхнули свои гривы, к которым пристали листья шафрана.

Здесь Рагху разгромил гуннов¹⁵, а затем вступил в Камбоджу¹⁶, правители которой, не в силах противостоять ему, платят ему дань грудами золота и конями. Армия Рагху движется далее в восточном направлении, по горным местностям Гималаев, где ветер, шумящий в листве берез и поющий в бамбуковых зарослях, приносит брызги влаги с верховий Ганга и освежает в пути воинов.

Покорив горные племена Гималаев, Рагху заканчивает свой поход в Камарупе (совр. Ассам), царь которой, уstraшенный уже приближением его войска, платит ему дань слонами и драгоценными камнями. После этого Рагху возвращается в свою столицу Айодхью и устраивает торжественное жертвоприношение в честь своих завоеваний, на котором присутствуют покоренные им цари и правители. На этом заканчивается четвертая песнь поэмы.

В пятой песни лирическое звучание поэмы усиливается. Рагху опять бросает вызов богам: истратив все свои богатства на торжественном жертвоприношении, он решается захватить новые сокровища у властителя Севера, бога Куберы, которого рассматривает как своего вассала. Испуганный Кубера, не дожидаясь вторжения Рагху, испосылает золотой дождь, наполняющий царскую сокровищницу. Но эти богатства нужны были Рагху не для себя; их просил у него мудрец Каутса, которому его духовный наставник назначил непомерно высокую плату за учение. Благословение мудреца даровало

¹⁴ Ванкшу, как полагают исследователи,— та река, которую античные авторы называли Оксус, т. е. современная Амударья. Однако в некоторых рукописях поэмы в этом месте назван Синдху (Инд).

¹⁵ Белые гунны, переселившиеся на территорию Средней Азии в начале н. э., образовали сильное государство в бассейне реки Амударьи к IV—V вв. н. э., как раз ко времени жизни Калидасы. Впрочем, в V в. они населяли уже и верховья Инда. Шафран произрастал тогда обильно в долинах обеих рек.

¹⁶ Камбоджей в древности называлась страна, занимавшая, по-видимому, территорию современного Южного Афганистана (Арахозия античных авторов).

парю могучего сына, подобного Кумаре, сыну Шивы; отец дал ему имя Аджа.

Здесь воинственно-героический тон поэмы меняется, и следует поэтическое повествование о любви и сватовстве Аджи, сына Рагху, к прекрасной царевне Индумати.

Когда объявлено было о сваямваре¹⁷ Индумати, сестры царя видарбхов¹⁸ Бходжи, Аджа отправился в путь и сопровождении свиты. На берегу Нармады, под сенью деревьев нактамала Аджа сделал привал. Внезапно из доли реки появился огромный дикий слон и привел в смятение лагерь Аджи; его ручные слоны, выйдя из повиновения, бросились прочь, кони заметались, разрывая попоδιά, опрокидывая и ломая колесницы. Аджа, зная, что царю не подобает убивать лесного слона, слегка ранил устремившееся на него животное стрелой в голову. В тот момент, когда стрела вонзается в него, слон превращается в прекрасного юношу, от которого исходит чудесное сияние. Это был зачарованный царевич гандхарвов, небесных музыкантов, обращенный в слона проклятием некоего мудреца. В благодарность за избавление он дарит Адже волшебную стрелу.

Прибыв в столицу Видарбхи, Аджа проводит бессонную ночь накануне сваямвары в грезах о прекрасной царевне. Наутро его дремоту разгоняет пение придворных певцов.

Шестая песнь посвящена торжеству сваямвары, на которой Аджа затмил красотой всех своих многочисленных соперников. Царевна Индумати обошла собрание парей, сопровождаемая служанкой, которая называла ей имя каждого из сватающихся и провозглашала достоинства его самого и его рода; это описание занимает большую часть песни. Но Индумати проходила мимо каждого, «как река минует гору, встретившуюся на ее пути к океану», пока не остановилась перед Аджей, пребывавшим в смятении и неуверенности — выберет ли она его? И меж тем как спутница ее в пространной речи

¹⁷ Одна из форм брака у древних индийцев, при которой невеста сама выбирала себе жениха на торжественном собрании родственников, приглашенных ее отцом или старшим братом; этот обряд был в обычае у кшатриев. Сваямвара прекрасной царевны — одна из распространенных тем в древних эпических памятниках.

¹⁸ Народ, населявший область южнее верхнего течения реки Нармады.

описывала деяния предков Аджи и его собственные достоинства, царица «выбрала его взглядом, сияющим радостью», и, замешкавшись немного в девичьем смущении, надела ему на шею алую гирлянду, подтверждая свое решение.

Когда же сын Рагху со своей женой проезжал на слоне по главной улице столицы видарбхов, усыпанной цветами,— об этом рассказывается в седьмой песни,— прекрасные горожанки поспешили к золотым окнам своих покоев, любопытствуя взглянуть на новобрачных. Калидаса рисует здесь грациозные и живописные сценки — своеобразные поэтические миниатюры; в этом жанре, весьма популярном в санскритской классической поэзии, прославился столетием позднее его последователь Амару.

Одна, заторопившись вдруг, чтобы выглянуть наружу, бросила заплетать густые пряди волос, которые поддерживала рукою, и цветы, просыпавшиеся из распустившихся кудрей, усеяли пол, пока она бежала к окну.

Другая, выдернув ножку из рук служанки, покрывавшей лаком пятку¹⁹, побежала, не дожидаясь, пока он высохнет, и оставил цепочку красных следов на полу до самого окна... Еще другая девушка застыла, устремив взор сквозь оконную решетку и придерживая рукой спадающее платье, узел на котором она не успела затянуть и блеск драгоценных камней играет на ее полуобнаженном стане. И окна домов, сквозь решетки которых виднелись во множестве любопытные лица юных дев... чьи глаза метали трепетные взгляды, подобные черным пчелам, казалось, украсились тысячью лотосов.

Сравнение в последней строфе явственно указывает на влияние Ашвагхоши, у которого в третьей песни поэмы «Жизнь Будды» во время проезда царевича Сиддхартхи по городу окна домов по обе стороны улицы точно так же расцветают лотосами — лицами любопытных красавиц. Впрочем, понятие об оригинальности поэтического стиля в древнеиндийской литературе отличалось от современного. Использование традиционных метафор или сравнений не осуждалось и не относилось к недостатку самобытности. Такие постоянные сравнения, как лицо-лотос, лицо-луна, взгляды-пчелы, ноги-лотосы,

¹⁹ Знатные горожанки той эпохи в косметических целях покрывали подошвы ног красным лаком.

белра-слоновьи хоботы и т. д., повторяются из строфы в строфу и из поэмы в поэму и у Калидасы, и у других санскритских поэтов. И яркие метафоры, найденные одним поэтом, охотно заимствуются другими, пополняя общее богатство выразительных средств. Мастерство писателя оценивается по умению распорядиться этими средствами в том или ином контексте, в искусстве нанизать звучные и выразительные строфы, варьирующие столь же традиционные темы — описания природы в различные времена года (предпочтительно весной, осенью, и сезон дождей), описания женской красоты, героического единоборства, торжественных шествий и обрядов, танцев, царских чертогов, отшельнической обители и т. п.

Красавицы переговариваются, глядя из окон на проезжающую по улице царственную чету; в один голос восхваляют они статного сына Рагху и сравнивают его и невесту с Камой, богом любви, и его прекрасной подругой Рати (олицетворение Наслаждения).

После исполнения свадебного обряда Аджа собирается домой со своей Индумати и прощается с гостеприимным царем Видарбхи; прощается он и со своими неудачливыми соперниками, присутствовавшими на свадебном торжестве, другими царями, но те под внешней приветливостью скрывают злобные чувства, «подобно озерам с чистой водою, на дне которых скрываются крокодилы». И на обратном пути из столицы видарбхов Аджа подвергается нападению разочарованных женихов. Следует описание кровопролитной битвы, во время которой пыль, поднятая колесницами, конями и слонами, затмившая солнце, «и поле сражения подобно было пиршественному чертогу Смерти, в котором кровь лилась, как вино, отрубленные головы были плодами, а кубками — свалившиеся с голов воинов шлемы». В неравном бою Аджа проявляет чудеса храбрости и в конце концов одолевает своих противников, пустив в ход чудесную стрелу, подаренную ему гандхарвом; волшебное оружие погружает всех его врагов в сон. Аджа успокаивает испуганную Индумати. Он попирает ногой головы поверженных царей, а затем благополучно возвращается с новообретенной супругой в свою столицу. Седьмая песнь заканчивается отречением Рагху от царства в пользу сына.

Рагху хотел удалиться в лесную обитель, следуя примеру своего отца, но Аджа со слезами уговорил его не делать этого; старый царь, однако, отошел от дел государства и поселился в хижине за городской стеной, где доживал свой век в обществе благочестивых отшельников, исповедующих учение йоги. Сын же его, «унаследовавший не только его царство, но и его достоинства», царствовал справедливо, горячо любимый всеми подданными, а когда Рагху «обрел вечный дух по ту сторону тьмы неведения», Аджа оплакал отца и совершил надлежащие похоронные обряды.

Вскоре у него самого родился сын, получивший имя Дашаратха. Но сразу же вслед за этим счастливое царствование Аджи было омрачено тяжким ударом судьбы. Однажды, когда он прогуливался в саду со своей любимой Индумати, с неба на царицу упала гирлянда цветов, сорванных ветром с вины божественного мудреца Нарады, странствовавшего, как это у него в обычае, среди облаков, по пути солнца. Индумати умирает. В трогательных и патетических строфах поэт изображает горе Аджи. Аджа сетует на судьбу, на бренность человеческой жизни. Он обращается к умершей возлюбленной:

Даже в мыслях доныне не причинял я огорчения тебе, почему же ты покинула меня? Поистине, звание властителя земли для меня только пустой звук, душа моя прикована любовью к тебе одной.

Ветерок шевелит се темные кудри, украшенные цветами, и в душе Аджи на мгновение возникает надежда на возвращение любимой к жизни: «Воскресни и рассея мою печаль, как свет рассеивает мрак...» Но любимая не воскресает; он остался одинок, и все радости исчезли для него.

«Вся стойкость исчезла, нет больше радостей, умолкла музыка, время года лишилось своих красот, не пужны украшения, и ложе мое опустело сегодня». Напрасно утешает царя святой Васиштха рассуждениями о бесполезности скорби и о бессмертии души. Только забота о делах царства удержала Аджу от того, чтобы последовать за возлюбленной, когда ее тело сожгли на погребальном костре. Дожидаясь, пока подрастет его сын, Аджа провел еще восемь горестных лет, а затем передал ему правление и покончил с собой, уморив себя го-

тодом, в печали об Индумати; в небесных садах он опять соединился со своей любимой.

Седьмая и восьмая песни, рассказывающие о любви Аджи и Индумати,— одна из лучших, если не лучшая в художественном отношении часть поэмы. Здесь раскрыты наиболее сильные стороны лирического дарования Калидасы: мастерски построены описания сваямвары, свадебных обрядов, возвращения в Айодхью (в седьмой песни, кроме того, в описании схватки между войсками Аджи и его соперников-царей Калидаса, как и в песнях, посвященных подвигам Рагху, демонстрирует свое искусство в эпическом жанре). Мягкими и изящными штрихами нарисован лирический образ Индумати, сказочной царевны. Трогательную хрупкость и грациозность своей героини поэт подчеркивает фантастическим эпизодом ее гибели: нежную Индумати убивает гирлянда небесных цветов! «Бог смерти избрал, чтобы ее погубить, орудие, подобное ей самой»,— говорит безутешный Аджа.

Проникновенная и человеческая нота в описании горя и смерти Аджи звучит довольно необычно в санскритской поэзии той эпохи. Здесь Калидаса проявляет определенную смелость, отступая от традиционных мотивов и моральных догм. В древнеиндийском обществе с его резко выраженной патриархальной идеологией самоубийство вдовы, восходящей на погребальный костер своего умершего супруга, считалось похвальным поступком (и для многих женщин не только любовь к мужу могла стать причиной добровольного самоубийства, ибо участь вдовы в правоверной индуистской семье была более чем жалкой). Но обратные примеры почти не упоминаются в древней литературе; смерть из-за любви к женщине скорее осуждается как «недостойная» мужчины, хотя тема страданий в разлуке с любимой принадлежит к числу излюбленных в санскритской классической поэзии. Она занимает чрезвычайно важное место и в творчестве Калидасы, как мы увидим далее. Но тема эта восходит к народной поэзии и не всегда согласуется с господствующей религиозной идеологией древней эпохи.

В девятой песни поэмы рассказывается о правлении царя Дашаратхи, сына Аджи. Начало песни довольно резко контрастирует с поэтическими строфами предшествующей части, представляя собой довольно стан-

дартный набор панегирических стихов, в традиционном стиле восхваляющих традиционные царские добродетели. Только бегло упоминает поэт о воинских подвигах Дашаратхи, принимавшего участие в битвах богов под предводительством Индры с асурами. Затем следует странное описание весны, занимающее значительную часть девятой песни. Весной царя увлекает в лес жажда охоты; и далее идет описание охотничьей экспедиции, во время которой Дашаратха поражает своими стрелами множество вепрей, буйволов, тигров, львов и других диких зверей; эти сцены явно противоречат вступительным строфам песни, где поэт восхваляет царя, в частности, и за то, что он был неподвластен охотничьей страсти — одному из главных порицаемых пороков древних и средневековых индийских монархов. В этом еще раз проявляется условность панегирических строф, предваряющих описания различных царствований в поэме.

Завершается девятая песнь трагической сценой. Отбившись в пылу охоты от своей свиты, царь Дашаратха попадает на берег лесной реки и здесь, заслышав в прибрежных зарослях какой-то шум, посылает стрелу, думая поразить слона, но вместо этого смертельно ранит юного отшельника, пришедшего к реке за водой. Намерение убить лесного слона само по себе греховно для царя — как мы упоминали выше, убиение слонов воспрещалось, их следовало ловить живьем и приручать, на что существовала царская монополия. Поэт объясняет поступок Дашаратхи: «Даже ученые люди, когда они ослеплены страстью, вступают на путь греха». За этот грех царя постигает тяжкая кара: он убил единственного сына дряхлых и беспомощных родителей, и отец погибшего юноши проклиная его: «Да примешь и ты, как я, смерть на склоне лет от горя о собственном сыне!»

Начиная с девятой песни Калидаса вступает на почву, уже возделанную до него великим поэтом, его предшественником. Отсюда начинается изложение сюжета «Рамаяны» Вальмики; ведь царь Дашаратха — отец великого героя древних сказаний, Рамы. Правда, эпизод с невольным убийством отшельника отнесен в «Рамаяне» к другому месту: сам Дашаратха рассказывает об этом злосчастном поступке и проклятии своей жене Каушалье перед смертью, уже после изгнания Рамы. У Калидасы изложение событий упорядочено хронологически.

Некоторые исследователи считают песни, посвященные Раме, лучшими в поэме Калидасы. Во всяком случае, они занимают в ней центральное место; Рама является величайшим из героев рода Рагху, ему уделено в поэме больше всего песней, и вся галерея царей, которая предстает перед нами в этом произведении, как бы ориентирована на этот центральный образ.

Калидаса, по-видимому, сам считал песни X—XV композиционным стержнем своей поэмы. Можно полагать, что именно эти части он отделявал наиболее тщательно. Здесь он проявляет особенную изобретательность, нанизывая метафоры, сравнения, мифологические аллюзии, хитроумную игру слов, демонстрируя весь арсенал традиционных поэтических средств выражения. Но, пожалуй, именно здесь он менее всего оригинален в своем поэтическом языке, и эти части больше всего производят впечатление блестящего, но несколько искусственного феерического представления традиционных образов и стилистических фигур.

Следует принять во внимание, что Калидаса находился в довольно трудном положении, когда приступал к описанию деяний Рамы. Едва ли уместно было притязать на соперничество с Вальмики, и такой задачи он себе, очевидно, не ставил. Обращаясь к этому знаменитому сказанию, Калидаса должен был проявить немалый такт, и он избирает тот путь, который подсказывает ему здравый смысл: он не пытается затмить автора «Рамаяны», но, насколько это возможно, уклоняется и от рабского следования прославленному образцу.

Как известно, «Рамаяна» Вальмики не дошла до нас в своем первоначальном виде; из ее семи книг первая и последняя являются, несомненно, поздними добавлениями. Сейчас мы уже не можем установить, было ли утрачено оригинальное начало поэмы, или Вальмики сам начал сразу со сцены отречения Дашаратхи от трона; во всяком случае, «Книга о детстве» определенно принадлежит не ему и была добавлена, по-видимому, несколькими столетиями позднее. Поэма Вальмики кончалась возвращением Рамы в Айодхью, история же вторичного отречения его от Ситы, составляющая содержание седьмой книги, также присочинена была уже после создания основных частей «Рамаяны».

И здесь следует отметить знаменательное обстоятель-

ство: из шести песней «Рода Рагху», излагающих сюжет сказания о Раме, две посвящены событиям первой (поздней) книги «Рамаяны», две повторяют историю изгнания Ситы в седьмой книге, что же касается самой поэмы Вальмики, ее содержание (II—VI книги «Рамаяны») умещено фактически в рамки одной песни «Рода Рагху» (XII). Нам представляется совершенно очевидным, что Калидаса определенно знал о принадлежности первой и последней книг эпоса поздним авторам (возможно также, что эти части еще не были тогда включены в поэму Вальмики). Трудно сомневаться в том, что Калидаса сознательно ограничился пересказом содержания поэмы Вальмики в пределах одной песни, зато основное внимание уделил тем преданиям о Раме, которые не были затронуты в древней версии «Рамаяны». Таким образом, если Калидаса и дерзнул с кем-либо соперничать в своей поэме, то не с самим Вальмики, а лишь с его анонимными продолжателями.

В десятой песни Калидаса рассказывает о торжественном жертвоприношении, предпринятом бездетным царем Дашаратхой ради приобретения потомства; далее следует своего рода «пролог на небесах», предваряющий рождение главного героя. Боги, встревоженные возросшим могуществом царя демонов, десятиглавого Раваны, обращаются к великому Вишну и молят его покарать злодея, от притеснений коего страдают все живые существа во вселенной, не исключая и самих небожителей; Вишну обещает им снизойти на землю в человеческом образе для восстановления попранной справедливости — вследствие дара Брахмы Равана неуязвим для богов и демонов, и победить его может только человек.

Все это, как и следующая затем повесть о детстве и юных годах Рамы, старшего сына Дашаратхи, — в нем и воплотился бог Вишну, — составляет содержание первой книги «Рамаяны», «Книги о детстве». Калидаса, однако, в своем изложении значительно отклоняется от известной нам версии памятника²⁰. В дошедшем до нас тексте

²⁰ Некоторые исследователи на этом основании выражают сомнение в том, что Калидаса был знаком с «Рамаяной» Вальмики. Однако трудно поверить, что столь знаменитая поэма могла остаться неизвестной Калидасе, тем более что в других песнях его изложение не отличается существенно от сохранившихся редакций эпоса. В изложении сюжета «Книги о детстве» Калидаса мог, разу-

«Книги о детстве» боги обращаются сначала к Брахме, и уже он направляет их за помощью к Вишну; Калидаса опускает посредничество Брахмы. У него вообще роль Вишну особенно подчеркнута, и сам эпизод значительно развернут; сначала идет пространное славословие, с которым боги приближаются к Вишну, затем его столь же пространный и торжественный ответ. Шиваит Калидаса здесь как бы платит дань почтения божеству соперничающего культа и добросовестно воспроизводит характерную фразеологию вишнуитских гимнов. И это весьма знаменательно, поскольку в поэме Вальмики образ Рама, по-видимому, вообще не имел связи с культом Вишну; в древних частях эпоса герой выступает как смертный человек, и мотив воплощения божества в его образе отсутствует. Ко времени Калидасы Рама был уже обожествлен; в «Роде Рагху» явственно выражена идея о его неземном происхождении.

Далее Калидаса рассказывает о рождении у трех жен царя Дашаратхи четверых сыновей; в младших братьях Рама также воплотилось, хотя и частично, божество. Значительных расхождений с версией «Рамаяны» здесь не наблюдается, так же как и в следующей, одиннадцатой песни, где продолжается изложение содержания, соответствующего первой книге эпоса. По просьбе царственного мудреца Вишвамитры Дашаратха отпускает с ним двоих своих сыновей, Раму и Лакшману, в леса для борьбы со страшными демонами-ракшасами, угрожающими спокойствию и жизни благочестивых отшельников, обитателей лесных монастырей²¹. В лесах братья совершают различные подвиги, побеждая многих чудовищ.

меется, сознательно обратиться к другому источнику; Г. Р. Нандарикар полагает, что это могла быть версия «Рамаяны», принадлежащая легендарному мудрецу Чьяване, однако о ней сохранились лишь весьма смутные упоминания, и сомнительно, существовала ли она вообще. Но сюжет сказания о Раме, несомненно, использовался по Калидасы в древнеиндийской литературе не только в поэме Вальмики. Что касается «Книги о детстве», то во времена Калидасы она могла еще не существовать в законченном виде или могла быть еще не включена в каноническую «Рамаяну».

²¹ В образах мифических ракшасов отчетливо проглядывают черты реальных диких лесных племен аборигенов, тревоживших своими набегами арийские поселения в Центральной и Южной Индии.

Затем следует рассказ о том, как царевици вместе с Вишвамित्रой пришли в Митхилу, столицу Видехи²², где царь Джанака выдавал замуж свою дочь Ситу. Рука Ситы была обещана тому, кто сумеет натянуть огромный лук, дарованный Джанаке Шивой. Еще никому из претендентов не удавалось это сделать; чудесный лук Шивы оказался по силам только Раме.

История женитьбы Рамы на Сите занимает важное место в «Рамаяне», где ею завершается первая книга; Калидаса же излагает ее крайне сжато. Некоторые существенные моменты, как, например, чудесное рождение Ситы из борозды, только бегло упомянуты; с конца одиннадцатой песни Калидаса переходит к краткому пересказу содержания эпоса Вальмики, явно рассчитанному на читателя, уже знакомого с древней поэмой. Он не задерживается на деталях, многие важные эпизоды и перипетии сюжета упоминает вскользь, а некоторые вообще опускает. Так, в начале двенадцатой песни, соответствующей второй книге «Рамаяны», исключен совершенно образ злой и завистливой горбуны Мантхары, чей наговор вызвал у царицы Кайкеи опасения за судьбу своего сына и побудил ее потребовать у Дашаратхи изгнания Рамы. У Калидасы Кайкеи сама приходит к этой мысли, в результате усугубляется ее вина, образ же не злой, но легкомысленной и подверженной дурному влиянию женщины значительно упрощается. Воспользовался ли Калидаса, как полагают некоторые, другой версией «Рамаяны» или сам отклонился от сюжета поэмы Вальмики,— очевидно, что он не имел намерения разрабатывать подробно содержание основной части эпоса и сознательно сокращал свое изложение, где это было возможно.

Так же бегло рассказывает он далее о жизни изгнанников в лесу, о явлении Шурпанакхи, сестры Раваны, влюбившейся в Раму, и о нанесенном ей оскорблении, о борьбе братьев с ракшасами, которых послала на них мстительная демоница. Сцена похищения Ситы Раваной, занимающая такое важное место в «Рамаяне», помещена Калидасой в пределы одной строфы; здесь упомя-

²² В древнюю эпоху одно из наиболее сильных царств в среднем течении Ганга. Легендарный царь Видехи Джанака, по-видимому, историческая личность; упоминается в древней литературе как мудрый правитель и философ.

путы и золотой олень, увлекший Раму и Лакшману в глубь леса, и ястреб, безуспешно пытавшийся отбить Ситу у Раваны, но, как она была похищена, Калидаса не рассказывает, поскольку предполагается, что читатель об этом уже знает из поэмы Вальмики (или других источников).

Очень коротко упоминается далее о скитаниях братьев в поисках Ситы, о помощи, которую оказал Рама царю обезьян Сугриве, о подвиге Ханумана, советника Сугривы, перелетевшего через океан и разыскавшего Ситу на Ланке, сказочном острове ракшасов, о мосте, построенном обезьянами через море, наконец, о великой битве между обезьянами и ракшасами на Ланке, в которой была сломлена мощь Раваны, его чудовищного брата Кумбхакарны и сына, чародея Индраджита, и о гибели Раваны от руки Рамы. Последний эпизод — поединок Рамы и Раваны, который составляет, собственно, кульминацию сказания, дан несколько более развернуто; поэт в эпическом стиле описывает удары, которыми обменивались бойцы; небесную колесницу, посланную Раме самим Индрой; волшебное оружие Брахмы, которым только и мог Рама, произнеся нужные заклинания, поразить Равану и снести ему все его десять голов; ликование богов, осыпавших победителя с высоты небес дождем благоухающих цветов (обычный древнеиндийский эпический мотив). В то же время Калидаса совсем не упоминает, например, о победе Лакшманы над Индраджитом, а такой важный момент, как испытание Ситы огнем, выражен буквально в двух словах, мимоходом. «Владыка дома Рагху, забрав свою возлюбленную супругу, очищенную огнем... взошел на прекраснейшую из небесных колесниц... и отправился в свою столицу».

Зато в тринадцатой песни Калидаса развертывает ряд роскошных красочных картин не имеющий существенного значения в сказании «Рамаяны» эпизод возвращения Рамы с его возлюбленной и соратниками в Айодхью. Они летят на воздушной колеснице, взятой на Ланке после победы над Раваной, и Калидаса пользуется здесь возможностью проявить в очередной раз свое мастерство в описании природы, рисуя пейзажи, которые открываются путникам с высоты.

В посвященной творчеству Калидасы литературе уже

отмечалось, что тринадцатая песнь «Рода Рагху» представляет собой любопытную параллель к другой его поэме — «Облако-вестник». И здесь, и там изображается природа Индии — ее леса и поля, горы и равнины, реки и озера, увиденные с высоты птичьего полета. Только в «Облаке-вестнике» это Северная Индия на пути от Деканского плоскогорья к Гималаям, а в «Роде Рагху» — юг, от океанского побережья в направлении к среднему течению Ганга. Мы не знаем определенно, какая из этих поэм была написана раньше; но если, как полагают некоторые ученые, «Облако-вестник» предшествует «Роду Рагху», следует признать, что описание воздушного полета Рамы и Ситы в тринадцатой песни рассматриваемой нами поэмы свидетельствует о снижении таланта автора, перепеве, относительно бледном, прошлой темы. Как бы то ни было, поэтическое мастерство Калидасы в «Облаке-вестнике» представляется нам более зрелым, более отточенным.

Тем не менее и в тринадцатой песни «Рода Рагху» встречаются яркие и выразительные строфы, в которых проявляется свойственное Калидасе искусство живописания красоты природы и человека. Еще одна черта, сближающая эту часть поэмы с «Облаком-вестником», — лирическое начало в описании природы, которое проявляется в обоих произведениях сходным образом. И в той и в другой поэме описание это дается от первого лица, вкладывается в уста героя, взволнованного сильным переживанием. В «Облаке» лирический герой сам описывает путь, по которому полетит его вестник с посланием к далекой возлюбленной; в «Роде Рагху» Рама показывает Сите расстилающуюся внизу страну, и вся эта часть — его обращение к вновь обретенной после долгой разлуки подруге. Благодаря этому приему картины природы в обоих произведениях проникнуты лирическим чувством, пейзаж становится одухотворенным, и природа живет с человеком одной жизнью.

В этой песни «Рода Рагху», как и в «Облаке-вестнике», и как во всей поэзии Калидасы, важный элемент составляет мотив разлуки. В «Роде Рагху» эта разлука в прошлом; но, пролетая над теми местами, где он когда-то скитался в поисках утраченной возлюбленной, Рама вновь переживает минувшее и, обращаясь к Сите, вспоминает былые невзгоды и душевные терзания; зна-

комые картины природы донныне проникнуты для него чувством любовной тоски; как и тогда, повсюду видит он ему образ подруги.

Покинув остров Ланку, воздушная колесница летит сначала над океаном. Описание моря у Калидасы несколько искусственно, насыщено более мифологическими и сказочными, чем реальными, элементами. При виде бескрайнего океана Рама вспоминает о космическом огне, который горит в его глубинах, чтобы вырваться наружу в час кончины вселенной, о боге Вишну, который покоится на его водах, погруженный в самосозерцание, о гигантском вепре, который поднял землю, поднес ее на клык, со дна моря, куда она провалилась на ире мироздания под тяжестью перенаселивших ее живых существ (или, по другой версии, под тяжестью человеческих грехов); у морского побережья Рама видит гигантских китов, в разинутые пасти которых вливаются воды рек, впадающих в океан, и эти же воды бьют фонтаном из их ноздрей, видит чудовищных крокодилов, плещущихся в пене прибоя, и огромных змей, извивающихся у воды, словно набегающие с моря волны.

Но вот колесница летит уже над сушей.

О красавица с очами лани, взгляни, океан остался позади, он уходит все дальше и дальше, и земля поднялась из него со своими лесами... Вот то место, где в поисках тебя я увидел браслет, который уронила ты с ноги-лотоса на землю... здесь, о робкая, безмолвные лианы указали мне из сострадания путь, которым унес тебя ракшас, протянув в том направлении свои ветви; и антилопы, забывшие о побегах травы дарбха, поведали мне, сбившемуся с пути, где ты, обратив к югу свои широко раскрытые глаза. Вот вздымается к небу гора Мальяват, на склонах которой облака пролили свежие дожди на меня, проливавшего слезы разлуки... Здесь благоухание, исходящее от озер, освеженных потоками дождей, полураспустившиеся цветы кадамба и сладкозвучные крики павлинов были непременны для меня, разлученного с тобою... Здесь мучительно мне было взирать на распустившиеся после ливней цветы кандали, подражающие красоте твоих глаз, когда их заволокло дымом от свадебного огня... А вот стройная ашока, склонившаяся на берегу озера, с гроздьями цветов, подобными твоим персям; ее пытался и обнять, приняв за тебя, вновь обретенную, и только Лакшмана удержал меня, сам проливая слезы.

Далее воздушная колесница Рамы пролетает над ме-

стами, где некогда провел он годы изгнания с Ситой и Лакшманой, и, указывая на них возлюбленной, он опять предается воспоминаниям. В этой части, впрочем, преобладают описания обитателей различных святых мудрецов, а также их благочестивых деяний, но некоторые строфы вновь напоминают о несравненном мастерстве автора «Облака-вестника» в живописании природы родной страны. Колесница летит над горой Читракута, где герои «Рамаяны» провели первые месяцы своего изгнания; на вершинах ее громоздятся белые облака, а в ущельях отдается эхом рев водопадов; гора подобна дикому буйволу, воздевшему на рога белые хлопья ила (вырытого на речном берегу) и гулко мычащему. «Внизу, близ горы, извивается река Мандакини, струящая свои чистые и прозрачные воды; издали она кажется совсем тонкой, словно жемчужная нить, украшающая грудь земли». Многие образы этих строф мы встретим потом в «Облаке-вестнике», развитые и отделанные более тщательно. Наконец колесница приближается к священному месту слияния рек Ганга и Ямуны (Джамны) ²³.

Взгляни, о дева со стройным станом, вот река Ганга ²⁴, в течение которой вторгаются волны Ямуны; здесь она выглядит как ожерелье из жемчугов, чередующихся с затмевающими их изумрудами, там — как гирлянда, в которой белые лотосы сплетаются с голубыми; в одном месте она — как вереница лебедей, стремящихся к озеру Манаса вперемежку со стаей серокрылых гусей, в другом — как поверхность пола сандалового дерева с узором из листьев, выложенным черным алоэ; там она — как дорожка лунного света, испещренная тенями, там — как белое облако осенью, сквозь которое просвечивает синее небо; а в некоторых местах она подобна телу Шивы, умащенному золою и обвитому черными змеями ²⁵.

В конце тринадцатой песни в немногих строфах описывается торжественный прием, оказанный Бхаратой в Айодхье возвратившимся изгнанникам и их спутникам.

²³ Места слияния рек и устья рек, впадающих в море, вообще считались священными у индийцев; но особенно почиталось место впадения Джамны в Ганг, близ современного Аллахабада, привлекавшее множество паломников; омовение в водах Ганга в этом месте наиболее действенно, как считалось, очищало от грехов.

²⁴ Слово «Ганг» на санскрите — женского рода.

²⁵ Так изображается обычно Шива, божественный аскет, в индуистской иконографии.

Четырнадцатая и пятнадцатая песни поэмы, как мы говорили, охватывают события, которые в «Рамаяне» описываются в седьмой книге — «Последней» — и которые присовокуплены были к сказанию, очевидно, уже после создания эпоса Вальмики, заканчивавшейся возвращением Рамы в Айодхью. Это предположение косвенно подтверждается поэмой Калидасы, который, как отмечалось, уклоняясь, видимо, от соперничества с Вальмики, ограничивается крайне беглым пересказом оригинальной части эпоса (исключение составляет тринадцатая песнь, где он, напротив, развертывает тему, в поэме Вальмики имеющую лишь эпизодическое значение, пользуясь случаем проявить сильные стороны своего лирического дарования), содержание же последней книги излагает гораздо более подробно.

В двенадцатой песни он опускает полностью важный момент отречения Рамы от Ситы после взятия твердыни Ланки, упоминая только мимоходом об испытании огнем; в четырнадцатой песни вторичное отречение Рамы от супруги, скомпрометировавшей себя пребыванием, хотя и невольным, в доме Раваны, составляет главное содержание. Впрочем, у Калидасы это отречение нельзя назвать вторичным, поскольку он не рассказал о первом (у Вальмики, напротив, не было второго); не исключено, что он сделал это сознательно, смягчив таким образом ту черту жестокости и бесчеловечности, которую вносит в образ Рамы эпизод повторного отречения от любящей и верной супруги.

Сочувствие поэта, несомненно, на стороне героини. Монолог Ситы, оставленной в лесу у обители Вальмики по приказанию Рамы, выразительно рисует ее нежную и любящую, но в то же время гордую и стойкую натуру. Но Калидаса вслед за авторами «Последней книги» стремится оправдать и Раму, объясняющего свой поступок государственными интересами. «Я знаю, что она невинна, — говорит Рама о Сите. — Но недовольство народа значит для меня больше». Вообще, в четырнадцатой и пятнадцатой песнях Калидаса проявляет мало оригинальности и довольно точно следует за текстом седьмой книги «Рамаяны». Изложение его здесь, как мы отметили, более подробно, чем в сжатом до предела пересказе основной части эпоса в двенадцатой песни, но это, в целом, не более как добросовестное изложение содер-

жания эпического памятника в стиле классической поэзии; и если в предшествующих песнях были отдельные отклонения от известного нам текста «Рамаяны», то эта часть поэмы не оставляет сомнений, что Калидаса пользовался именно той версией «Последней книги», которая дошла до наших дней.

Пятнадцатая песнь поэмы рассказывает о рождении близнецов Куши и Лавы, сыновей Рамы, в обители мудрого отшельника Вальмики, приютившего изгнанную Ситу (как и в «Последней книге», в поэме Калидасы легендарный автор «Рамаяны» выступает как одно из действующих лиц сказания). Вальмики воспитывает юных царевичей; они подрастают, и он рассказывает Куше и Лаве сочиненную им поэму о подвигах Рамы, первую поэму в мире. Ее они выучивают наизусть и первые поют, прежде всего — матери, облегчая ее горе.

Между тем Рама мудро правит в своей столице, но изгнание Ситы еще не примиряет его окончательно с людской молвой, под давлением которой он на это решился. Однажды ко двору его приходит некий брахман и предъявляет ему очередное обвинение: из-за его небрежения делами веры страна пришла в жалкое состояние и сам брахман лишился своего любимого сына. Рама узнает, что причиной смерти малолетнего сына брахмана явилось неслыханное нарушение священного закона, совершенное в пределах его царства; некто Шамбука, шудра по происхождению, осмелился равняться с представителями высших каст и вести жизнь подвижника, приличествующую брахману. Рама отыскивает преступившего закон касты и обезглавливает его; тотчас после этого умерший сын брахмана воскресает.

Калидаса пересказывает этот эпизод так, как он изложен в «Последней книге», но характерно, что поэт не опускает его, хотя прямого отношения к развитию основного сюжета эта история не имеет. Здесь перед нами свидетельство того, что великий поэт, как бы ни противоречила этому глубокая человечность его творческого гения, разделял тем не менее кастовые предрассудки общества, к которому он принадлежал, и возвыситься над влиянием господствующей идеологии эпохи было не в его силах.

Деяния Рамы «Последней книги», совершенные им под давлением «общественного мнения» якобы в интере-

сих блага государства, рисуют для нас его образ не с самой привлекательной стороны. Калидаса излагает их с этическим бесстрашием; как мы заметили, он даже старается оправдать Раму, отрекшегося от Ситы, а эпизод с убийством шудры пересказывает внешне как будто одобрительно. Но мы не можем быть вполне уверены, что и сам поэт одобряет бесчеловечное поведение своего героя. В четырнадцатой песни он, во всяком случае, осуждает его устами мудрого Вальмики. «Я гневаюсь на старшего брата Бхараты, поступившего с тобою жестоко без причины...» — говорит Вальмики, обращаясь к Сите. Замечательно, что этих слов нет в соответствующем эпизоде «Последней книги»²⁶ — единственное, быть может, место, где Калидаса значительно отклонился от этого текста. И если слов прямого осуждения нет в эпизоде с казнью шудры, это деяние Рамы созвучно его поступку с Ситой и, может быть, потому и не опущено автором «Рода Рагху», чтобы подчеркнуть жестокость поступков героя.

Далее, в пятнадцатой песни поэмы, в соответствии с содержанием «Последней книги» рассказывается, как сыновья Рамы странствуют по свету, всюду распевая поэму о подвигах своего отца, как приходят в Айодхью и поют ее перед самим Рамой, и он узнает своих сыновей, как Вальмики приводит Ситу ко двору ее супруга. Заканчивается эта песнь знаменитой сценой клятвы Ситы, в подтверждение которой она призывает свою мать, богиню земли. И земля разверзается, богиня появляется из ее недр и забирает с собой Ситу, свидетельствуя ее невиновность перед потрясенным народом. Сита исчезает, она уходит под землю, обратив прощальный взгляд на любимого супруга. Удрученный Рама разделяет свои владения между своими сыновьями и сыновьями своих братьев; вскоре он призывается на небо, куда за ним следуют все жители Айодхьи — так глубока была их преданность ему. На небе он вновь обретает свой божественный образ.

После смерти Рамы наследником его был провозглашен Куша, правивший в городе Кушавати; этому царствованию посвящена шестнадцатая песнь поэмы. Здесь

²⁶ На это указывает индолог из ГДР В. Рубен в своей книге о Калидасе (см. библиографию).

примечателен по своей поэтической красоте эпизод ночного видения царя; однажды в полночь ему, лежавшему без сна, явилась печальная дева — божество города Айодхьи. В ее речи, обращенной к царю, рисуется мрачная картина города, покинутого жителями:

На главной улице, по которой некогда ночами спешили на свидания юные горожанки, звеня блестящими браслетами, рыщут теперь в поисках падали шакалхн и завывают, оскалив пасти. Воды прудов, где плескались руки красавиц, развлекавшихся игрою в час купанья, мутят теперь рога диких буйволов... На ступенях лестниц, некогда отмеченных следами женских ножек, выкрашенных лаком, отпечатались теперь кровавые лапы тигра, растерзавшего только что оленя... На дворцовых колоннах поблекли изображения женщин и стерлась краска, и на груди у них повисла вместо покрыва сброшенная зменная кожа. Стены домов, когда-то сверкавшие, как жемчуг, в лунном сиянии, теперь не светятся, почерневшие от времени и заросшие ползучими травами. Мон садовые лианы, цветы с которых срывали, осторожно пригибая ветви, игривые девы, растерзаны ныне лесными обезьянами и дикарями. Из окон не светят по ночам огни, и не выглядывают из них лица красавиц, их затянула паутина...

Весьма вероятно, что картина эта навеяна была какими-то личными впечатлениями поэта. Хотя эпоха Гуптов, как мы говорили, была временем расцвета городов, но уже при них некоторые древние центры культуры лежали в развалинах, покинутые жителями и отданные во власть джунглей.

Божество Айодхьи побуждает царя опять перенести в этот город столицу династии Рагху. Мифологический образ здесь не измышлен автором; культ покровительствующего божества города был развит в Индии издавна — оно изображалось, как правило, в облике женщины. В одном из эпизодов «Рамаяны» Вальмики выступает богиня — олицетворение города Ланки, столицы ракшасов.

Куша возрождает древнюю Айодхью в ее прежнем великолепии и блеске. Далее, в шестнадцатой песни, рассказывается, как однажды, когда Куша купался со своими женами в реке Сараю, на берегу которой стоит Айодхья, он обронил в воду драгоценный браслет, подаренный ему некогда отцом. Напрасно царь посылает на поиски браслета искуснейших ныряльщиков; как ока-

ивается впоследствии, браслет был похищен юной Кумудвати, сестрой змеиного царя Кумуды, обитавшего на дне реки. Змеиный царь сам является к Куше и возвращает ему браслет; он просит не гневаться на наивную деву, завладевшую из любопытства блестящей игрушкой, и предлагает сыну Рамы взять ее в жены.

Змеиные цари, обитающие в реках, нередко выступают в древнеиндийских сказаниях то как враждебные, то как благосклонные к человеку существа. Наги — существа полужмеиной, получеловеческой природы — играют важную роль в индийской мифологии; нагини — змеиные девы — особенно славятся своей красотой, и многие герои индийских сказаний женятся на «змеях» — прекрасных женщинах сверхъестественного происхождения.

Куша женится на Кумудвати, и у них рождается сын Атитхи, который и наследует царство потомков Рагху. Об этом рассказывается в семнадцатой песни поэмы. Куша погибает вскоре после рождения сына в битве с неким демоном; прекрасная Кумудвати следует за своим супругом на небо. Атитхи, взойдя на трон, правит мудро и справедливо; почти вся песнь посвящена восхвалению его достоинств и его счастливого царствования.

Индра посылал дожди в изобилии; Яма (бог смерти) не позволял распространяться болезням; Варуна (бог моря) устранял опасности для кораблей на своих водных путях; Кубера, почитая предков царя, умножал его казну. Так хранители стран света служили ему, подобно покоренным его войсками вассальным царям, —

звучит последняя строфа семнадцатой песни.

В восемнадцатой песни бегло описываются двадцать одно царствование следующих за Атитхи представителей династии Рагху. Каждому царю посвящается одна-две строфы — краткий панегирик традиционным царским добродетелям и достоинствам. Более пространно излагаются только события царствования последнего из них — Сударшаны, который взойшел на трон в шестилетнем возрасте, но с помощью царских советников правил благополучно и мудро, возмужал, женился, а когда подрос его сын Агниварна, передал ему бразды правления и удалился от мира.

О восшествии на трон и царствовании Агниварны рассказывается в девятнадцатой песни «Рода Рагху». Царская власть была упрочена предками Агниварны; пе-

редав дела правления в руки своих советников, этот монарх стал вести беспечную и распутную жизнь. «У него, сладострастного, окруженного сладострастными женщинами, празднество следовало за празднеством, одно роскошнее другого, в чертогах, оглашаемых звуками литавр». Своему народу, когда тот хотел видеть царя, Агниварна показывал только ногу, выставленную из окна дворца. Вся девятнадцатая песнь посвящена описанию любовных игр царя со своими женами и наложницами, напоминающему местами версифицированные пассажи «Камасутры». Агниварна совершенно предался во власть своих любовниц; он собственноручно красит им ноги красным лаком, позволяет им таскать себя за волосы... В конце концов он совершенно истощает себя излишествами и развратом; врачи уже не в силах помочь ему. Советники и жрецы скрывают от народа позорную немощь царя, объявляя, что он поглощен благочестивыми обрядами ради обретения потомства. Когда он умирает, они тайно хоронят его в дворцовом саду. Власть переходит в руки царицы, его вдовы. Она правит, восседая на золотом троне, следуя древним законам. На этом кончается поэма, несколько неожиданно; в последних строфах девятнадцатой песни говорится, что царица носит зародыш во чреве, будущего царя, продолжателя династии, хотя перед этим довольно явственно дано было понять, что больной царь, «хотя и бывший супругом многих женщин», уже не в состоянии произвести на свет потомство. Автор оставляет тайной, откуда появилась надежда на будущее возрождение царского дома.

Некоторые ученые полагают, что поэма «Род Рагху» осталась незаконченной,—слишком неожиданно прерывается повествование; между тем в пуранах после Агниварны следует перечисление еще многих правящих членов династии. В этом усматривают и еще одно основание считать «Род Рагху» последним произведением Калидасы: оно могло остаться незаконченным из-за смерти поэта. Однако едва ли можно согласиться с этим мнением. Совершенно ясно, что поэма не случайно заканчивается описанием царствования порочного и сластолюбивого Агниварны.

Изображая правление Агниварны, Калидаса явно противопоставляет этому царю его героических и дея-

гальных предков. В этом и заключается основная идея произведения. «Род Рагху» в большей своей части воспевае традиционные достоинства царей, членов славной династии, но поэму Калидасы нельзя равнять с многочисленными произведениями в панегирическом стиле, которые так хорошо знакомы восточной придворной поэзии. Не льстивый намек на современного поэта и покровительствующего ему монарха составляет содержание «Рода Рагху». В изображении Калидасой могучих и мудрых царей легендарных времен — Дилипы, Рагху, Аджи, Дашаратхи, Рамы, Куши, Атитхи — сквозь условную панегирическую форму рисуется идеальный, в представлении поэта, образ правителя государства. Проблема идеального государя не могла не волновать выдающиеся умы Индии в ту эпоху, когда сильная централизованная монархия, подобная империи Гуптов, представляла собой прогрессивное историческое явление. Отчасти эта проблема, как мы увидим, нашла также отражение в драмах Калидасы. Несколько позднее другой выдающийся древнеиндийский писатель, Вишакхадатта, ставит эту проблему в центре своего драматического творчества²⁷.

Эта идея и объединяет повести о различных царствованиях, каждая из которых представляет собой самостоятельное целое и которые все вместе составляют поэму «Род Рагху» — своего рода портретную галерею царей. Благочестивый Дилипа, готовый пожертвовать жизнью за священную корову; воинственный Рагху, отважно бросающий вызов богу; нежно и самозабвенно любящий Аджа; мудрый Дашаратха; Рама, могучий герой и суровый правитель, отринувший человеческие слабости, — эти величественные, но далекие от современной поэту действительности образы древних сказаний вызывают его восхищение (даже если не все их деяния он одобряет безусловно). Начиная с Атитхи, мы выходим из тумана легенд и вступаем на историческую почву. В этом образе уже отчетливее выступают черты реального правителя государства; в то же время именно в нем Калидаса, пожалуй, в наибольшей степени воплощает свой идеал монарха. По восшествии на престол

²⁷ См.: Вишакхадатта, Мудраракшаса, или Перстень Ракшасы, пер., комм. и послесл. В. Г. Эрмана, М.—Л., 1959.

Атитхи освобождает узников из тюрем, прощает осужденных на казнь (таков был древний обычай, но именно Атитхи у Калидасы отмечает таким образом начало своего царствования) и в дальнейшем правит милосердно и справедливо, неукоснительно следуя законам.

Калидаса ставит в пример современным ему правителям их знаменитых предков, легендарных героев древности; в образе Агнивартны он показывает вырождение монархии и здесь, не исключено, воспроизводит черты каких-то вполне исторических личностей близкой ему эпохи. Калидаса жил, очевидно, в то время, когда в общественной и политической жизни страны уже наметились первые признаки грядущего упадка, приведшего к гибели империи Гуптов. Но все же конец поэмы звучит оптимистически: ребенок, рождения которого ожидает царица, возродит былую славу династии и государства; вера в лучшее будущее, в преодоление надвигающейся угрозы падения царства вдохновляет поэта.

Если «Род Рагху» можно условно назвать «исторической» поэмой, другое творение Калидасы в эпическом жанре — поэма «Рождение Кумары» — основано на чисто мифологическом сюжете. И если в первой поэме, как мы отмечали, в эпическое повествование на всем его протяжении вплетается свойственный дарованию Калидасы лирический элемент и в отдельных частях лирическое начало решительно преобладает, в еще большей мере это можно отнести к «Рождению Кумары».

Сюжет этой поэмы является одним из центральных в шивантской мифологии и должен быть более близок Калидасе, чем вишнуитские легенды, использованные им в «Роде Рагху». В индийской литературе он появляется, однако, сравнительно поздно. Поэт мог заимствовать его из пуран или из какого-то другого, неизвестного нам источника. Наибольшее сходство имеет трактовка сюжета в поэме Калидасы с версией «Шива-пураны» (та же последовательность событий и т. д.), но есть основания полагать, что зависимость здесь обратная — по-видимому, автор пураны следовал Калидасе в изложении легенды. Сказание о рождении Кумары, бога войны, содержится также в «Махабхарате», но в ней слишком много расхождений с произведением Калидасы, и этим источником он, очевидно, не пользовался.

Полагают, что поэма «Рождение Кумары» осталась

незаконченной. До нас дошло только восемь песней ее, принадлежащих Калидасе (аутентичность восьмой песни к тому же оспаривается). Вторая часть поэмы (песни IX—XVII) принадлежит анонимному автору позднейшей эпохи, решившемуся закончить произведение великого поэта; она резко отличается от подлинных частей по языку, стилю и художественным достоинствам.

Калидаса фактически не довел повествование до центрального момента сказания, давшего поэме название. Нам неизвестны причины, которые могли помешать ему закончить «Рождение Кумары»; было ли это последним его произведением и смерть прервала его работу; отказался ли он от его продолжения сознательно; не исключена совершенно возможность, что окончание поэмы было утрачено и до нас не дошло.

Тем не менее и в незаконченном виде поэма «Рождение Кумары» представляет собой замечательное творение художественного гения Калидасы и причисляется традиционной санскритской критикой, как и «Род Рагху», к образцовым произведениям жанра «махакавья». Сюжет, положенный в основу поэмы, был, по-видимому, широко известен во времена Калидасы. Кроме того, существовала предыстория — другой миф, связанный с этим, и, вероятно, предполагалось, что читатель поэмы с ним тоже знаком.

Это миф о жертвоприношении Дакши, восходящий еще к ведийской литературе. Дакша, сын Прародителя Брахмы, устроил некогда торжественное жертвоприношение, на которое пригласил всех богов, но забыл позвать Шиву. Ума, дочь Дакши и жена Шивы, иначе именуемая Сати, была так оскорблена пренебрежением, оказанным ее супругу, что бросилась в огонь; с тех пор жена, кончающая жизнь на костре из преданности мужу, называется «сати» (т. е. «добродетельная» — так объясняет миф этот варварский обычай). Шива, разгневанный, уничтожил жертву, разогнал собравшихся для обряда богов, а самому Дакше снес голову (этот персонаж изображается обычно с головой козла, которую, согласно преданию, ему пришлось приставить взамен отсеченной Шивой). Миф о жертвоприношении Дакши отражает неарийское происхождение культа Шивы, долгое время остававшегося чуждым элементом в ведийском ритуале и мифологии.

Между тем погибшая Ума, рассказывает миф, в новом рождении воплотилась в образе Парвати, дочери царя гор Хималайи. И в этом рождении ей суждено было стать опять супругой бога Шивы. Шива и Парвати и являются главными героями поэмы Калидасы.

Поэма «Рождение Кумары» открывается великолепным описанием гималайских гор, покрытых снегами и увенчанных драгоценными коронами, блистающими в облаках на их вершинах.

Есть в северной стороне божественный владыка гор, именуемый Хималайя; он воздвигся, раскинув свои отроги от восточного до западного океана, словно жезл для измерения земли... Неисчерпаемое богатство его сокровищ не затмевается венчающими его снегами... И громады драгоценных металлов, которые вздымает он на своих вершинах, блещут сквозь облака неурочным багряным закатом, призывая небесных дев наряжаться для их игривых плясок.

На склонах гор ветер поет в бамбуковых зарослях, светятся по ночам волшебные травы, в горных озерах расцветают лотосы, в лесах рыщут за добычей свирепые львы, а на недосягаемой высоте пасутся величественные яки, своими пышными хвостами, как опахалами, овеивая царственную главу Хималайи. Березовые рощи горных склонов посещают таинственные и прекрасные девы-видьядхары (печто вроде эльфов европейского фольклора).

Там жидким металлом начертаны знаки на коре берез, словно обгазированной слоновьим мускусом; она служит для любовных посланий красавиц-видьядхар — их руки нанесли на нее эти письмена.

Некоторые исследователи усматривают в первой строфе поэмы сокровенный смысл. «Рождение Кумары» начинается с гимна «божественному царю гор», и нет сомнения, что тема Гималаев не случайно возникает в творчестве великого поэта Индии. Эта высочайшая в мире горная стена, оградившая страну с севера, издревле значила очень много для нее и для ее обитателей. Ее влияние сказывается и на климате Индии, в Гималаях берут начало главные речные артерии страны — Инд и Ганг («Там ветер, вечно качающий деодары над долиной, несет брызги влаги с Ганги, низвергающейся водопадами с кручи, и освежает лица бродящих в поисках

нии охотников-горцев...»); в какой-то мере эта естественная преграда всякого рода внешним воздействиям наложила печать и на историческое развитие Индии, на самобытный и в то же время консервативный характер древнеиндийской цивилизации. Это значение Гималаев для страны индийцы сознавали с самых ранних этапов своей истории, и недаром, обращая взоры на далекие и недоступные горы, осеняющие северные равнины, они видели в них символ всего возвышенного и благородного и помещали на их вершинах царство своих богов и великих святых.

В первой строфе «Рождения Кумары» Гималаи, по мнению некоторых исследователей, выступают как символ индийской цивилизации, и сравнение «словно жезл для измерения земли» означает, что цивилизация эта рассматривается как мерило для других цивилизаций земли. Это толкование, пожалуй, следует отнести скорее за счет позднейших интерпретаторов творчества Калидасы, но царь гор Хималайя, отец героини поэмы, — персонификация великого горного массива, — действительно символизирует в этом произведении некое высокое духовное начало, облагораживающее мир богов и людей. В первой песни поэмы всячески превозносится величие, чистота и независимость святого Хималайи.

У гор Хималайи и Мены родилась прекрасная дочь Парвати. «В миг ее рождения озарились страны света, ветер повеял, разнося благоухание цветов, небесные трубы зазвучали в вышине и пал на землю цветочный дождь, возвещая благо всем воплощенным существам, всему одушевленному и неодушевленному миру». Здесь поэт бегло упоминает изложенный выше миф о гибели Сати; Парвати — супруга Шивы в прошлом своем рождении.

В дочери царя гор воплотилась древняя богиня, но самой Парвати это еще неизвестно. Ее образ в поэме Калидасы носит двойственный характер, отражая сложный комплекс мифологических представлений, который лежит в его основе.

В первой песни она изображается как юная красавица, радующая взоры и вселяющая гордость в сердца своих родителей. Калидаса рисует ее образ, широко используя испытанный арсенал традиционных поэтических фигур и сравнений.

В расцвете юности, которая краше любых драгоценностей для стройного стана, которая кружит голову сильнее вина и поражает сердца метче цветочных стрел бога любви, как картина, тронутая искусной кистью, как лотос, раскрывшийся под лучами солнца, блистала дева совершенной красотой. Ноги ее ступали по земле, излучая сияние, подобные лилиям... Походкою, изгибом шеи, лукавой прелестью взгляда она подражала царским лебедям²⁸, они же, готовые учиться у нее взаимно, внимали музыке звенящих на ее ногах браслетов... Не сравнить ее бедра ни с хоботами царственных слонов, ни с округлыми стволами платанов, как ни схожи они очертанием,—слишком шершавы одни, слишком холодны другие... Тонкий стан девы подобен в поясе жертвенному алтарю²⁹, а три прелестные складки на животе—словно ступени лестницы, созданной юностью для восхождения бога любви. Теснящиеся перси лотосоглазой белы и округлы... Гибкие руки—нежнее цветов сириса... Пальцы на руках ее красотой посрамляют побег ашоки, и сияние молодого месяца в небе меркнет перед ее светлым ликом... Цветок ли выглянул из густой листвы, или жемчужина сверкнула среди коралловых ветвей,—они соперничают со светлой улыбкой, играющей на ее прекрасных алых губках. Когда она заговорит, ее сладкозвучный голос как будто источает нектар, и даже пение кокилы тогда неприятно для слуха, словно звук вины с расстроенными струнами. А взоры ее удлиненных очей, трепетные, как голубые нимфей, колеблемые ветром,—она ли научилась им у робких ланей, или лани учились у нее этим взорам? А прелесть ее удлиненных бровей, словно наведенных тончайшей кистью,—увидев их резвую игру, бесплотный бог любви презрел свой лук, чарующий красотой. И если возможно было бы смутить душу зверей, густые кудри дочери царя гор посрамили бы самок яков, одетых роскошным покрывалом волос, свисающих до земли. Казалось, творец, создавая ее, стремился взять нечто от всех предметов, с ней сравнимых, дабы узреть все, что есть прекрасного в мире, слившимся в образе ее воедино...

Это описание женской красоты характерно для санскритской классической поэзии; подобные портреты, изобилующие метафорами и сравнениями, мы находим на страницах многих лирических поэм древнеиндийской литературы, воспевающих своих героинь—прекрасных царевен, обитательниц гаремов, небесных нимф, змеедеи и т. п. Но Парвати—не просто юная дева, пленяющая

²⁸ Птица, родственная фламинго; образ ее часто встречается в древнеиндийской поэзии и фольклоре.

²⁹ Жертвенный алтарь по форме напоминал женскую талию.

нежной красотой и кротостью права; в ней живет таинственно другой образ — образ древней богини, Вселенской Матери, и поэма говорит о ее великом предназначении.

Гуляя по берегам священной реки, развлекаясь с подругами беззаботными играми, Парвати смутно начинает вспоминать о своей иной сущности; «как лебеди осенью летят обратно к давно знакомым отмелям Ганги, как травы во мраке ночи начинают светиться, излучая сияние, поглощенное ими в течение дня», так в душе ее пробуждаются воспоминания о прошлой жизни и возвращаются былые мысли, чувства и бывшее знание. Но истина открывается ей только тогда, когда божественный мудрец Нарада, сын Брахмы, приходит ко двору ее отца, видит ее и предсказывает, что она станет женой Шивы.

После этого царь Хималайя не желает для дочери иного жениха. Но Шива со времени гибели Сати пребывает одиноко на снежной горной вершине, погруженный в самосозерцание, предавшийся небывалому подвигничеству, не помышляющий о новом супружестве. Царь гор посылает Парвати в сопровождении ее подруг к Шиве. Они почтительно преклоняют колена перед великим отшельником и смиренно служат ему; Парвати собирает цветы и священную траву для его обрядов, носит воду и очищает алтарь, она трудится день за днем, но Шива остается бесстрастен и равнодушен к ее чудесной красоте.

Во второй песни поэмы рассказывается о том, как боги во главе с Индрой обратились к своему верховному владыке Брахме с просьбой защитить их от притеснений злобного и неодолимого демона Тараки. Эта сцена представляет собой параллель к рассказу в десятой песни «Рода Рагху» о явлении богов в аналогичной ситуации к Вишну с просьбой о защите от Раваны. Данная тема повторяется очень часто в древних мифах и сказаниях как зачин к традиционной сюжетной схеме: временное торжество злых сил, затем — подвиг бога или героя, поплещающего божество, который одолевает демона отчаянной или хитростью; этот сюжет многократно повторяется в эпосе и пуранах, варьируя действующих лиц, богов и демонов.

В десятой песни «Рода Рагху» Калидаса влагает в

уста богов гимн Вишну, прославляющий величие этого божества. В «Рождении Кумары» подобный же гимн боги поют Брахме, другому члену верховной триады индуизма. Брихаспати, жрец и наставник богов, обращается к нему: «Хвала тебе, о Единый Дух, существовавший до творения и затем воплотившийся в троеобразии, чтобы повелевать трем началам вселенной!»³⁰. Далее, в обращении богов к Брахме излагаются основные представления, характеризующие этот образ в индуистской мифологии. Брахма — нерожденный, безначальный, всепроникающий; он — создатель Вед, отец богов, в нем сочтались Дух и Материя, жертвователю и жертва, познающий и познаваемое. Он посеял в космических водах семя жизни, из которого возник проявленный мир; и он разделился на мужское и женское начала, для того чтобы породить все живое во вселенной.

Ты отмеряешь время своими днями и ночами; твой сон — гибель для всех существ, твое пробуждение — их возрождение. Нерожденный, ты — рождение вселенной, бессмертный, ты — смерть вселенной.

Брихаспати сообщает милостивому Брахме причину прихода богов. Злой Тарака воцарился во вселенной, и все покорилося его воле. Даже природа служит ему смиренно: солнце и месяц освещают безотказно его чертоги, буря утихает, достигнув его благоухающих садов, и не смеет повредить в них ни единого цветка, океан, супруг рек, приносит к его ногам свои жемчуга. И даже Индра, царь богов, вынужден платить дань Тараке, посылая ему цветы с волшебного небесного дерева. Никто не может одолеть гордого своим могуществом демона; боги трепещут перед ним и уже не смеют летать свободно по поднебесью на своих блистающих колесницах; он забирает себе жертвоприношения, предназначенные небожителям, и даже отнял у Индры его солнечного коня, восставшего некогда из волн океана, когда боги совместно с асурами пахтали его, чтобы добыть амриту — нектар, напиток бессмертия. И Брихаспати, Владыка Речи, просит у Брахмы дать богам вождя, кото-

³⁰ Три космических принципа философии санкхья, из которых складывается материя: саттва — начало добра, радости и т. п., раджас — деятельное начало, тамас — природа инертности, невежества и т. п.

рый повел бы их воинство против грозных демонов и восстановил бы их власть над вселенной.

Брахма отвечает богам, что не может создать для них такого вождя; ведь он сам даровал Тараке неодолимое могущество в награду за совершенные этим демоном необычайные подвиги аскетизма. Здесь опять звучит одна из постоянных тем индийской эпической мифологии: демоны, восстающие против богов, получают свое могущество от Брахмы, добиваясь этого подвигами умерщвления плоти. Награду за аскетические подвиги дает обычно Брахма, причем подвижник может просить у него исполнения любых своих желаний (Брахма отказывает, как правило, только в бессмертии). Беспристрастный и отрешившийся от забот и тревог мира, Брахма равно оделяет своей милостью и богов, и демонов; ведь и те и другие — его потомки; и похоже, что он сам подчиняется магии подвижничества, он не может отказать овладевшему этой таинственной силой.

Брахма объясняет богам, что, даровав свою милость, он уже не может отобрать ее обратно. «Даже ядовитое дерево не должно срубить руке, его же насадившей». Спасти мир от Тараки может только нерожденный еще сын Шивы. «Этот бог есть высочайший свет, одолевающий тьму; даже мне и Вишну не постичь величие его во всей полноте». Здесь Калидаса устами Брахмы утверждает главенство своего божества в триаде, проявляя свою приверженность шиваизму. «Попытайтесь же, о боги,— продолжает Брахма,— увлечь красотой Парвати преданное суровым обетам сердце Шивы; для сердца, твердого как железо, да будет та красота магнитом!»

Тогда Индра отправляется искать помощь к Кама, богу любви. Вооруженный луком и цветочными стрелами, Кама склоняется перед царем богов и ждет его велений. Диалогом между Индрой и Камой начинается третья песнь, одна из самых красивых в поэме. Торжественный и медлительный эпический размер второй песни, шестнадцатисложный ануштубх, сменяется здесь более мелодичным и живым одиннадцатисложником, подчеркивающим лирическое звучание песни.

Кама говорит царю богов:
Повелевай, о всезнающий, что должен я сделать для тебя?.. Должен ли я нарушить подвижничество некоего отшельника, затянув-

шимся истязанием плоти старающегося достигнуть твоего небесного трона?.. Я заставляю его покинуть стезю спасения, и скоро затянут его путы нежных взглядов и лукаво подвижных бровей красавиц... Скажи, чье благосостояние и добродетель должен я сокрушить всепобеждающей страстью к любовным наслаждениям, овладевающей человеком, как воды Инда берегами в половодье? Или ты хочешь любви отвергнувшей тебя прекрасной девы?.. Для тебя я готов победить даже Шиву, стрелы мои лишат его стойкости.

И Индра посылает Каму туда, где предается великому подвижничеству бог Шива, и поручает ему устроить брак Шивы и Парвати; Каму сопровождают его возлюбленная Рати (Наслаждение) и помощник и соратник его Васанта (Весна).

В суровых северных горах неожиданно расцветает весна. Напоенный благоуханием цветов, ветерок веет с юга, легкий и нежный, как вздох удрученной любовным томлением девы. На ашоке распускаются до срока алые бутоны, дерево манго, любимое оружие Камы, покрывается свежей листвой и цветами; лесные пчелы летят на зов Васанты, и вереницы их выются в воздухе, слагаясь в буквы, составляющие имя Камы. Сладкогласная кокила испускает нежные трели, призывающие гордую деву к радостям любви, и голос ее становится еще слаще, когда она полакомится плодами манго. Волшебное очарование весны покоряет всех; даже лианы льнут теснее к деревьям, обвивая их стволы нежными объятиями; даже в сердца благочестивых отшельников проникает незнакомое им чувство. И среди этого расцвета и ликования только обитель Шивы остается незатронутой всеобщим преобразованием: деревья здесь стоят недвижно, птицы не поют и пчелы не жужжат. Удрученный Камой видит грозного Шиву, восседающего в суровом и величественном безмолвии, недоступного чувствам и волнениям любви. Он не слышит восхитительного пения небесных дев, не замечает окружающей природы; холодное и отпугивающее сияние исходит от него.

Бог любви отчаивается в успехе; лук и стрелы выскальзывают из его рук. Но вот появляется прекрасная Парвати, в цветах, в одежде, багряной, как утреннее солнце; потупив голову, она приближается к обители Шивы,

словно обремененная расцветом своей красоты, подобная нежной лиане, клонящейся под тяжестью цветов. Пчела, привлеченная чудным благоуханием, вьется у ее алых губ, подобных спелым плодам бимбы; она следит за ее полетом трепетным взором, отгоняя ее взмахами лотоса, который держит в руке.

Этот образ — красавица, испуганная пчелой, ее донимающей, словно она — благоухающий цветок, — Калидаса развивает в первом акте «Шакунталы».

При виде Парвати Кама воспрянул духом. Когда дочь Хималайи склонилась в почтительном поклоне перед Шивой, сложив к его ногам свое приношение цветов, бог любви прицелился в сурового подвижника из своего лука. Взоры Шивы и Парвати встречаются, и Шива чувствует, что спокойствие духа его нарушилось; душа его взволновалась, как море при восходе луны. Он озирается, отыскивая причину своего смятения, и видит Каму, направившего на него стрелу. Пламя взора разгневанного Шивы обращает бога любви в пепел.

Шива исчезает, и Парвати остается одна. Любовь ее отвергнута, и, охваченная стыдом и скорбью, она покидает обитель Шивы. Хималайя принимает дочь в свои могучие объятия и уносит в свои чертоги; так слон, испивший воды из озера, уносит лилию на своих бивнях.

Четвертая песнь поэмы носит название «Жалоба Рати»; это одно из самых красивых мест в «Рождении Кумары» и во всей поэзии Калидасы. Возлюбленная Камы, лишившаяся чувств при виде разгневанного Шивы, приходит в себя и в трогательных словах оплакивает свою утрату, тщетно взывая к погибшему богу любви: «О владыка моей жизни, жив ли ты?» — восклицает она, но увидев только пепел — все, что осталось от Камы, бросается на землю, рвет на себе волосы и оглашает горы и долину горестными стенаниями.

Нет тебя, чей облик был мерилom для всего прекрасного в мире, и сердце мое не разорвалось — поистине, женщины созданы из камня! Куда ушел ты, покинув меня, чья жизнь зависела от тебя, словно бурный поток, который отхлынул, оставив на суше увядающий лотос? Никогда не причинил ты мне ни малейшей обиды, и я никогда не поступала наперекор тебе. О, неужели несчастной Рати уже не дано будет увидеть тебя? Вспомни, как, играя, оплетала я тебя моим цветочным поясом... и ты мне говорил: «Ты живешь в моем сердце!» Как же оставаться в живых Рати, когда ты обратился

в пепел? Ты ушел в иной мир — и я последую за тобой; а этот осиротел волею судьбы, ибо в тебе было счастье живущих в нем. Кто же теперь ночами, когда городские улицы погружены во мрак, направит стопы робких дев к домам их возлюбленных?.. Хмельное вино, заставлявшее блистать очи красавиц и делавшее речи их прерывистыми, без тебя обращается в злую насмешку. Светлый месяц, твой благожслатель, будет горевать о тебе, и потускнеет его свет; зная, что влюбленные уже не ждут его восхода, не станет он заботиться о том, чтобы воссиять полным блеском, и пребудет тоненьким серпом... Молодое деревце манго, в зелено-розовых ветвях которого сладко пели кокилы,— кому, скажи, послужит оно теперь стрелою? Пчелы, выющиеся вереницей, которая столько раз была тстивою на твоём луке, жалобно жужжат, словно сострадая моему горю. О, восстань, господин мой, в прежнем своём облике и научи снова кокилу сладкозвучной песне, несущей весть влюбленному сердцу! Нет покоя душе моей, о Кама, когда я вспоминаю о былом блаженстве любви!..

О возлюбленный, тобою сплетена для меня эта гирлянда из цветов различных времен года; и вот, цело это брренное украшение из нежных лепестков, а прекрасное тело твоё исчезло!.. Как мотылек, полечу я в огонь — это путь к тебе, любимый, и я соединюсь с тобою прежде, чем коварные апсары, любовницы богов, завлекут тебя в сети чар своих на небесах.

Рати вспоминает о Васанте, спутнике Камы. «Но где же друг твой, бог весны, что снаряжал твой лук цветами? Или грозный во гневе Шива и его тоже обратил в пепел?» Васанта является перед нею, и при виде его Рати начинает рыдать ещё горше и новый поток стеланий и жалоб вырывается из её груди. Она твердо решила покончить с собой. «Лунный свет гаснет, когда заходит месяц, молния исчезает вместе с тучей; сама неодушевленная природа указывает женщине путь вслед за супругом её». Она просит Весну совершить над ней и Камой погребальные обряды. «Соверши над нами возлияние воды — нам хватит одной пригоршни на двоих; он не будет пить без меня. И принеси нам, о Весна, свежие цветы манго, которые так любил твой друг». Погребальный костер заменит ей цветочное ложе; пусть раздувает его Весна благоухающими ветерками юга.

Рати спешит исполнить свое намерение, но внезапно раздаётся голос с небес, благостный, как дождь, освежающий засохшие травы:

О супруга бога, вооруженного цветами, внемли, недолго пребывать тебе в разлуке с любимым... Когда Шива женится на Парвати, покоренный ее благочестивым подвигом, обретя счастье любви, он поскрест Каму во всей его прежней красоте.

Васанта утешает Рати и уговаривает ее дожидаться обещанного небесным голосом возвращения бога любви.

Тема плача об умершем принадлежит к числу распространенных в древнеиндийской эпической поэзии. Один из самых известных примеров — знаменитая «Жалоба Гандхари» в «Махабхарате» (в XI книге), где царица-мать оплакивает своих павших в бою сыновей; в одиннадцатой книге «Махабхараты», «Книге о женщинах», плач о мертвых вообще составляет главную тему. Некоторые исследователи в связи с содержанием четвертой песни «Рождения Кумары» указывают на истоки его в мифологической теме умирающего и воскресающего бога и на связанные с этим мифом обрядовые плачи о боге растительности — Адонисе, Таммузе, Осирисе, — с глубокой древности известные в странах Ближнего Востока и других.

Однако следует заметить, что в «Жалобе Рати» Калидасы сакральное содержание совершенно не воспринимается. Рати, божество, олицетворяющее в индийской мифологии радость любви, предстает перед нами в этой песни как земная женщина, потерявшая любимого, и горе ее носит совершенно человеческий характер. Божества в поэме Калидасы во всем подобны людям — они смертны, они подвержены тем же горестям и переживаниям. Рати ревнует Каму к небесным девам и стремится уйти за ним в загробный мир — как это свойственно было бы смертной женщине, оплакивающей своего умершего супруга.

Пятая песнь рассказывает о подвижничестве Парвати. Вернувшись в отчий дом, она громко сокрушается: любовь погибла, любимый ушел от нее. Она порицает свою бесполезную красоту, которой она не смогла завоевать сердце Шивы. Только очищение постом и умерщвление плоти помогут ей в достижении цели, решает Парвати. Напрасно мать пытается отговорить ее: «Кто обратит с избранного пути поток, стремящийся с горы, или исполненный решимости дух?» Парвати удаляется в глухую местность; она снимает с себя украшения и богатый наряд и одевается в грубое отшельничье

платье из бересты, но красота ее сияет и в этом убогом одеянии, «ибо лотос прекрасен и тогда, когда вокруг него выются пчелы, и тогда, когда его обрамляет болотная ряска».

Парвати живет одна в дикой глуши; привыкшая к мягкому ложу, она спит на голой земле под открытым небом. Магия ее подвижничества покоряет даже диких зверей, хищники мирно живут близ ее обители, никого не трогая, лесные деревья дают ей плоды для пропитания. Но она отказывается вскоре от всякой пищи, даже от листьев деревьев, питается лишь лунными лучами, пьет только воду из облаков. Окружив себя четырьмя кострами, она смотрит на солнце, не отводя взора,— все это относится к постоянным элементам аскетического подвига в древнеиндийской поэзии.

Седовласые отшельники приходят к Парвати и дивятся стойкости юной девы, без колебания подвергающей себя столь жестоким лишениям. Но красота ее не увядает; она дарует прелесть своего взгляда лани, бродящей возле ее обители, и изящество своего стана — растущим в окрестностях лианам.

Однажды к ней приходит молодой отшельник — брахмачарин³¹. Он удивляется суровому подвижничеству молодой женщины и, узнав о причине его, начинает отговаривать Парвати: Шива недостойн быть ее мужем. Руки его обвиты змеями — как решится она подать ему руку во время свадебного обряда? Он обитает в диких и опасных местах — сможет ли она вынести жизнь в мрачном безлюдье? Он безобразен, одет в рубище, никому не ведомо, откуда он явился в мир. «Есть ли у него хоть какие-нибудь достоинства из тех, что ищут в женихах? Откажись от своих бесплодных стремлений!»

Нетерпеливо дожидается Парвати окончания этой речи; дрожащие губы ее выдают с трудом сдерживаемый гнев, брови хмурятся, и глаза сверкают. Наконец она восклицает:

Поистине, ты сам не ведаяшь, что говоришь, когда ведешь передо мною такие речи о Шиве! Да, глупцы ненавидят необыденное

³¹ Молодой брахман, изучающий Веды под руководством наставника и соблюдающий обет целомудрия; начальная стадия в сознательной жизни правоверного индуиста, предшествующая вступлению в брак.

непостижимое для них, что отличает поведение высоких душою. Кто более благороден — тот ли, кто стремится к благоденствию, или тот, кто стойко переносит невзгоды? Что до корыстных этих душ тому, кто отрешился от желаний, опоре и спасителю вселенной? Он нищ, но в нем источник всех богатств, он обитает на кладбище, но весь мир — его владение, он грозен обликом, но зовут его Шива, Милостивый³², и нет никого, кто постиг бы истинную природу бога, Носителя трезубца...³³. Из всей хулы, которую ты излил на моего владыку, нечестивец, верно одно: как можно знать происхождение того, от кого произошел и сам предвечный Брахма? Но довольно пререканий; что бы ни сказал ты мне, даже будь все это правдой, душа моя принадлежит только Шиве, и для истинной любви не нужно никаких обсуждений.

«Пусть замолчит этот юный отшельник, — обращается она к подруге, присутствующей при разговоре. — Я вижу, ему не терпится опять заговорить... Грешен не только тот, кто хулит великое, но и тот, кто его слушает».

В негодовании Парвати поворачивается и хочет уйти, но юный гость вдруг исчезает, и Шива предстает перед ней в своем истинном облике; это он испытывал любовь Парвати, обернувшись брахмачарином. Убедившись теперь в глубине и искренности ее чувства, Шива склоняется перед прекрасной дочерью гор: «Отныне я твой раб, обретенный подвижничеством твоим, о прекрасная».

В ответе Парвати искустителю-отшельнику Калидаса возносит хвалу Шиве и снова, как и в монологе Брахмы во второй песни поэмы, утверждает его величие. Но, разумеется, не в этом главный смысл речей героини; содержание их не религиозное, но этическое. Здесь опять в «божественных» образах и темах воплощается чисто человеческое содержание, утверждаются человеческие ценности. Когда Парвати говорит о презрении «высоких душою» к корыстолюбцам, помыслы которых направлены лишь к материальному благополучию, о ненависти, которую питают глупцы к тем, чье поведение выходит за рамки их повседневного опыта и устремлено к высоким духовным целям, не о богах, но о мире лю-

³² Имя «Шива» традиционно толкуется как эвфемистический эпитет грозного бога — «Милостивый».

³³ Носитель трезубца (или лука) — один из постоянных эпитетов Шивы.

дей напоминают эти речи. Для современного читателя идеал, который противопоставляется здесь низменному, бездуховному существованию, может показаться чуждым; аскетические подвиги едва ли воспринимаются нами как вдохновляющий пример высоких стремлений. Но в ту эпоху, когда этический идеал неизбежно облекался в религиозные формы, отшельничество, отречение от мира могло выражать протест против духовной косности и страсти к стяжанию, царящей в обществе.

В шестой и седьмой песнях описываются посольство к царю гор, отцу Парвати, и свадьба. Шива посылает сватами к Хималайе знаменитых Семерых мудрецов, которые в индийской мифологии персонифицируют семь звезд Большой Медведицы. Божественные мудрецы направляются по поднебесью к горной обители отца невесты, где высятся украшенные золотом и драгоценными камнями великолепные чертоги, мимо которых катит волны священный Ганг, где цветут прекрасные сады, овеваемые прохладными благоухающими ветрами, где сверкающие на солнце вершины возвышаются над грядой облаков, и оттуда гремят, как литавры, громовые раскаты, отдаваясь эхом в ущельях.

Царь Хималайя с великим почетом принимает мудрецов. «Отныне обитель моя прославится как место, которое вы, снизойдя, освятили». И Ангираса, старший из гостей, отвечает ему с таким же почтением:

О ты, чей дух столь же высок, как твои вершины, ты, воплощение бога Вишну среди гор... знай, увенчанный полумесяцем Шива, высочайший из богов и высочайший из подвижников, хочет взять твою дочь в жены... Он — отец вселенной, и она станет матерью всего сущего, движущегося и недвижимого. Небожители, почитающие Синегорлого³⁴, склонят к ее ногам увенчанные драгоценными коронами головы.

За этим обменом возвышенными речами, подобающими божественным собеседникам, следует очень живая и очень земная сценка, естественная для ситуации приема сватов. Парвати, внимая речам мудреца, стыдливо потупляет голову и перебирает лепестки лотоса,

³⁴ Некогда Шива выпил смертельный яд, который образовался после знаменитого пахтания океана, и грозил уничтожить вселенную; после этого у него посинело горло. Отсюда один из его постоянных эпитетов — Синегорлый.

который держит в руке. Отец невесты, вне себя от радости, обращает тем не менее вопрошающий взор на свою супругу: «В таких делах мужчины смотрят глазами своих жён», — замечает поэт. С согласия Мены Хималайя отвечает сватам. Он отдаёт свою дочь Властителю вселенной. Исполнилась его мечта. Святые мудрецы благословляют Парвати. Свадьбу назначают на четвёртый день после дня сватовства. Шива, узнав о результатах своего посольства, проводит эти три дня в нетерпеливом ожидании. «Если любовь завладеет даже богом, как может смертный противостоять ее могуществу!» — гласит последняя строфа шестой песни.

В седьмой песни подробно описывается торжественный обряд бракосочетания. Столица царя гор блистает небывалым великолепием, улицы устланы цветами, повсюду развеваются шелковые флаги. Придворные дамы одевают и украшают Парвати для обряда; красота ее так обворожительна, что они не могут оторвать от нее восхищенных взоров, пока облачают ее в белое шелковое платье. Они умащают ее волосы и украшают их благоухающими цветами.

И Шива тоже готовится к свадебному торжеству. Семь богинь приносят ему праздничный наряд и украшения, но он не нуждается в них. Своей божественной волей он превращается внезапно в прекрасного юношу; зола, покрывающая его тело, становится благоухающим сандалом, грубая слоновая шкура на его плечах — блистающим шелковым платьем, змеи, обвивающие его руки, — драгоценными браслетами. В небесах звучат праздничные трубы, и шествие богов выступает к месту свершения обряда. Сурья, бог Солнца, держит над головой Шивы сверкающий белый зонт — знак царского достоинства, Ганга и Ямуна, речные богини, обмахивают его опахалами из хвостов яков, боги Брахма и Вишну идут впереди, возглашая ему славу. Небесные певцы поют и небесные танцовщицы танцуют в его честь. Блистательная процессия вступает в горную столицу, жители которой наблюдают ее, исполненные благоговейного восторга.

Шествие направляется ко дворцу Хималайи; Брахма и Вишну вступают в него прежде Шивы, а за ним следуют Индра и сонмы остальных божеств и святых. Шива склоняется почтительно перед отцом своей не-

сты, к великому смущению этого последнего, который невольно сам склоняется перед женихом в нарушение всех принятых свадебных обычаев. Наконец, жениха подводят к невесте. «И когда они встретились, взгляды их, устремленные друг на друга, выдали, трепетные и неуверенные, их смятение...»

Описание бракосочетания Шивы и Парвати в седьмой песни «Рождения Кумары» повторяет во всех подробностях принятые в те времена свадебные обычаи, и участники его — божественные жених и невеста, и Хималайя, отец невесты, и небожители из свиты Шивы — ведут себя совершенно как люди в соответствующих земных обстоятельствах и проявляют совершенно человеческие чувства и переживания.

Жрец соединяет руки Шивы и Парвати. «Трепет охватил Парвати, увлажнились пальцы Шивы; так через это соприкосновение поразила их непостижимым волнением любовь». Когда они стояли рядом, держась за руки и глядя друг другу в глаза, красота их сверкала еще ярче, чем обычно, — возможно ли описать ее словами? Трижды обходят они вокруг священного огня, «подобные дню и ночи, встретившимся на склонах горы Меру». Затем, по слову жреца, невеста бросает в огонь горсть сушеного зерна; жрец благословляет невесту, жених указывает ей на Полярную звезду в небе — символ супружеской верности. На этом заканчивается свадебный обряд согласно всем правилам ритуала, восходящим к древнейшей эпохе Вед. Жених и невеста восходят на золотой трон, головы их осыпают смоченным водой зерном. Лакшми, богиня красоты и счастья, осеняет их своим лотосом, а Сарасвати, богиня мудрости и красноречия, произносит благословения чете новобрачных. Апсары вновь исполняют перед ними свои чарующие пляски, и небесные певцы вновь поют им славу. По просьбе богов Шива воскрешает сожженного Каму, бога любви.

Восьмая песнь рассказывает о супружеской жизни Шивы и Парвати. Первый месяц они проводят во дворце Хималайи, затем отправляются на гору Кайласа — постоянное местопребывание Шивы, затем переселяются в чудесный лес Гандхамадана. В этой песни многое напоминает нам содержание знаменитого трактата о науке любви — «Камасутры». В нем значительное место

уделяется поведению новобрачного в первые дни после свадьбы; и в поэме Калидасы рассказывается о том, как терпеливо и нежно, побеждая девичью застенчивость Парвати, Шива учит ее искусству любовной ласки. Здесь поведение и чувства героев поэмы в высшей степени человечны, в их образах нет ничего божественного или потустороннего — поэт воспекает красоту земной любви.

В восьмой песни «Рождения Кумары», описывающей пребывание Шивы и Парвати в горах Севера, также встречаются поэтические картины природы, принадлежащие к лучшим образцам древнеиндийской лирики. Высоко ценится традиционной критикой описание ночи и восхода луны в этой песни. Однажды на закате, вскоре после переселения новобрачных в его горную обитель, Шива покидает на время жену, чтобы совершить вечерний обряд (один из тех, которые индуистский ритуал предписывал совершать регулярно каждому главе семейства, — здесь опять Шива предстает перед читателем как простой смертный). Парвати, оставшись одна, скучает и сердится на супруга. Вернувшись, Шива утешает ее и зовет полюбоваться на красоту вечерних сумерек в горах. Он описывает наступающую ночь.

Вот уже ничего не видно взору — ни вверху, ни внизу, ни вокруг, ни впереди, ни позади. В этой темной ночи мир, погруженный во мрак, покоится, как дитя во чреве матери. В этой тьме сравнялись чистое и нечистое, недвижимое и движущееся, извилистое и прямое. Так, власть тьмы... стирает все различия. Но вот месяц пальцами-лучами отводит темные кудри ночи и словно целует ее лицо, меж тем как она блаженно сомкнула очи-лотосы... Вскоре румянец страсти сбегает с лунного лика, и он излучает лишь чистое белое сияние. Ибо недолго сохраняются следы порочного влияния на чистого душою... Лунный свет сияет на горных высотах, но низины наполнены мраком; так творец оделяет по заслугам высокое и низкое... Месяц, отбрасывая на землю темные тени от листвы деревьев, сквозь которую проникают его лучи, словно перевивает жемчужное ожерелье лентами черного шелка... Цветы кумуды раскрываются внезапно, словно со вздохом радости — жужжанием пчелы, освободившейся из цветка, — кажется, что их переполняет выпиваемое ими в избытке сладостное сияние луны... Месяц ныне сочетается с мерцающей в небе звездой, как юный жених с трепещущей робкой невестой.

Шива предлагает Парвати кубок хмельного вина и говорит ей о своей страсти. Далее следует весьма живое и яркое, хотя, быть может, и чрезмерно откровенное описание любовных радостей Шивы и Парвати. «Как одна-единственная ночь» прошли для них сто пятьдесят времен года (т. е. двадцать пять лет).

Затем следует еще девять песней, повествующие о том, как родился Кумара, сын Шивы и Парвати, как, будучи еще ребенком, он возглавил поход богов против демона Тараки. Семнадцатая, последняя песнь поэмы описывает гибель Тараки. Но эти песни настолько отличаются по стилю от первых восьми и настолько слабее их в художественном отношении, что дают основания усомниться в авторстве Калидасы³⁵.

Поэма «Рождение Кумары», хотя и посвященная деяниям богов и других мифических существ, имеет, как мы уже неоднократно отмечали, совершенно земной, человеческий характер и рисует человеческие образы и чувства. На это указывают все ее исследователи.

Некоторые из них видят в любовном союзе Шивы и Парвати, составляющем главный момент в содержании поэмы, символическое выражение идеи единения человека с природой, идеи, характерной для всего творчества Калидасы. Другие (в частности, Р. Тагор) считают, что в «Рождении Кумары» поэт хотел показать величие возвышенной любви, преимущество духовного начала над чувственным. Внешняя красота Парвати не могла покорить Шиву; только подвижничество и очищение души помогли ей завоевать свое счастье.

Но какое бы из этих толкований внутреннего смысла поэмы мы ни приняли, главным остается то, что и это произведение Калидасы воспевает любовь, человеческое чувство. Красота и могущество любви, торжествующей победу над аскетическим отрешением от жизни,— вот что в конечном итоге утверждается в поэме, внешне выдержанной в традиционном религиозном духе, но в действительности содержащей еретический протест против мертвящих догм индуистской морали. В ту эпоху (как и много столетий спустя) индийская женщина занимала

³⁵ В некоторых рукописях поэма содержит семь песней; однако принадлежность восьмой песни Калидасе несомненна. Индийский исследователь С. Бхаттачарья считает все семнадцать песней принадлежащими Калидасе.

в обществе положение униженное и зависимое; браки заключались за детей их родителями, и обычно жених и невеста не виделись до самого дня свадьбы. В свете этих обычаев и моральных норм поведение Парвати, самоотверженно борющейся за свою любовь, действительно можно рассматривать как вызов, восстание против рабской покорности судьбе.

Весьма любопытна и знаменательна легенда, рассказывающая, что богиня Парвати, оскорбленная дерзостью поэта, осмелившегося раскрыть перед смертными сокровенные тайны ее любви, изобразившего небожительницу, как земную женщину, прокляла Калидасу. Поэтому будто бы он и не смог кончить поэму и оборвал ее на восьмой песни, не дойдя до рождения Кумары, которое, судя по названию произведения, должно было стать центральным моментом его содержания. Известно, во всяком случае, что брахманская критика порицала Калидасу за то, что он наделил богов человеческими чувствами³⁶. Полагают, что эта критика и вынудила поэта оставить произведение незаконченным³⁷.

Написанное в стиле «кавья», т. е. классической сан-

³⁶ В частности, Анандавардхана, теоретик поэзии, живший в IX в., протестовал против описания любовных радостей богов.

³⁷ Причины, заставившие Калидасу остановиться на восьмой песни, теперь определить трудно. Работу над поэмой могла прервать смерть автора или суровая критика; но не исключено, что сам Калидас сознательно закончил свое произведение счастливым соединением влюбленных, не намереваясь доводить его до рождения Кумары. Несомненно, поэма, заканчивающаяся до рождения своего героя, представляется довольно странным явлением в литературе (Калидас в этом случае как бы предвосхищает автора совершенно иной культуры, отдаленного от него более чем на тысячелетие, — Стерна, не продвинувшегося в своем знаменитом романе далее первых дней жизни героя). В то же время поэма, героями которой являются Шива и Парвати, обладает определенной цельностью содержания (что отличает ее, в частности, от предшествующей поэмы Калидасы, «Рода Рагху»). Эта цельность, несомненно, была бы нарушена, если бы автор продолжал свое повествование и перешел к описанию подвигов Кумары. Кроме того, в этой части, как справедливо замечает В. Рубен, мифологический материал плохо поддается поэтической интерпретации; история рождения Кумары, описываемая в пуранах, включает моменты слишком гротескные и чуждые эстетическому восприятию. Что касается названия поэмы («Кумарасамбхава»), следует заметить, что слово *sambhava* точнее переводить не «рождение», а «происхождение». Все события, описываемые в поэме, связаны с Кумарой, но появление его — в будущем, ради которого и соединяются в любовном союзе Шива и Парвати.

скритской поэмы, это произведение Калидасы, как и «Род Рагху», отличается большой виртуозностью и совершенством форм и стихосложения, искусным подбором слов, различными стилистическими украшениями, аллитерациями и другими поэтическими фигурами. Но главную красоту поэме придает непосредственная искренность чувства, вложенного в изображение природы и любовных сцен. Мастерски написаны в поэме картины Гималайских гор в первой и шестой песнях, весенний расцвет — в третьей, жалоба Рати — в четвертой, вечер и ночь в горах — в восьмой и многие другие. Поэма «Рождение Кумары» носит глубоко лирический характер. Кроме того, надо заметить, что в ряде мест в этом произведении проявляется еще одна характерная черта дарования Калидасы — его тонкий и мягкий юмор, национальная черта, вообще в высокой степени свойственная индийскому художественному творчеству. Примеры этого мы находим в монологе Шивы, прикинувшегося брахмачарином, перед Парвати и даже в таких серьезных сценах, как сватовство и явление Шивы во дворец Хималайи.

Но лирическое дарование Калидасы раскрывается во всей полноте в его бессмертной поэме «Облако-вестник». Здесь гений Калидасы поднимается на недостижимую высоту и проявляется в блестящей смене поэтических картин, несравненных по глубине и искренности чувства, по искусству проникновения в сокровенную жизнь природы, по богатству, яркости и тонкой нежности красок и оттенков, по изяществу и совершенной красоте художественного выражения. Это небольшое по объему произведение, состоящее всего из ста одиннадцати четверостиший³⁸, представляет собой поистине «бесценное сокровище»³⁹ индийской поэзии.

У священных вод в рощах горы Рамагири⁴⁰ давно

³⁸ В различных рукописях поэма содержит различное число строф, и последовательность их варьируется. Некоторые строфы в этих рукописях — явно позднего происхождения; они были включены в поэму анонимными подражателями Калидасы.

³⁹ По выражению Л. Шредера, известного немецкого индолога прошлого века. Эта поэма Калидасы является наиболее популярной и ценимой как в индийской, так и в европейской критике.

⁴⁰ Местоположение этой горы, где некогда, по преданию, проводили дни изгнания герои «Рамаяны» Рама, Сита и Лакшмана, точно не установлено. Некоторые исследователи идентифицируют ее с горой Рамтек (к северу от современного Нагпура).

томится в разлуке с любимой героиней поэмы — якша, за некое упущение в исполнении своего долга осужденный на изгнание богом Куберой. Якши в индийской мифологии — горные духи, служащие богу Кубере, властителю северных гор; в эпоху Калидасы получил широкое распространение культ якшей, уходящий корнями в древние народные верования. Образы якшей играли весьма заметную роль в индийской литературе и искусстве классического периода; здесь они принимают облик прекрасных юношей и дев — сохранившиеся статуи и барельефы, их изображающие, пластичностью и гармонической стройностью соперничают с лучшими образцами античного искусства эпохи расцвета. Некоторые из них могли бы служить иллюстрациями к поэме Калидасы, у которого образ якши, полубога, также в высшей степени очеловечен и исполнен поэтической красоты.

Однажды в летний месяц ашадха он, изнуренный любовной тоской, увидел облако у вершины горы, по виду «подобное слону, склонившему, играючи, голову к крутому склону», — это сравнение, уже встречавшееся в тринадцатой песни «Рода Рагху» (в несколько ином варианте), рисует характерную позу слона (или буйвола, как в «Роде Рагху»), бодающего и подрывающего головой крутой склон речного берега; подобную сценку поэт мог наблюдать неоднократно во время лесных прогулок или путешествий.

С трудом поднявшись с земли навстречу ему... долго пребывал в раздумье слуга Куберы, подавляя слезы. Вид облака у счастливого тревожит сердце — что же говорить о человеке, который жаждет обнять любимую, томясь от нее вдали!

Месяц ашадха (соответствующий июню — июлю европейского календаря) непосредственно предшествует сезону дождей, когда после иссушающего летнего зноя обновляется и буйно расцветает природа Индии. Это время года имеет особое значение в индийской поэзии; мы уже познакомились с поэтическими образцами, ему посвященными, во второй песни «Времен года». В этот сезон становится невозможным всякое передвижение по дорогам страны; все живое ищет укрытия до начала дождей; прекращается на время всякая деятельность под открытым небом. Люди, по каким-либо причинам оказавшиеся на исходе лета вдали от своей семьи, то-

ропятся вернуться к домашнему очагу, пока их не застигли дожди. Вероятно, в связи с этим в индийской лирике время дождей ассоциируется с темой разлуки (ср. «Времена года», где сердце путника приходит в смятение при виде радуги и дождя). Эта тема воплощается часто в описании переживаний верной жены, терпеливо ожидающей возвращения супруга из военного похода,— на этом мотиве строится, в частности, один из распространенных жанров древнетамильской лирической поэзии⁴¹; или же, как у Калидасы, в центре оказывается образ героя, томящегося в разлуке с любимой. Истоки этих лирических жанров лежат в народной поэзии. Что касается поэмы Калидасы, некоторые исследователи указывают на «Рамаяну» Вальмики как на один из источников, ее вдохновивших. Переживания Рамы, страдающего в разлуке с Ситой, действительно занимают значительное место в поэме Вальмики; и сам Калидаса в первой же строфе своей поэмы вводит эти ассоциации, помещая героя в той местности, которая связана с именем Рамы, «близ вод, освященных омовениями дочери Джанаки» (т. е. Ситы). Однако ситуация в «Облаке-вестнике» совершенно иная, нежели в «Рамаяне».

Грустно взирает влюбленный на облако; наконец он в отчаянии обращается к нему как к живому существу и молит отнести весть его подруге ради поддержания ее жизни. Любопытно, что Калидаса сразу же спешит дать реалистическое объяснение этому поэтическому моменту:

Как совместить облако — смесь пара, света, воды и ветра — со смыслом посланий, поручаемых живым существам, одаренным чувствами и пониманием? — об этом не помыслил охваченный любовным томлением якша; ибо терзаемые страстью уже не различают одушевленные существа и неодушевленные предметы.

Исследователи, усматривающие происхождение идеи «Облака-вестника» в «Рамаяне», указывают на эпизод полета Ханумана, сына Ветра, с вестью от Рамы к Сите (в пятой книге эпоса). Опять-таки сам Калидаса

⁴¹ Проблема генезиса жанра, связи его с типами древнейшего ритуала интересно поставлена в недавнем исследовании советского индолога А. М. Дубянского «Ситуация разлуки в древнетамильской поэзии (тема муллен)».

далее в своей поэме упоминает этот эпизод и сравнивает облако-вестник с Хануманом. Но сходство здесь во всех отношениях слишком отдаленное, и есть все основания полагать, что другие образцы послужили тогда для Калидасы более непосредственными источниками вдохновения, и, скорее всего, этим источником явилась народная поэзия⁴². Обращаясь к облаку, якша продолжает:

Когда поднимешься ты на путь ветра, жены странников, утешенные надеждой, будут взирать на тебя, придерживая руками развевающиеся на ветру волосы. Когда появишься ты на небе, возвещая приближение дождей, найдется ли человек, что пренебрежет женой, томящейся в разлуке, если только он не зависит, подобно мне, от чужой воли?

Образ верной жены, томящейся в разлуке,— образ, восходящий, как мы отмечали, к народным поэтическим жанрам, и далее повторяется в поэме.

Ты, не знающий задержки в пути, непременно застанешь верную супругу брата своего живую, считающей дни; ведь узами надежды держится всегда в разлуке сердце женщины, нежное, как цветок, и каждый миг готовое разбиться.

Якша предвидит дальнейший путь облака:

Меж тем как плавно-плавно понесет тебя попутный ветер, голос сладкопевной чатаки, желающей тебе удачи, прозвучит слева от тебя⁴³ и журавлихи, предвкушая миг зачатия⁴⁴, собравшись в вереницы, проводят тебя, усладу взора, в небе⁴⁵.

«Но прежде чем отправиться, послушай, каким путем тебе придется лететь»,— и далее следует замечательное описание стран и городов, лесов, полей, озер и рек, равнин и гор, над которыми пролетит облако на своем

⁴² Сама идея облака-вестника, по мнению А. М. Дубянского, имеет, очевидно, фольклорное происхождение.

⁴³ Ч а т а к а — птица, по поверьям, питающаяся дождевыми клнями. Появление некоторых птиц, оленей и других животных с левой стороны считалось благоприятной приметой.

⁴⁴ По поверьям, облака могут оплодотворять самок журавлей (брачный сезон у этих птиц приходится на начало сезона дождей).

⁴⁵ Первая половина этой строфы представляет пример искусного использования аллитерации, когда преобладание носовых и губных способствует выражению плавности движения облака, а единственное *г* появляется там, где говорится о крике птицы.

пути в Алаку, чудесный город якшей в северных горах, где живет возлюбленная героя. Это описание и составляет основное содержание поэмы.

Это описание, как мы уже отмечали, перекликается с другим, в тринадцатой песни «Рода Рагху», где рассказывается о полете воздушной колесницы Рамы от острова Ланки до Айодхьи. Маршрут полета в «Роде Рагху» и в «Облаке-вестнике» разный; мы также говорили, что в первом из названных произведений описывается в основном Южная Индия, во втором — северные области страны. Но оба описания объединяют мотив разлуки (хотя в «Роде Рагху» она в прошлом, в воспоминаниях) и, что еще более примечательно, общий прием повествования от первого лица, который придает поэме «Облако-вестник» драматическую форму⁴⁶.

Вся поэма представляет собой обращение влюбленного к облаку. Описание пути, который предстоит пролететь облаку, поэт влагает в уста героя. Вследствие этого все картины и образы поэмы пропизываются единым настроением, преломленные через внутренний мир тоскующего влюбленного, и в лирических описаниях областей и стран, отделяющих его от супруги, «раскрываются стремления, надежды, отчаяние, радость, печаль его смятенного сердца» (Джхала). Прекрасные картины природы ярко освещаются живым и страстным чувством, строфы поэмы звучат грустной и глубоко проникающей в душу мелодией.

Но эта грусть светла, она лишена безнадежности; герой верит в грядущее соединение свое с возлюбленной. В «Облаке-вестнике», как и в других произведениях Калидасы, ярко проявляет себя жизнеутверждающее и светлое мировоззрение поэта, его любовное и радостное восхищение красотой природы, его восторженное преклонение перед человеческой красотой.

Природа Индии предстает в поэме во всем своем великолепии, в ее живом многообразии, в необычайном богатстве ее непрестанно меняющихся красок. Герой

⁴⁶ Менее талантливый поэт, замечает индийский исследователь Джхала, после обращения якши к облаку рассказал бы о том, как отправилось оно в путь по поручению влюбленного, как пролетело над страной и достигло со своей вестью Алаки. Прием, употребленный Калидасой, придает произведению более лирический, более проникновенный характер.

видит, как облако-вестник пролетает над полем, благоухающим после пахоты, над лесными пожарищами, над горными склонами, покрытыми рдеющими рощами манго, над цветущими зарослями речных берегов, над ясными и спокойными или бурно взволновавшимися водами рек, над садами, ограды которых белеют распустившимися цветами кетака, над рощами джамбу (розовых яблонь), темнеющих созревшими плодами, над озером с золотыми лотосами, над снежными вершинами и скалами.

Калидаса рисует эти картины с необыкновенным искусством, он показывает явления природы с замечательной наглядностью и глубоким поэтическим проникновением; неожиданным и тонким сравнением он умеет воссоздать перед глазами читателя почти зрительно осязаемый образ, в короткой стихотворной строфе раскрыть внутреннюю сущность явления и чрезвычайно точно очертить его внешний облик. Если в других своих поэмах, о которых говорилось выше, Калидаса прибегает иногда к традиционным поэтическим фигурам, конвенциональным средствам выражения, то в «Облако-вестнике» его лирический талант достигает полной зрелости и оригинальности, его сравнения, метафоры, образы необычайно жизненны и достоверны и говорят о тонкой наблюдательности, о свежем и проникновенном поэтическом видении мира.

Это вершина горы летит по воздуху, несомая ветром,— так подумают робкие жены сиддхов (говорит якша, обращаясь к облаку), глядя ввысь и с изумлением наблюдая полет твой, когда, поднявшись в небо от этой низины, поросшей влажным тростником, ты устремился на север, избегая ударов, которые станут наносить тебе мировые слоны своими огромными хоботами.

Калидаса широко использует в своих сравнениях и образах различные мифологические и сказочные элементы. В этой строфе упоминаются сиддхи — полубожественные существа благой и кроткой природы, напоминающие ангелов христианской мифологии, а также мировые слоны — «дигнаги», которые, согласно индуистской космографии, охраняют и поддерживают с четырех (или восьми) сторон вселенную (как зооморфические параллели богам-хранителям стран света — см. выше, стр. 22). Эти слоны, по представлениям древних, выка-

чивали своими хоботами воду из морей и наполняли ею облака, с тем чтобы они пролили ее на мир, и сами персонифицировали, очевидно, дождевые тучи. В «Облаке-вестнике», как и в других поэмах Калидасы, мир богов и других мифических и сказочных существ, созданных народной фантазией, существует бок о бок с реальным миром природы и сливается с ним, придавая ему своеобразное поэтическое очарование.

Средневековые комментаторы Калидасы усматривают в цитированной выше строфе поэмы игру слов, придающую тексту двойной смысл и содержащую некоторые злободневные намеки на современную автору литературную жизнь. Согласно толкованию Маллинатхи, под облаком Калидаса подразумевает здесь свою поэму; «тростник» (*nicula*) — это поэт Ничула, современник и друг Калидасы, высоко ценивший его творчество; говоря о «мировых слонах», автор намекает на известного философа Дигнагу, также современника Калидасы, который, если верить Маллинатхе, был, кроме того, литературным критиком, своего рода индийским Зоилом, выступавшим с ожесточенными и несправедливыми нападениями на произведения великого поэта. В таком случае строфа приобретает следующий смысл:

Воспарь к небесам, моя муза, отсюда, где обитает обладающий вкусом⁴⁷ поэт Ничула⁴⁸, недостижимая для неуклюжих нападок Дигнаги, и справедливые ценители поэзии⁴⁹ и прекрасные дамы увидят с восторгом, как слава⁵⁰ твоя затмит его дутую репутацию⁵¹.

Не имея никаких достоверных сведений о биографии поэта и о современной ему литературной жизни, мы не можем с уверенностью судить, насколько справедливо это толкование, однако надо заметить, что подобная игра слов, сочинение текстов с двойным смыслом, была характерным и распространенным явлением в санскрит-

⁴⁷ Игра слов: *sarasa* (влажный, озерный) созвучно с *sa-rasa* (обладающий эстетическим вкусом).

⁴⁸ Возможно, Калидаса написал «Облако-вестник» в доме своего друга Ничулы.

⁴⁹ *Siddha* означает также «образованный человек, знаток (литературы)»; *mugdha* — «робкий» и «справедливый; прекрасный».

⁵⁰ *Pavana* — «ветер» и «распространение (славы)».

⁵¹ Благодаря двойному смыслу слов это выражение может означать: «несет вершину горы» или «затмевает раздутую (несовершенно) славу».

ской классической поэзии, особенно в поздний период; этому способствовали лексические свойства санскрита с его чрезвычайно богатым словарем и необыкновенной многозначностью слов (свойственной вообще древним языкам).

Для Калидасы, однако, такие изощренные формалистические приемы еще не характерны, и не исключено, что двойное значение строфы в «Облаке-вестнике» — измышление поздних комментаторов.

Впереди появится над муравейником (продолжает якша свое описание предстоящего облаку пути) кончик лука Индры, прекрасного, как мозанка из сверкающих драгоценных камней; в сочетании с ним твое темное тело станет еще прекрасней, подобное воплощению Вишну в образе пастуха, украсившего себя павлиньим пером, переливающимся различными цветами.

Здесь опять использованы в сравнениях мифологические образы: лук Индры, как мы уже знаем, — постоянное в индийской поэзии наименование радуги; Вишну, воплощенный в образе пастуха, — это герой древних сказаний Кришна, которого изображали обычно смуглым юношей; с ним ассоциируется темный цвет дождевой тучи.

Зато следующая же строфа лишена всяких мифологических намеков и содержит вполне реалистическую зарисовку:

Меж тем как поселянки обратят на тебя, от кого зависит урожай, свои сияющие от радости очи, которым неведомо лукавство, ты поднимешься над полями плоскогорья, благоухающими после свежей пахоты, и, продвинувшись немного к западу, опять повернешь на север, ускорив свой полет.

Далее якша указывает облаку путь к горе Амракута у восточных отрогов хребта Виндхья, где берет начало река Нарбада.

Отдохнув немного на той горе, в кущах на склонах которой проводят свой досуг жены лесных жителей, ты полетишь дальше быстрее, став легче после извержения дождей, и увидишь внизу реку Реву⁵², струящую воды меж неровных скал у подножия гор Виндхья, разбившись на узкие потоки, образующие узор, подобный тому, что красуется на шкуре слона.

⁵² Древнее название реки Нарбады.

Здесь поэт рисует очень наглядную и очень точную картину верховий Нарбады, метким сравнением создавая зримый и яркий образ.

Отсюда облако направится в страну Дашарна (юго-восточная область современного Мадхьядеша).

Когда ты приблизишься к ней, страна Дашарна предстанет перед тобою с оградами своих садов, белеющими от обилия распустившихся цветов кетака, со священными деревьями своих селений, оглашаемыми щебетом гнездящихся на них во множестве птиц, с темнеющими от спелых плодов опушками рощ джамбу, с лебедями, задержавшимися там на пути перелета. Достигнув столицы ее, носящей прославленное повсюду имя Видиша, ты сразу же обретишь награду своей любви, когда напьешься сладостных вод реки Ветравати, гладь которой рябит ветерок, меж тем как гром твой звучит над ее берегами, отчего она подобна слегка нахмурившемуся лицу прекрасной девы.

Здесь в поэме впервые появляется образ, повторяющийся потом почти на всем ее протяжении. Реки представляются поэту в виде прекрасных женщин, облако, проплывающее над ними, сравнивается с пылким влюбленным («облако» в санскрите — слово мужского рода). Облако «пьет» воду из реки, насыщается ее влагой — это влюбленный целует лицо подруги.

Ветравати — современная Бетва, река, берущая начало в северных отрогах гор Виндхья и впадающая в Джамну выше Аллахабада. Пролетая над Ветравати, облако достигает, таким образом, пределов Мальвы, страны, более всего любимой Калидасой, пейзажи которой он рисует с особенной любовью; если эта страна и не была его родиной, здесь, как полагают, он провел значительную часть своей жизни, ибо нет сомнения в его близком и непосредственном знакомстве с ее ландшафтом.

Видиша — один из древних городов этой исторической области (современное его название — Бхилса), некогда значительный политический и культурный центр Индии.

Герой поэмы предлагает облаку отдохнуть в окрестностях Видиши, на склонах горы Ничайс, где «гроты, храня ароматы благовоний, оставшиеся от посещений продажных женщин, повествуют о разгульных забавах городской молодежи».

Отдохнув, ступай дальше, орошая каплями свежей воды дождей побеги жасмина в садах на берегах Лесной реки⁵³ и касаясь мимо-летней тенью лиц цветочниц, лотосы в волосах которых завяли, смятые руками, вытирающими пот, струящийся обильно по щекам дев.

И, наконец, облако должно обязательно проплыть над любимым городом поэта — Удджайини.

Хотя окольным будет этот путь для тебя, направляющегося на север, не уклонись от случая познакомиться с кровлями белоснежных дворцов Удджайини; ибо, если не насладишься ты прелестью очей городских красавиц, в которых, метаящих трепетные взоры, отра-лятся вспышки твоих молний,— ты, поистине, будешь обделен судь-бою.

Затем облако достигнет реки Нирвиндхья.

Встретившись на пути своем с Нирвиндхьей, одетой поясом — вере-ницей птиц, кричащих над ее шаловливо плещущими волнами,— обнажающей пуп своих водоворотов, да вкусишь ты сладость ее любви (ее воды) — ведь игривые телодвижения говорят о чувстве женщины к ее избраннику.

И следующая река на пути облака — женщина, нетер-пеливо ждущая его, своего возлюбленного.

Когда же ты удалишься от нее (реки Нирвиндхья), позаботься о том, чтобы перестала выглядеть столь изнуренной река Синдху⁵⁴,— она являет свидетельство твоей победы, о счастливце, своим томным видом; ее единственная коса — истончившийся поток, и лик ее бле-ден — пожелтевшие листья, опавшие с деревьев, растущих по бе-регам, плывут по ее течению.

Река сравнивается с женщиной, истомившейся в разлу-ке. Волосы, заплетенные в единственную косу, были знаком горести, траура (в седьмом акте «Шакунталы» царь после долгой разлуки видит свою возлюбленную в темной одежде, с одной косой). По реке плывут жел-тые листья, опавшие с иссушенных зноем деревьев,— это побледнело лицо покинутой. Река, наполовину высох-шая за лето, ждет облако, которое вновь наполнит ее водою своих дождей,— так женщина вновь обретает цветущий вид, дождавшись возвращения возлюбленного

⁵³ Комментаторы идентифицируют ее с современной Парбати, небольшой речкой, впадающей в реку Чамбал.

⁵⁴ Имеется в виду Калисиндху, небольшая речка в Мальве, приток Чамбала.

Достигнув страны Аванти, где старики в деревнях помнят сказания об Удаяне, ступай к богатому и славному городу Вишала⁵⁵, уже упоминавшемуся мною, городу прекрасному, словно частица рая, взятая с собою небожителями, которые сошли на землю, когда исчерпался запас их добрых деяний, но в награду за остаток заслуг частицу эту сохранили.

Здесь Калидаса опять поет хвалу Удджайини, главному городу страны Аванти (Восточная Мальва). Попутно он вспоминает царя Удаяну, галантного героя сказаний, повествующих о его подвигах и любовных приключениях. Согласно одному из этих сказаний, Удаяна, царь небольшого государства Ватса (в нижнем течении Джамны), отличавшийся великой удачью и отвагой, похитил дочь царя Аванти, своего могущественного соседа⁵⁶. Отсюда — память об Удаяне у жителей этой страны.

Сравнение, употребленное Калидасой в этой строфе, основано на глубоко укоренившейся в сознании древних индийцев вере в карму (см. выше, стр. 24—25). Добродетельные люди, попавшие после смерти на небеса, пребывают там не вечно. Когда исчерпается «плод» их заслуг, они вновь рождаются на земле, но какой-то остаток мог сохраниться — за это им позволили взять с собой на землю кусочек рая; это и есть Удджайини, земной рай.

Калидаса продолжает описание страны Аванти в следующих строфах:

Там на рассвете ветер, приносящий от реки Шипры чудесное благоухание расцветших лотосов и отчетливо звучащие томные крики журавлей, освежающий тело, утешает женщин, утомленных наслаждением, как любовник, склоняющий к ласкам льстивыми речами. Там ты увидишь выставленным на продажу в лавках такое множество блистающих жемчужных ожерелий с крупным бриллиантом посредине, перламутра, зеленых, как молодая травка, изумрудов, посылающих вверх лучи-побеги, коралловых глыб, что кажется — в ограбленном океане ничего не осталось, кроме воды⁵⁷.

⁵⁵ Игра слов. Вишала — другое название Удджайини, значит буквально: «богатый, обширный».

⁵⁶ Это сказание легло в основу приписываемой Бхасе драмы «Обет Яугандхараяны»; именно о нем говорит Калидаса далее в поэме. Предания об Удаяне составляют также основу пракритского сказочного эпоса «Великий сказ» Гунадхьи (см. выше, стр. 32).

⁵⁷ Об океане в древнеиндийской поэзии говорится постоянно как о средоточии несметных сокровищ.

Тим гостям, прибывшим издалека, показывают: вот отсюда увез царь Ватсы возлюбленную дочь Прадхоты, здесь была роща золотых пальм, принадлежащая тому государю, и здесь бродил его слон Палагири, в порыве ярости выдернувший из земли столб, к которому был он привязан⁵⁸. Располневший от дымков благовоний⁵⁹, вырывающихся из зарешеченных окон покоев, где умащивают свои плечи девы, приветствуемый плясками домашних павлинов, питающих к тебе братскую любовь, развежь усталость от долгого пути и этом городе, наслаждаясь красотой его дворцов, плоские кровли которых благоухают цветами и испещрены красными следами от пожек красавиц⁶⁰.

Якша советует облаку посетить Махакалу, знаменитый храм Шивы в Удджайини.

Тебе, на кого с почтением будут взирать ганы, ибо цвет у тебя тот же, что у шеи их господина⁶¹, должно посетить святую обитель супруга Чанди, владыки трех миров, где сады колеблемы ветрами с реки Гандхавати, несущими пыльцу лотосов и напоенными благоуханием, что исходит от дев, умащающих свое тело, когда они приходят купаться и резвиться в той реке. И когда ты прибудешь к Махакале, даже если это случится и в неурочный час, удержишься там, о облако, пока солнце не скроется с глаз; когда ты послужишь благородной цели, заменив литавры на вечернем обряде почитания Носителя трезубца, то сполна обрешь награду за свои мелодичные громовые раскаты.

Здесь, естественно, опять появляются мифологические образы: ганы — слуги Шивы, полудемонические существа устрашающего облика, составляющие его свиту, Чанди — одно из многочисленных имен супруги Шивы, Богини-Матери; но если Парвати олицетворяет ее благостную природу, то под именем Чанди (Гневная) она выступает в своем зловещем, свирепом образе. Это имя употреблено здесь не случайно, и не случайно упомянуты гротескно-уродливые ганы, потому что в храме Ма-

⁵⁸ Речь идет о памятных местах в Удджайини, связанных с упоминавшимся выше сказанием. Прадхота — имя царя Аванти, у которого Удайна похитил дочь Васавадатту.

⁵⁹ По представлению поэта, дым, сливаясь с облаком, увеличивает его в объеме.

⁶⁰ Плоские кровли служили террасами; здесь обитатели дома гуляли, развлекались и спали в душные ночи.

⁶¹ См. прим. 34 к стр. 106.

хакала Шива почитался в своем грозном аспекте разрушителя. Вечернее богослужение в храме сопровождалось колокольным звоном, пением труб, барабанным боем и т. п.; облако, присоединив свои громы к этому концерту, примет участие в обряде и обретет религиозную заслугу, вознаграждаемую по закону кармы.

Теме храма Шивы посвящены и следующие две строфы:

Там танцовщицы, когда первые капли твоего дождя приятно освежат царапины на их коже, будут бросать на тебя лукавые взгляды, протяжные, как вереницы пчел; пояса их звенят бубенцами в лад движениям танцующих ног, а руки устали помахивать грациозно опахалами из хвостов яков с рукоятками, блистающими драгоценными камнями.

Здесь речь идет о куртизанках, которые обычно исполняли ритуальные танцы в храмах перед изображениями богов; в европейской литературе они известны под названием баядер. Царапины, оставшиеся на теле после любовных ласк,— традиционный образ санскритской эротической поэзии, так же как сравнение взгляда с пчелами, выющим цепочкой в воздухе (которые, с другой стороны, сравниваются с тетивой на луке Камы, бога любви, или на луке Весны — ср. выше, стр. 100). В этой строфе упоминается танец «дешика», когда к поясу и ногам танцовщицы привязывались колокольчики, которые звенели в такт ее движениям.

А когда начнется танец Шивы, ты опустишься, обволакивая сверху высокий лес его рук, и в сиянии заката, алом, как расцветшая роза, заменишь Владыке тварей окровавленную слоновью шкуру; твою услугу не преминет заметить Парвати, и тревога исчезнет из ее умиротворенного взора.

Если в предшествующей строфе описывался вполне реальный танец храмовых куртизанок, здесь поэт возвращается на мифологическую почву и говорит о космическом танце великого бога, так называемом «тандава», который Шива исполняет, накинув на плечи окровавленную шкуру некогда убитого им демонического слона Гаджасуры. Изображения танцующего Шивы, держащего в своих четырех руках слоновью шкуру, петлю и анк (крюк), весьма распространены в индуистской

иконографии эпохи Калидасы. Парвати — в данном случае супруга Шивы выступает в своем мирном и благостном образе — встревожена свирепостью танца Шивы и пляшущих вокруг него ганов, и она будет благодарна облаку, если оно заменит собой страшную словью шкуру.

Посетив храм Шивы, облако возвратится в Удджайини.

Там ночью, когда непроглядная тьма застилает взоры, молниями, яркими, как золотая полоса на черном пробном камне, освети дорогу женщинам, спешащим по городской улице на свидание со своими возлюбленными; но, низвергая ливни свои, не напугай робких дев слишком громкими раскатами грома. Проведя эту ночь на кровле какого-нибудь дворца вместе с гнездящимися там голубями и молнией, твоей подругой, уставшей от слишком долгого сверкания, продолжи свой путь, когда взойдет солнце; ибо, поистине, не медлит тот, кто взялся исполнять поручение друга.

Якша напоминает облаку о порученном ему послании:

Наступает пора, когда слезы покинутых женщин осушают возвращающиеся к ним возлюбленные; поэтому уйди, не замедлив, с пути солнца, ибо и оно, вернувшись, чтобы осушить слезы-росу на лице своей возлюбленной лилии, возревнует не на шутку, если ты будешь застилать его лучи.

Покинув Удджайини, облако опять поплывет в небе над равнинами, холмами и реками Мальвы.

Твой прекрасный образ отразится в прозрачной воде Гамбхиры⁶² — и чистой ее душе; да не будут бесплодными из-за твоего пренебрежения ее влюбленные взгляды — мелькающие в волнах белые, как лотосы, рыбки шапхары.

Мелькание серебристых рыбок, выпрыгивающих из воды в погоне за насекомыми, сравнивается здесь с влюбленными взглядами женщины-реки.

И когда ты совлечешь с нее ее голубые одежды-воды, соскальзывающие с бедер-берегов и словно удерживаемые стыдливо пальцами тростников, трудно будет тебе, склонившемуся над нею, покинуть эти места; кто, познавший наслаждение, оторвется, о друг, от обнажившей свою красоту?

⁶² Небольшая речка в Мальве.

Затем облако достигнет холма Девагири⁶³, на котором расположен храм Сканды (Кумары), сына Шивы и Парвати. Здесь Калидаса касается вскользь сюжетов, которые он не успел использовать в своей незаконченной поэме, посвященной происхождению этого божества. Появление облака заставит танцевать храмового павлина — эти птицы посвящались культу Сканды, и на изображениях в индуистской иконографии он обычно восседает на павлине; сверкающим разноцветным пером павлина Парвати украсит свои волосы, заменив им из любви к сыну обычный лотос.

Почтив этого бога, рожденного в тростниках⁶⁴, ты отправившись дальше, и четы сиддхов поспешат уйти с твоего пути, спасая свои лютни от дождевых капель; но задержись, чтобы поклониться славе Рантидевы, рожденной закланьем дочерей Сурабхи и воплотившейся на земле в образе реки.

В этой строфе в характерной замысловатой форме упоминается река Чарманвати, современный Чамбал; по преданию, эта река образовалась из крови бесчисленного множества коров («дочерей Сурабхи»; Сурабхи — мифическая прародительница коров), некогда принесенных в жертву сказочно щедрым царем Рантидевой.

Когда ты, похитивший цвет свой у Кришны, Носителя лука, приикнешь к ней, чтобы испить ее вод, небожители не преминут обратить свои взоры на широкое течение ее, кажущееся тонким издали, и сверху она будет выглядеть, как жемчужная нить — ожерелье земли — с крупным изумрудом посередине.

Здесь Калидаса опять рисует пейзаж с высоты птичьего полета; подобные картины встречались в тринадцатой песни «Рода Рагху», и с другим замечательным образом мы познакомимся в «Шакунтале». Река с высоты покажется небожителям тонкой жемчужной нитью, а облако, нависшее над нею, — большим изумрудом.

Миновав эту реку, продолжай свой полет, и с любопытством будут взирать на тебя девы Дашапуры⁶⁵, искусные в лукавой игре бровя-

⁶³ Современный Девагад в центральной части Мальвы.

⁶⁴ Согласно мифу, бог Сканда был рожден в тростниках на берегу Ганга.

⁶⁵ Дашапура, современный Дасор в Западной Мальве, некогда, очевидно, значительный и богатый город, упоминаемый в эпиграфике эпохи Гуптов.

ми, чьи черные очи сверкают из-под трепещущих ресниц, соревнуясь в прелести с пчелками, выющимися над колеблемыми ветром цветами белого жасмина.

Здесь черные пчелы на фоне белых цветов подсказывают поэту неожиданное и меткое сравнение.

Итем, отбрасывая тень свою на землю Брахмаварты, ступай к полю Куру, памятного битвой между кшатриями, в которой посетитель лука Гандива обрушивал сотни стрел на головы царей, как ты обрушиваешь свои ливни на лотосы. И когда ты, о благодетель, отведаешь вод Сарасвати,— к ним некогда, отказавшись от столь сладостного для него вина, в котором отражались очи Ревати, прибеж Плугоносец, отвратившийся от битвы из любви к родичам,— ты очистись душою, оставшись темным только по цвету.

Эти две строфы непосредственно связаны с образами «Махабхараты». Курукшетра — «поле Куру» — историческая область к северу от современного Дели, где, согласно преданию, происходила великая битва между армиями враждующих царских родов — Кауравов и Пандавов, описанная в «Махабхарате»; Курукшетра, расположенная между рекой Сарасвати и ее притоком Дришадвати, западнее верхнего течения Джамны, примыкала к Брахмаварте, священной стране брахманизма, колыбели арийской культуры, которая на всем протяжении древней эпохи считалась страной образцовых обычаев и языка, откуда цивилизация ариев распространилась по территории всей Индии. Обладатель чудесного лука Гандива — Арджуна, один из главных героев битвы на Курукшетре, главный воитель стана Пандавов. Плугоносец — обычный эпитет Баладевы, одного из популярных героев мифов и сказаний. Старший брат Кришны, он, в отличие от последнего, примкнувшего к Пандавам, отказался участвовать в братоубийственной войне и удалился к берегам священной реки Сарасвати. Другая черта, отличающая его от Кришны, — преданность единственной супруге и возлюбленной Ревати (Кришна же известен своими многочисленными любовными похождениями, описанными во многих произведениях поздней эротической поэзии); но единственным пороком этого безупречного героя было чрезмерное пристрастие к вину, от которого ему пришлось отказаться во время пребывания на Сарасвати.

Якша продолжает:

Оттуда ступай к Ганге, спускающейся с владыки гор близ Канхалы, к ней, что послужила лестницей на небо сыновьям Сага смеясь белой пеной потока и заставляя хмуриться ревнивую Гау она хватая волосы Шивы своими руками-волнами, достигающих месяца на его челе.

Канакхала — одно из священных мест индуизма, деревня недалеко от Харидвара, где Ганг спускается с Гималаев («владыки гор») на равнину. Строфа содержит образы, связанные с известным мифом о нисхождении Ганги на землю. По представлениям древних, священная Ганга берет свое начало на небесах; Млечный путь — ее небесное течение. Некогда Ганга протекала только в небе; спуститься на землю ее заставил с помощью необычайных аскетических подвигов царь Бхагиратха, потомок Сагары, сыновья которого погибли испепеленные гневом Вишну. Попасть на небеса эгоистичные царевичи могли только при условии, если воды Ганги омоют их прах, — ради этого Бхагиратха добивался низведения Ганги на землю. Но когда Ганга уже готова была низвергнуться с небес, возникла опасность, что воды ее своим падением смоют землю и прочь. Бхагиратхе пришлось новым подвижничеством умиловить Шиву, и тот согласился принять падение Ганги на свою голову, увенчанную полумесяцем, чтобы по телу его она стекла постепенно на землю. Ревность Парвати (Гаури) при виде Ганги, ласкающей волосы Шивы, нередко обыгрывается в санскритской поэзии ⁶⁶.

Достигнув горы, от которой она берет начало, увенчанной снегами с утесами, благоухающими мускусом пребывающих там оленей, возляжешь, отдыхая, на ее вершине, красотою подобный куче и поднятой на рог белым быком Шивы.

Это сравнение перекликается с использованным уже в второй строфе поэмы; там быка заменял слон. Надин, белый бык Шивы, часто фигурирует в индуистских мифах и иконографии.

Теперь облако летит над Гималаями.

⁶⁶ Этот миф излагается в первой книге «Рамаяны» Вальмики.

И если лесной пожар, рожденный трением ветвей горных сосен, раскачиваемых ветром, подпалая искрами хвосты у яков, будет терзать ту гору, тебе надлежит потушить его до конца тысячами своих ливней; назначение богатства высокого духом — облегчать страдания попавших в беду.

Подобные моральные сентенции, завершающие строфу, характерны для санскритской поэзии и встречаются и в других местах поэмы; подобным же образом завершается следующая строфа:

Разметай мощными потоками града пенстово подпрыгивающих пверх злобных шарабхов, которые попытаются напасть внезапно на тебя, недосыгаемого для них, но только поломают себе хребет; кто не подвергнется осмеянию, тратящий силы в бесплодных предприятиях?

Шарабхи — фантастические восьминогие животные, согласно сказочным представлениям, отличаются злобным характером; они постоянно нападают на львов и, по толкованию комментатора поэмы, могут попытаться напасть на облако, приняв его гром за рычание льва.

Миновав всевозможные достойные внимания места на склонах Снежной горы (Хималайя), ступай на север через ущелье Краунча, врата для перелетных лебедей и истинный путь славы владыки рода Бхригу; протянувшись в длину, ты уподобишься темной ноге Вишну, которую подъял он, чтобы полрвать Бали. И, вознесшись еще выше, ты явишься гостем к горе Кайласа, чье подножие вывернуто было из земли руками Десятиглавого; она вздымается ввысь, зеркало для небожителей, застилая небо своими вершинами, белыми, как лотосы, словно накопленный изюм в день пенстовый хохот Шивы.

Эти две строфы опять насыщены мифологическими образами. Первая из них отражает темы вишнуитской мифологии. Ущелье в горе Краунча было пробито, согласно преданию, стрелами Парашурамы, принадлежавшего к роду Бхригу и почитавшегося одной из аватар Вишну. Бали — царь демонов, завладевший некогда вселенной; Вишну явился к нему в образе карлика и выпросил себе в дар столько пространства, сколько он покроет тремя шагами. Получив согласие Бали, он мгновенно вырос до гигантских размеров и тремя шагами прошел небо и землю и «попрал» царя демонов, низверг-

нув его в подземный мир. Этот миф упоминается еще в «Ригведе». Следующая строфа описывает гору Кайласа, обычное местопребывание Шивы. Некогда Равана (Десятиглавый), похваляясь своей мощью, обхватил руками подножие горы Кайласа и вырвал ее из земли; но Шива наказал дерзкого, наступив на гору ногой и прищемив Раване руки (этот миф нашел отражение в скульптурной группе VIII в. в Эллоре). Что касается сравнения в конце строфы, оно становится понятным, если вспомнить, что белый цвет в санскритской поэзии постоянно ассоциируется со смехом (ср. «белозубая улыбка»). Так, река «смеется» пеной своих волн, а белоснежные вершины Кайласы представляются «скопившимся» в кучи смехом обитающего на ней бога Шивы.

Далее облако сравнивается с темным плащом, накинутым на плечи Баладевы (который, в отличие от темного Кришны, изображается всегда светлокожим, отсюда сравнение его со снежной вершиной горы), превращается в лестницу для восхождения Парвати на гору или в душ для небесных дев. Напившись воды из озера Манаса, рождающего золотые лотосы, оно осенит своей тенью благородного слона Айравату, стража небесного царства Индры, главного из мировых слонов. И наконец, оно прибудет к цели своего путешествия. О ты, движущийся по воле, заведя Алаку, возлежащую на склоне той горы, как дева в объятиях возлюбленного, с Гангой, ниспадающей с нее, словно плащ с тела, ты не сможешь не узнать ее, поддерживающую своими высокими дворцами облака, проливающие дожди, словно женщина, поддерживающая руками свои волосы, перевитые жемчужными нитями.

После этой строфы следует дополнительная часть поэмы, так называемая *Uttaramagha*, своего рода эпилог, посвященный описанию Алаки. По богатству образовательных средств, изяществу метафор и сравнений, музыкальности стиха завершающая часть не уступает описанию полета облака. В первой строфе на искусном и труднопереводимом чередовании эпитетов строится сравнение облака со сказочным городом якшей.

Там дворцы достойны сравнения с тобою — в тебе обитает молния, в них — прелестные девы; ты украшен радугой, они — многоцветными картинами; ты издаешь мощные, но приятные для слуха

раскаты грома, их оглушают звуки тамбуринов, сливающиеся с музыкой и пеньем; внутри тебя вода, у них — полы, выложенные изумрудами, подобные водной глади; ты паришь в высоте, они несут в небо свои высокие кровли.

Следующая строфа посвящается цветам.

Там юные девы играют лотосами в руках; в волосах у них вплетены свежие цветы белого жасмина; их прекрасные лица припудрены желтоватой пылью цветов лодхры; в косы они вплетают цветы курабаки, в ушах носят сирисы, пробор украшают цветы каламба.

Здесь названы растения, время цветения которых приходится на различные сезоны года; в чудесном городе Ллаке они цветут круглый год.

Там деревья всегда в цвету, оглашаемые жужжанием пьяных от нектара пчел, озера всегда улыбаются белыми лотосами, опоясанные стаями лебедей, домашние павлины похваляются все время красотой своего сверкающего оперенья и кричат постоянно, вытягивая вверх шею, ночи прекрасны, озаренные всегда луною, раздвигающей объятия тьмы. Обитающие там владыки богатства⁶⁷ проливают слезы лишь от радости и не по иной причине, не ведают иных страданий, кроме тех, что причиняет бог, вооруженный цветочными стрелами⁶⁸, и что излечиваются соединением с желанной, не томятся в иной разлуке, нежели порожденная любовною размолвкой, не знают возраста иного, кроме юности. Там якши вместе с прелестнейшими из женщин, поднявшись на верхние террасы⁶⁹, вымощенные кристаллами и отражающие на поверхности своей звезды, украшающие полы их вместо цветов, пьют вино «плод любви»⁷⁰, которым одаривают их исполняющие желания деревья⁷¹, под тихий и мерный рокот барабанов, подобный глухим раскатам твоего грома. Там девы, любви которых ищут сами боги, играют драгоценными камнями, зажатыми в руках, пряча их в золотой песок и отыскивая после; их овевают прохладные вестерки, дующие от вод реки Млидакини⁷², и осеняют тенью, защищающей от зноя, деревья ман-

⁶⁷ Якши.

⁶⁸ Кама.

⁶⁹ Т. е. крыши дворцов.

⁷⁰ Приготавливаемое особым образом пальмовое вино со специями, возбуждающее, как считалось, любовную страсть.

⁷¹ В древнеиндийской мифологии и фольклоре волшебные деревья, дающие как плоды исполнение любых желаний.

⁷² Полумифическая река в Гималаях, рукав Ганга.

дара⁷³, растущие по ее берегам... Там подобные тебе облака, несомые ветром, окутывают кровли семиэтажных зданий и, каплями дождя подпортив картины на стенах верхних покоев, испуганные тем, что натворили, удирают через решетчатые окна, разбившись на струйки и искусно притворяясь дымками благовоний⁷⁴. Там и полночь лунные камни, свисающие на сетях с потолка, когда освещают их лучи месяца, яркие, не застилаемые тобою, источают капли воды⁷⁵, освежающие тела женщин, покинувших объятия любовников, и прогоняющие усталость от любовных ласк. Там изнеженные юноши, хранящие несметные сокровища в своих домах, вместе с небесными девами, прекраснейшими из куртизанок, развлекаются изо дня в день в садах, прилегающих к их дворцам, ведя изящные беседы... в обществе сладкогласных киннаров⁷⁶, громко поющих славу Кубере. Там пути, которыми следовали ночью на свидание охваченные страстью женщины, указываются на рассвете цветами мандары, выпавшими из их волос, золотыми лотосами со смятыми лепестками, соскользнувшими с их ушей, и жемчужными ожерельями, нити которых порвались на пышной груди, подрагивающей от поспешной походки... Там же бог любви, зная, что великий друг Куберы⁷⁷ обитает, воплощенный, в той стране, не дерзает напрягать тетиву своего лука, сплетенную из вереницы пчел. Дело его исполняют успешно грациозные телодвижения лукавых женщин, чьи нежные взгляды, сопровождаемые искусной игрой бровей, не остаются бесплодными, поражая сердца юношей, восприимчивых к проявлениям страсти.

Затем якша переходит к описанию своего дома.

Там, к северу от дворца Куберы, стоит наша обитель, которую легко узнать издали по арке ворот, красотой подобной радуге, луку царя богов, и вблизи которой растет дерево мандара, склоняющееся под тяжестью цветов, до коих можно дотянуться рукою; за ним

⁷³ Мифические коралловые деревья небесного царства.

⁷⁴ Ср. строфу, цитируемую на стр. 123.

⁷⁵ Считалось, что под воздействием лунных лучей эти камни источают влагу; их подвешивали к потолку для охлаждения комнаты в душные ночи.

⁷⁶ Мифические чудесные певцы, обитающие в лесных дебрях. Изображаются как существа с лошадиной головой на человеческом теле, вместе с якшами составляют свиту Куберы.

⁷⁷ Имеется в виду Шива, обитающий на той же горе Кайлас, где расположена Алака, столица якшей. По мысли поэта, Камм страшится грозного бога, некогда обратившего его в пепел взглядом (см. выше, «Рождение Кумары»).

жена моя ухаживала, как за родным сыном⁷⁸. При доме есть и пруд, к которому спускается лестница с изумрудными ступенями; его покрывают расцветшие золотые лотосы с блистающими стеблями из ляпис-лазури, и по нему плавают лебеди, которые, не ведая печали, даже завидев тебя⁷⁹, уже не стремятся к озеру Манаса, хотя оно и лежит совсем неподалеку⁸⁰. На берегу его высится игральная горка⁸¹ с вершиной из прекрасных изумрудов, обнесенная оградой золотых бананов... На ней красная ашока шелестит листвою, и там же растет прелестная бакула... Одна, подобно мне, томится, ожидая, когда ее коснется нога твоей подруги, другая жаждет, чтоб она ее опрыскала вином...

Последняя строфа намекает на известные народные обряды, распространенные в древней Индии и отраженные в ее поэзии. Считалось, что, для того чтобы расцвела ашока, ее должна коснуться левой ногой красивая девушка; бакула, растение с мелкими, очень ароматными цветами, должна с той же целью быть опрыскана вином из рта красавицы. Обряды эти связаны с первобытной верой в связь между деторождением и плодородием растений; женщина, способная произвести потомство, своим прикосновением помогает дереву расцвести.

Далее якша приглашает облако спуститься на упомянутую горку и заглянуть внутрь его дома, осветив его мягким блеском молнии. Там оно увидит его возлюбленную, «томящуюся, как одинокая чакравака, разлученная со своим супругом...» Чакравака, красный гусь, в индийской поэзии, подобно голубю в европейской, рассматривается как символ нежной супружеской любви и верности. Согласно преданию, эти птицы, днем встречающиеся постоянно парами, с наступлением темноты вынуждены расстаться, по ночам они жалобно окликают друг друга с противоположных берегов реки или озера.

⁷⁸ Любовь к деревьям, как к живым и родным существам, и трогательная забота о них, как о детях, составляют одну из характерных тем древнеиндийской поэзии; особенно яркое выражение она находит в «Шакунтале» Калидасы (см. ниже).

⁷⁹ Т. е. вестника начинающегося сезона дождей.

⁸⁰ Озеро Манаса (Манасаровар), почитавшееся в древности священным, расположено к югу от хребта Кайлас. В начале сезона дождей на его прибрежных скалах находят убежище многочисленные стаи фламинго.

⁸¹ Декоративный садовый холм, предназначавшийся для игр и развлечений.

Эту печальную участь, рассказывает предание, чакраватки навлекли на себя в наказание за то, что когда-то посмеялись над Рамой, проливавшим слезы о Сите.

Я думаю (продолжает якша, рисуя в своем воображении облик возлюбленной), что она, исполненная тоски, изменилась в лице за эти мучительные дни разлуки, подобно цветку лотоса, застигнутому зимним холодом. Наверное, лицо моей любимой, подпирающей его рукою, с глазами, покрасневшими от горького плача, с губами, поблекшими от жарких вздохов, наполовину скрытое распущенными волосами, являет унылый вид, как луна в то время, когда ты застилаешь ее свет.

Когда облако увидит ее, она будет рисовать портрет отсутствующего возлюбленного или безуспешно будет пытаться петь, забывая мотив и проливая слезы на струны лютни. Якша просит облако не покинуть его подругу ночью, «когда страдания особенно тяжки, ибо ей нечем их развеять», и передать наконец его послание; и она будет внимать ему, как некогда Сита внимала Хануману, принесшему ей на Ланку весть от Рамы.

Послание якши, слова любви и надежды, которые он просит передать тоскующей супруге, составляют заключительную часть поэмы. Он описывает свои страдания в разлуке, свое печальное состояние, вспоминает о счастливых днях, проведенных с любимой. Всюду видит он перед собой ее прекрасный образ.

В гибких лианах я вижу твой стан, в глазах робкой лани — твой взгляд, в луне — красоту твоего лица, в пышно оперенных хвостах павлинов — твои волосы, украшенные цветами, в ряби на поверхности реки я вижу игру твоих бровей, но нигде, о ревнивая, нет подобия тебе!

Но разлука не вечна. Срок проклятия Куберы, обрекшего якшу на изгнание, — один год, а он истекает через четыре месяца. Влюбленные соединятся вновь, и после разлуки вдвойне слаще им покажутся радости любви «прекрасными ночами, озаренными осеннею луною». Якша просит облако утешить его супругу напоминанием о грядущей встрече. И тогда пусть оно вер-

нется с Гималаев и принесет герою весть о его любимой.

Оказав эту милость мне, чья просьба столь необычна,— из дружбы или из сострадания к тоскующему в разлуке,— ступай, о облако, в желанные тебе края, ты, чью красу умножает время дождей, и да не разлучишься ты ни на миг со своей возлюбленной — молнией! —

этим обращением якши к облаку-вестнику заканчивается поэма.

«Облако-вестник» относится санскритской поэтикой к жанру «малой поэмы» (кхандакавья) ⁸². От большой эпической поэмы (махакавья), такой, как «Род Рагху» или «Рождение Кумары», она отличается тем, что в ней нет деления на песни; кроме того, если в упомянутых махакавьях различные песни имели различные стихотворные размеры, поэма «Облако-вестник» вся написана одним размером — «мандакранта». Буквально этот термин означает «медленная поступь», и, действительно, размер этот характеризуется замедленным, усложненным ритмом, как бы передающим плавное и неторопливое движение облака в небе ⁸³.

Выразительность и музыкальность строк «Облако-вестника» невоспроизводимы в переводе. Обусловленные свойствами санскрита возможности сжатого и многозначного выражения, вмещающего в немногих словах богатый и яркий образ, теряются в передаче средствами другого языка, при которой текст неизбежно развертывается в многословные и громоздкие периоды; лишь весьма отдаленно отражается в них поэтическая прелесть оригинала.

Поэмы Калидасы, как мы уже отмечали, отличаются высоким совершенством стихотворной формы, обилием искусных стилистических украшений и поэтических фигур. Написанные на санскрите и сравнительно сложные по своей литературной форме, они доступны были в свое время, очевидно, только для образованных людей. Калидаса, однако, в этом отношении не идет в сравнение с санскритскими поэтами позднеклассической

⁸² В средневековом трактате «Зерцало поэзии» Вишванатхи.

⁸³ Размер мандакранта представляет собой четверостишие, по 17 слогов в строке, с цезурой на четвертом и десятом слогах:

— — — — | ~~~~~ | — — — — .

эпохи с их изощренными и совершенно искусственными произведениями, рассчитанными только на узкий круг посвященных. Лирика Калидасы выгодно отличается от этой литературы периода упадка простотой и искренностью художественного выражения и своей не утраченной еще связью с народным творчеством. Но высшую славу в своей стране и за ее пределами принесли ему его замечательные драматические шедевры.

Санскритский классический театр переживал во времена Калидасы эпоху своего расцвета. Драматургия в этот период становится преобладающим жанром в литературе. И не случайно именно в этом роде литературы достиг Калидаса вершин своего творчества.

Мы уже отмсчали неоднократно лирический характер дарования Калидасы. С замечательным искусством использовал поэт драматическую форму для самого полного раскрытия сильнейших сторон своего таланта, для особенно яркого и глубокого изображения внутреннего мира человека, его тончайших душевных движений и переживаний. Калидаса создает лирическую драму, своеобразный и до относительно недавнего времени необычный для европейского читателя вид драматической литературы, где в центре внимания — не бурные конфликты и столкновения характеров, но тонкая и трудноуловимая игра чувств и настроений, душевная жизнь героев, раскрывающаяся на фоне живых и поэтических картин природы.

В первой главе мы уже говорили о происхождении и характерных чертах индийской классической драматургии и о том, как мало нам известно о ее истории до Калидасы и о его предшественниках на драматическом поприще. Очевидно, близко по времени к Калидасе творчество знаменитых драматургов Бхасы и Шудраки. Шудрака, крупнейший после Калидасы драматург эпохи расцвета, был, возможно, его старшим современником. Его произведения составляют контраст лирическим пьесам Калидасы бурным развитием действия, отсутствием сказочного элемента, некоторой приземленностью образов и драматических картин, ярко отражающих быт и нравы современного автору индийского общества. Видимо, более отдален от Калидасы во времени, но,

быть может, более близок по характеру творчества Бхаса, драма которого «Пригрезившаяся Васавадатта» могла вдохновить Калидасу на создание его первой пьесы «Малявика и Агнимитра». Недаром в прологе к этой пьесе Калидаса упоминает его как своего предшественника.

«Малявика и Агнимитра», как и все санскритские драмы, начинается традиционным прологом, который, в свою очередь, открывался вступительным благословением, так называемым «нанди». Оно посвящалось божеству, покровительство которого призывалось на театральное представление и его зрителей¹. Естественно, «нанди» ко всем трем известным пьесам Калидасы посвящены Шиве.

Тот, кто царит единовластно, кому приносят, поклоняясь, богатые дары,—но сам одетый лишь оленьей шкурой; кто слился телом со своей возлюбленной супругой,—но превосходит всех подвижников, от чувственных предметов отвративших дух; кто всю вселенную несет в себе своими восемью телами,—но лишен гордыни; неведения мрак развеяв, вам истинный путь да укажет бог Шива.

В форме такого обращения к зрителям и строится вступительное благословение к санскритской драме. «Восемь тел» Шивы — восемь элементов мироздания, они перечисляются в «нанди» драмы «Шакунтала» (см. ниже).

Далее следует пролог, представляющий собой диалог между «сутрадхарой» — руководителем труппы и режиссером спектакля, который обычно был также ведущим актером, исполнителем главных ролей², — и каким-либо другим членом труппы. Чаще всего собеседницей сутрадхары в прологе выступает ведущая актри-

¹ Согласно легенде, первому театральному представлению (оно состоялось на небесах; роли в нем исполняли апсары, руководил «постановкой» мифический мудрец Бхарата, и небожители составляли аудиторию) пытались помешать демоны, но Индра отразил их нападение. С тех пор в начале каждого спектакля актеры обращаются за покровительством к какому-либо божеству.

² В свое время термин «сутрадхара» у нас переводили: «театральный директор» (см. перевод К. Д. Бальмонта в издании: Калидаса, Избранное, М., 1956); здесь сказалось влияние знаменитого «Пролога в театре» в «Фаусте» — немецкий поэт ввел этот вид вступления в свою трагедию под впечатлением появившегося тогда перевода «Шакунталы».

са, исполнительница роли героини,— обычно это жена руководителя; она появляется, например, в прологе к «Шакунтале». Но в «Малявике и Агнимитре» сутрадхара беседует со своим помощником. В прологе, в форме непринужденного, как бы импровизированного диалога актеров перед началом спектакля зрителю сообщает-ся заглавие пьесы и (не всегда) имя автора.

Руководитель труппы (*заглядывая за кулисы*). Достойнейший, поди-ка сюда.

Помощник (*входит*). Я здесь, почтенный.

Руководитель. Зрители просят, чтобы мы представили на этом очередном празднике весны драму «Малявика и Агнимитра», сочиненную Калидасой. Пусть же музыканты начинают.

Помощник. Не может быть! Неужели творениям Бхасы, Саумиллы, Кавипутры и других прославленных авторов они предпочли пьесу Калидасы, современного поэта?

Руководитель труппы возражает, произнося стихотворную строфу:

[Не все древнее достойно хвалы, и новое произведение не обязательно ничтожно. Мудрые знакомятся с тем и другим и делают выбор; только глупец живет суждением чужого ума]³.

В классических санскритских драмах проза чередуется со стихами; в стихах, написанных различными размерами, содержатся обычно сентенции, описания всякого рода, особенно эмоционально насыщенные драматические реплики.

«Благородная публика — лучший судья», — соглашается помощник; и завершается пролог также стихотворной репликой руководителя труппы: «Так поспеши же. [На первом месте для меня — веление публики, как для этих расторопных служанок — приказы царицы Дхарини]».

Затем на сцене появляются две служанки царицы Дхарини и начинается собственно действие пьесы. Такое завершение пролога репликой (обычно стихотворной), как бы перекидывающей мостик от «актерского» пролога к действию самой пьесы, где те же актеры появляются потом в ролях драматических персонажей, со-

³ Здесь и далее в цитатах из драм перевод стихотворных строф выделяется квадратными скобками.

ставляет также традиционный прием санскритской классической драмы.

За прологом в «Малявике и Агнимитре» следует «вишкамбхака» — интерлюдия. Интерлюдии перед началом первого акта или интермедии между актами составляют характерную черту композиции санскритской пьесы, хотя введение их необязательно. В интерлюдии к «Малявике и Агнимитре» появляются сначала две служанки. Действие происходит во дворце царя Агнимитры в Видише (это явствует из реплики действующих лиц, в самом тексте пьесы место действия обычно не указывается). Из разговора служанок, к которым присоединяется затем учитель танцев Ганадаса, зритель получает представление об экспозиции драматического действия. Здесь нужно отметить еще одну важную особенность классической драмы. Служанки, в отличие от актеров в прологе и учителя Ганадасы, говорят не на санскрите, а на пракрите. Среди персонажей, участвующих в драмах, на санскрите говорят боги, цари, брахманы, образованные мужчины и ученые женщины — прочие женщины и персонажи низшего социального положения говорят на пракритах; женщины говорят на пракрите шаурасени, но поют на махараштри, остальные персонажи говорят на пракрите магадхи⁴. Практики классических драм представляют собой несколько искусственные, стилизованные формы народных среднеиндийских языков. Тем не менее этот своеобразный опыт социальной речевой характеристики в древней литературе — довольно любопытное явление, говорящее об определенных «реалистических» тенденциях индийского классического театра. Смешение в драмах различных языков могло быть вызвано также стремлением сделать их более доступными для широкой аудитории⁵.

Служанки в интерлюдии говорят о Малявике, одной из своих подруг; она недавно попала к царскому двору,

⁴ Шаура с е н и — литературная форма народного языка западных областей современного штата Уттар Прадеш; ма х а р а ш т р и — предок современного маратхи, развитый литературный язык, на котором создана была в классическую эпоху богатая лирическая поэзия; м а г а д х и — язык страны Магадха, т. е. области современного Бихара, некогда государственный язык империи Маурья.

⁵ «Это был компромисс между литературным языком и требованиями народного искусства» (Дж. Неру).

присланная в дар царице из одной из пограничных областей, но успела уже проявить себя как весьма способная и многообещающая ученица в искусстве танца; это подтверждает присоединившийся к разговору учитель ее Ганадаса. Служанки говорят о том, что царь Агнимитра обратил внимание на юную танцовщицу, чем вызвал ревность царицы.

Героем первой пьесы Калидасы является историческое лицо — царь Агнимитра из династии Шунга, правивший приблизительно в 144–136 гг. до н. э. Отец Агнимитры, Пушьямитра, основатель династии, упоминающийся в пьесе, был полководцем последнего из Маурьев, императора Брихадратхи, которого он убил и трон которого узурпировал в 180 г. до н. э. Империя Маурья к этому времени фактически уже распалась, и владения Шунгов были значительно менее обширными. Своего сына Агнимитру престарелый Пушьямитра возвел на трон еще при своей жизни. Столица государства к этому времени перенесена была из Паталипутры в Видишу, город в Восточной Мальве, северо-восточнее Удджайини.

В то время, когда начинается действие пьесы, Пушьямитра находился вместе с войском в далеком походе против «яванов» (ионийцев) — так называли в древней Индии греков (а позднее и других пришельцев с северо-запада) со времен нашествия Александра Македонского. В пьесе речь идет о греко-бактрийских завоевателях, которые тогда вторглись в Северо-Западную Индию и которым армия Шунгов под командованием Васумитры, сына Агнимитры, нанесла поражение на берегах Инда.

С юга владения Шунгов граничили с Видарбхой (современный Берар), где правил в то время царь Яджнясена, связанный брачным союзом с домом Маурьев. Он, естественно, занимал по отношению к узурпаторам Шунгам враждебную позицию; но его двоюродный брат Мадхавасена был сторонником Агнимитры и намеревался породниться с ним, выдав за него замуж свою сестру, чему Яджнясена пытался помешать.

Таков исторический фон, на котором строится интрига пьесы Калидасы⁶. Первый акт начинается со сцены,

⁶ Правда, мы не можем вполне полагаться на его достоверность, так как о победе Васумитры над греко-бактрийцами и о конфликте с Видарбхой мы не находим других свидетельств в сохранившихся

в которой царский советник читает Агнимитре послание от Яджнясены. Пограничная стража царя Видарбхи задержала Мадхавасену, когда тот направлялся вместе со своей сестрой в Видишу. Сестра Мадхавасены исчезла во время суматохи, сопровождавшей захват царевича. Теперь Яджнясена предлагает Агнимитре обменять пленника на брата царицы Видарбхи, которого Шунги держат заложником в Видише. Агнимитра возмущен дерзким требованием царя Видарбхи и отдает распоряжение готовиться к войне.

Затем появляется Гаутама, шут. Шут — «видушака» — одно из постоянных амплуа санскритского классического театра. Как правило, это бедный брахман, друг и наперсник главного героя пьесы; его внешность и поведение должны вызывать смех у зрителей. Несмотря на свое брахманское происхождение, он говорит на пракрите, подобно лицам низшего социального статуса. Этот образ явно ведет свое происхождение из народного искусства и указывает на преемственную связь санскритского классического театра с народной сценой. Исследователями неоднократно отмечалось большое сходство индийского видушаки с шутом шекспировской драмы.

Царь поручил Гаутаме разыскать Малявику, которую он увидел случайно на портрете и внешностью которой был пленен (любовь, возникающая «заочно», из созерцания портрета, — распространенный фольклорный мотив). Гаутама поручение выполнил и придумал способ устроить свидание царя с Малявикой, но пока ничего никому не говорит; следует сохранить все в тайне от ревнивой царицы. Сразу же за появлением видушаки следует комическая сценка перебранки между двумя соперничающими учителями танцев, Ганадасой, уже знакомым зрителю, и Харадаттой; оба являются к царю и просят его разрешить их спор и назвать лучшего. Харадатта — придворный царя, Ганадаса принадлежит к свите царицы; Агнимитра хочет быть беспристрастным и решает, что оба соперника должны продемонстрировать свое искусство в присутствии его самого и царицы, а также пребывающей при дворе буддийской монахини

скудных исторических источниках той эпохи. Некоторые исследователи (В. Рубен) полагают, что события эти могли быть полностью измышлены самим Калидасой.

Каушики, которая должна играть роль третейского судьи как незаинтересованная сторона.

Являются царица и монахиня. Следует очень живая сцена, в которой участвуют царь, царица, монахиня, оба учителя танцев и шут Гаутама. Царь упрашивает скромничающую Каушики быть судьей в предстоящем состязании, на которое царица соглашается очень неохотно; оба учителя, напротив, горят желанием явить свое искусство, подзадориваемые насмешливыми репликами шута («...посмотрим, как два барана сшибутся лбами! Даром, что ли, платят им жалованье?» «...и в самом деле, Ганадаса, пристроился ты при царском театре, ешь вдоволь сладких лепешек, заработанных служением Сарасвати⁷, зачем тебе это состязание, в котором так легко проиграть?»). Стилизованная под простонародную речь шута, говорящего на шаурасени, вплетается в торжественную санскритскую беседу других участников сцены, рассуждающих об искусстве (царица тоже говорит на шаурасени, но более «облагороженном» стилистически, монахиня же говорит на санскрите).

Каждый из соперников должен выставить лучшую из его учениц, которая покажет свое искусство в танце. Это и входило в замыслы шута, спровоцировавшего спор между учителями в уверенности, что Ганадаса вызовет для состязания Малявику. Все отправляются в театральный зал, откуда уже доносятся звуки музыки. Царь с трудом скрывает нетерпение. Первый акт заканчивается его репликой:

[Как ни сдерживаюсь я, меня торопят эти звуки музыки и тамбуринов, словно зов самой любви, снизошедшей в сердце, последовать путем, ведущим к счастью.]

Действие второго акта происходит в театральном зале дворца, где собрались все участники предшествующей сцены, чтобы присутствовать на состязании танцовщиц. Ганадаса выводит свою ученицу Малявику. Она танцует под музыку и поет, тема танца-пантомимы и песни предложена монахиней; это — легенда о царевне Шармиштхе, некогда попавшей в рабство, влюбившейся в

⁷ Первоначально — персонификация священной реки, затем — супруга Брахмы, богиня мудрости и красноречия, покровительница искусств.

супруга своей госпожи и вынужденной скрывать свою любовь. Слова песни Малявики, таким образом, отвечают сложившейся ситуации и вызывают волнение царя, изливающего свое восхищение красотой танцовщицы в лирических строфах, произносимых «в сторону» («про себя»).

Закончив танец, Малявика хочет уйти, но хитрый шут, угождая втайне царю, задерживает ее. Реплика царя рисует грациозный образ остановившейся в нерешительности девушки.

Царь (*про себя*). О, во всех движениях красота ее исполнена очарования. [Левою рукой, плотно охваченной браслетом, она опирается на бедро, другою же, подобной гибкой лиане, роняет жемчужную нить; взор она опустила на мозаичный пол, слегка касаясь пальцами ноги рассыпанных на нем цветов. Когда стоит она так, изогнув нежный стан, в неподвижности своей она еще прелестнее, чем в танце!]

Подобная ситуация и такая же стихотворная реплика-описание повторяются потом в первом акте «Шакунталы», но с гораздо большей выразительностью.

Каушки со знанием дела выносит суждение, восхваляя совершенство танца Малявики. Но шут усмотрел один недостаток. Какой же? Перед началом танца следовало воздать почести брахману, т. е. ему, Гаутаме. Реплика Гаутамы вызывает всеобщий смех и улыбку на устах Малявики, пробуждающую тайный восторг царя. Звучит голос придворного певца за сценой, возвещающий час омовения и трапезы, ввиду чего показательный танец ученицы Харадатты переносится на следующий день. Все покидают сцену; царь, оставшись под конец вдвоем с Гаутамой, изливает ему свои чувства.

Третьему акту предшествует интермедия («правешака») — диалог двух служанок. Действие происходит в дворцовом саду. Служанка монахини Каушки приходит сюда по поручению своей госпожи за лимоном и встречает садовницу. Из их разговора зритель узнает, что состязание выиграл Ганадаса и что во дворце ходят слухи о любви царя и Малявики. Затем обе уходят, чтобы доложить царице, что ашока в саду вот-вот расцветет и ждет только прикосновения ноги юной красавицы (см. выше, стр. 133).

Третий акт начинается с выхода Агнимитры и Гау-

тамы. Царь охвачен любовным томлением, которое он выражает в красивых поэтических строфах. Шут тем временем сообщает, что виделся с Бакулаваликой, по-другой Малявики (одной из служанок, появлявшихся в интерлюдии), и передал через нее любовное послание царя. Но добраться до Малявики нелегко, говорит Гаутама, «царица стережет бедняжку, как змея — клад»⁸.

По предложению шута оба переходят затем в сад. На сцене древнеиндийского театра не было смены декораций, и перемена места действия в санскритских пьесах отмечается обычно ремаркой: «Обходит (или обходят) сцену». Этим условным движением актеры давали понять, что персонажи, роли которых они исполняют, находятся уже в другом месте, более или менее отдаленном от предшествующей сцены действия (иногда даже в другом городе).

Агнимитра и Гаутама «обходят сцену» и вступают в сад. Разумеется, на сцене при этом не появлялось никаких декораций, изображающих сад; красота цветущих весной деревьев описывается в репликах царя (стихотворных) и шута (прозаических). Пока они любуются садом, появляется Малявика, исполненная грусти. Она говорит о своей любви к царю; из ее монолога зритель узнает также, что царица Дхарини повредила ногу и потому поручила ей, Малявике, исполнить обряд, помогающий расцвести ашоке. Если ашока расцветет через пять дней, царица исполнит любое желание Малявики.

Между тем шут замечает Малявику и указывает на нее Агнимитре. Затаив дыхание, царь любит своей избранницей и описывает в стихах ее красоту. Он слышит ее слова.

Малявика. Это дерево, что трепещет в страстном ожидании перед тем, как одеться цветами, словно переняло любовное томление. Отдохну пока здесь в его прохладной тени, на этой каменной скамье.

Но царь не уверен, что ее слова имеют отношение к нему.

Появляется служанка Бакулавалика, принеся Малявике украшение, которое необходимо надеть на ногу

⁸ Согласно индийским народным поверьям, змеи стерегут клады, спрятанные под землей.

перед обрядом. Пока Бакулавалика обряжает Малявику, царь продолжает восхищаться красотой своей возлюбленной.

Царь. ...[Ножкой со сверкающими ноготками, на которой не высохла еще краска, алая, как цвет полураскрывшегося бутона, двоих должна поразить дева — ашоку ли, жаждущую покрыться цветами, влюбленного ли, что склоняет голову, не искупив еще вины.]

Но на сцене появляются новые лица. Это молодая царица Иравати со служанкой. Дворец индийского раджи населяли обычно многие жены, и соперничество между ними за благосклонность их повелителя и супруга, за предпочтительное его внимание порождало немало тайных интриг и конфликтов. Иравати, последняя по времени фаворитка царя, еще более страшится новой соперницы, чем главная царица, Дхарини, которой так или иначе приходится мириться с изменами супруга (которые, впрочем, и не почитаются таковыми при освященном законом многоженстве), — они все равно не поколеблют ее положения, обусловленного старшинством. И царь, со всей своей неограниченной властью, побаивается молодой и пылкой Иравати больше, чем старшей царицы, перед которой он тоже робеет, как мы видели.

На сцене теперь три группы действующих лиц, каждая из которых ведет свой самостоятельный диалог; в центре — Малявика и Бакулавалика, не подозревающие, что за ними наблюдают с двух сторон: с одной — царь и Гаутама, с другой — Иравати со своей служанкой. Две последние пары также не замечают друг друга. Со сцены звучат три диалога, переплетающиеся между собой и создающие своего рода полифонию, весьма искусно построенную драматургом. Малявика исполнена сомнения, подруга ободряет ее и призывает следовать велению сердца, уверяя во взаимности ее любви, — к восторгу царя и великому негодованию Иравати и ее служанки, выражаемым соответственно их репликами, перемежающими разговор центральной пары; и Гаутама вставляет изредка поощрительные замечания, вносящие в сцену юмористический элемент. Бакулавалика между тем, не переставая болтать, заканчивает украшение ноги Малявики, и та совершает традиционный обряд, ка-

саясь ногой ствола ашоки. Следуют реплики Бакулавалики и царя.

Бакулавалика. Ну, подружка, не твоя будет вина, если негодная ашока замедлит расцвести, после того как ты почтила ее прикосновением своей ноги.

Царь. [Этой звенящей браслетами, нежной, как лотос, ножкою стройной девы тронутая, о ашока, если тотчас не расцветешь ты,— ложным было твое томление, чужды тебе желанья влюбленных!]

Пракритская прозаическая реплика Бакулавалики и санскритская стихотворная Агнимитры — вариации на одну тему.

После этой лирической сцены действие пьесы начинает развиваться быстрее. Царь и Гаутама выходят из-за укрытия и приближаются к девушкам, приходящим в немалое смущение. Они хотят удалиться, но царь задерживает Малявику и в изысканных стихах, прибегая к поэтическим фигурам, просит ее коснуться его, как только что она коснулась ашоки. Но тут перед влюбленными появляется разъяренная Иравати, она осыпает пришедшего в замешательство царя страстными упреками. Тема ревнивой девы, упрекающей неверного возлюбленного,— одна из распространенных в санскритской лирике классической эпохи. Калидаса вводит ее здесь в драматическое произведение и обыгрывает в стихотворных репликах царя, смиренно пытающегося умиловать Иравати. Несколько смягченная его комплиментами, она уходит со служанкой, бросив ему на прощание язвительную реплику.

В начале четвертого акта царь узнает от Гаутамы, что Иравати уведомила царицу Дхарини о его любви к ее служанке и та заключила Малявику и Бакулавалику в оковах в подземелье, где хранятся сокровища. Смотрительнице наказано не выпускать девушек иначе как по предъявлении перстня с именной печатью царицы. Царь в отчаянии и просит шута придумать что-нибудь для освобождения его возлюбленной. У того уже готов план, который он сообщает царю на ухо.

Затем место действия меняется. Агнимитра переходит в покои царицы Дхарини. Царица возлежит на ложе в окружении свиты, при ней — монахиня Каушики. Едва успевает царь произнести приветствие и осведомиться

о состоянии ушибленной ноги царицы, как с криком вбегает Гаутама. Свой священный шнур, знак брахманского достоинства⁹, он обмотал вокруг пальца. Гаутама объявляет, что его укусила змея в саду, когда он хотел нарвать цветов ашоки для царицы. Всеобщий переполох, посылают за врачом, шут между тем искусно имитирует симптомы отравления змеиным ядом. За врачом же идет привратница, еще в предшествующей сцене посвященная шутом в его планы. Вернувшись, она объявляет, что врач велит привести к нему больного. Гаутама, прощаясь с царицей, трогательно просит простить ему совершенные против нее прегрешения и, естественно, получает прощение, после чего уходит, поддерживаемый слугами, вместе с привратницей. Через некоторое время привратница опять появляется и говорит, что врач просит у царицы ее перстень, необходимый ему для заклинаний против змеиного яда. Получив перстень, она опять уходит и опять возвращается с сообщением об исцелении Гаутамы.

Затем место действия снова переносится в сад. Сюда приходит царь, а вслед за ним появляется Гаутама, сообщающий, что хитрость его удалась; недоверчивую хранительницу подземелья он провел, сообщив ей, что для предотвращения несчастья, предсказываемого астрологами, предписано освободить всех узников. Гаутама ведет царя к беседке в саду, где он оставил Малявику и ее подругу; но у самой беседки они видят служанку Иравати и прячутся. Затем опять следует сцена, подобная той, которая была центральной в предшествующем акте: царь и шут подслушивают, незамеченные, разговор Малявики с подругой.

Девушки рассматривают портрет царя, изображенного в окружении своих жен и свиты. Малявика ревниво замечает, что царь на картине смотрит на Иравати. Здесь в уста царя, наблюдающего за Малявикой,

⁹ Белый шнур, который носили перекинутым через правое плечо и пропущенным под левой рукой. Его надевали при обряде инициации, который проходили юноши трех высших варн (для различных варн шнур изготовлялся из различного материала, для брахмана, в частности, — из хлопчатобумажных нитей); утрата его считалась тяжким несчастьем и грехом. То, что Гаутама перевязывает палец священным шнуром, — лишнее свидетельство падения авторитета древнего института варн в эпоху Калидасы.

нить влагается строфа, обыгрывающая излюбленную тему санскритской лирики.

Царь. Взгляни, друг мой. [Брови нахмурила, надула губки, досадою гордо портрет отстранила,— словно разыгрывает перед зрителем любовную сценку, изображая оскорбленную ревнивицу.]

Наконец царь и Гаутама приближаются к беседке, девушки почтительно приветствуют их. И царь, и Малявика выказывают неодолимое смущение; царю не верится, что его возлюбленная перед ним и не исчезнет, как сновидение¹⁰. Гаутама под каким-то предлогом отпущивает Бакулавалику, и оба оставляют влюбленных наедине; но они не уходят совсем, а становятся на стражу в разных сторонах сада. Шут, однако, прислонившись неподалеку к дверной притолоке, вскоре засыпает.

Царь обращается к Малявике с любовными речами: «Отрешись, о прекрасная, от страха перед тем, кто давно уже ищет твоей любви. Прильни ко мне, как лиана приникает к дереву манго!». Он хочет обнять девушку и еще не видит, что на сцене появились Иравати и ее служанка. Иравати полна раскаяния и хочет загладить свою резкость перед царем; кроме того, она идет проведать Гаутаму, которого считают больным. Они наваливаются на шута, спящего у входа в беседку. Служанка, чтобы подшутить над ним, бросает в него палочкой, которую тот спросонья принимает за настоящую мечу. На крик шута из беседки появляется царь и за ним Малявика, из сада прибегает Бакулавалика. Тщетно царь пытается уверить Иравати, что служанки всего лишь пришли поблагодарить его за освобождение из темницы по случаю праздника. Раскрывается и обман Гаутамы — служанка Иравати случайно повстречала смотрительницу подземелья, освободившую узниц, когда он показал ей перстень. Начавшаяся за сценой суматоха обезьяна напугала маленькую царевну Васулакшми — выручает загнанного в угол шута, а заодно и царя, который поспешно удаляется, за ним следуют остальные. Когда на сцене остаются только Малявика с подругой, вновь слышится голос из-за кулис (голос «за

¹⁰ Здесь, возможно, реминисценция из «Пригрезившейся Васулакшмы» Бхасы; в центральной сцене этой драмы возлюбленная ожидает героя, принимающего ее за сновидение.

сценой» — употребительный прием в санскритских классических пьесах). Голос возвещает, что красная ашोक расцвела до истечения пяти дней. Ободренные девушки покидают сцену.

Затем опять следует интермедия — разговор дворцовых слуг, из которого явствует, что войска Агнимитры разгромили царя Видарбхи и освободили Мадхавасену, коего ожидают завтра в Видише.

Пятый акт начинается с появления привратницы, которую царица послала позвать царя в сад, чтобы по любоваться расцветшей ашокой. За сценой слышатся голоса придворных певцов, воспевающих победу над Видарбхой и возвещающих о приближении царя. Входит царь. Он радуется вести о победе, но опечален разлукой с Малявикой. Шут утешает его, сообщая, что царица смиростивилась и повелела искусной монахини Каушики нарядить и привести Малявику. Привратница почтительно приблизившись, передает Агнимитре приглашение царицы. Затем действие переносится в сад к красной ашоке. Здесь царь и Гаутама встречают царицу, окруженную свитой. При ней Каушики и Малявика в брачном наряде страны Видарбха, откуда они родом. Стихотворная реплика царя воспевает ее красоту.

Следует обмен приветствиями. Царь поздравляет царицу Дхарини с цветением ашоки, про себя же сетует на горькую свою участь: быть так близко от любимой и в то же время в разлуке с ней. «[Как ночь разлучает чакравакку с другом, так разлучает нас царица Дхарини]»¹¹.

Входит канчукин¹² и сообщает, что прибыли дары из Видарбхи и среди них — две рабыни, искусные в музыке и пении. По велению царя их вводят; тот, расспросив девушек, предлагает одну царице. Новоприбывших замечают Малявику и простираются перед ней ниц. Ко всеобщему изумлению, выясняется, что Малявика — кто иная, как бывшая их госпожа, сестра царевича Мадхавасены, освобожденного войсками Агнимитры. Когда царевич попал в плен к врагам, его советник Сумати успел спасти Малявику. Это все, что знают рабыни, но рассказ их неожиданно продолжает Каушики

¹¹ См. выше, стр. 133.

¹² Дворецкий, надзирающий за слугами.

которую они тоже узнают — это сестра советника Сумати. Когда Сумати вместе с ней и Малявикой направился в Видишу, куда с самого начала держал путь Мадхавасена, на них напали лесные разбойники. Сумати был убит, сама Каушики потеряла сознание, а когда очнулась, то увидела, что Малявика исчезла. Добравшись до Видиши, она, переодетая монахиней, сумела проникнуть во дворец Агнимитры, где встретила Малявику, которую царский военачальник, отбивший ее у разбойников, послал в дар царице Дхарини. Каушики объясняет, почему она скрыла тайну рождения Малявики: царевне было некогда предсказано, что она год проведет в неволе, но потом обретет равного себе супруга. Каушики и молчала, чтобы не помешать исполнению предсказания.

Таким образом, все разрешается ко всеобщему удовольствию. Простая служанка оказывается царевной — и возражения царицы против брака ее с царем отпадают. Впрочем, если бы не это чудесное преобразование рабыни в царевну, Агнимитра не мог бы взять ее в жены; самое большее — она могла бы стать его наложницей. Теперь же царица Дхарини сама предлагает Малявику в жены своему супругу (сцена эта способна шокировать европейского читателя, но для современников Калидасы в ней не было ничего противозастенного). Всеобщее ликование увеличивается пришедшим известием о победе Васумитры, сына Агнимитры и Дхарини, над яванами на берегу далекого Инда, а также о том, что Пушьямитра, отец царя, совершил жертвоприношение коня. Агнимитра на радостях велит освободить всех ушников, в том числе и шурина Яджнясены, своего побежденного врага. Власть над Видарбхой он передает Яджнясене и Мадхавасене, предписывая им править совместно. Каушики просит позволения вернуться к своему господину, Мадхавасене, и царь отправляет последнему приветственное послание. Пьесе завершает традиционная концовка, предписываемая теорией, — «заключительное благословение» (бхаратавакья). Одно из действующих лиц, в данном случае царица Дхарини, обращается к герою со словами: «Что еще могу я сделать для тебя приятное?» Затем следует заключительная строфа, которую произносит обычно герой пьесы и которая содержит пожелание всеобщего блага.

Ц а р ь. Более приятного для меня быть не может, разве что это... [Да будешь, гневная, ты ко мне всегда благосклонна... и ли процветает отныне народ, доколе им правит Агнимитра!]

Пьеса заканчивается, таким образом, именем героя.

«Малявика и Агнимитра», пожалуй, больше других пьес Калидасы подходит по своей художественной форме под европейское понимание драмы. Эта легкая комедия придворной любовной интриги, уступая другим произведениям Калидасы по глубине своего содержания и своих образов, показывает отточенное мастерство драматической формы. Интрига пьесы не слишком замысловата, но развита весьма искусно, действие движется легко и стремительно, не в пример большинству поздних санскритских драм; события естественно и свободно складываются в единую сюжетную линию, ярко и определенно обрисовывая характеры действующих лиц и им отвечая.

В этой комедии с особенным блеском проявился юмор Калидасы. Он выражается более всего в фигуре придворного шута Гаутамы — одном из наиболее блестящих в санскритской драме воплощений традиционного образа видушаки. Образ Гаутамы, по существу, является центральным в пьесе. Им движется действие, его остроумие и энергия оживляют сцены и создают все новые возможности для развития интриги и поддержания драматического интереса.

Бледнее в пьесе образ традиционного героя — царя Агнимитры, но и он очерчен с большим искусством. В ходе действия отчетливо вырисовывается его добродушный, но легкомысленный и слабый характер, его галантное преклонение перед женской красотой, его способность к неожиданным и пылким, но вряд ли особенно глубоким увлечениям. Эти черты явственно проступают сквозь традиционные хвалебные характеристики, звучащие в пьесе, и придают образу несомненную жизненность. Влюбленный в Малявику царь совершенно беспомощен в осуществлении своих желаний, заботу об этом он возлагает на шута. Здесь отчетливо виден характер человека безвольного, привыкшего, чтобы за него действовали другие. Калидаса является прославленным мастером в создании поэтических и чарующих женских образов. Но в «Малявике и Агнимитре», пьесе, которая

считается одним из ранних его произведений, талант его еще не проявляется в полной мере. Образ Малявики полон изящества и грации, но характер героини неглубок. Мы видим прелестную и робкую девушку, поглощенную своей любовью к царю, но этим исчерпывается все, что можно сказать о ней. Малявика, под стать Агнимитре, совершенно не способна к борьбе за свое счастье. В пьесе она играет пассивную роль, события разворачиваются вокруг нее, но сама она не принимает в них действительного участия. Тем не менее образ ее передан весьма живо, с большим художественным мастерством.

С не меньшим искусством выписаны в «Малявике и Агнимитре» второстепенные образы: ревнивая, но гордая и великодушная царица Дхарини, пылкая и капризная Иравати, мудрая и ученая Каушики, лукавая и веселая наперсница Малявики Бакулавалика и др.

Пьеса «Малявика и Агнимитра» представляет собой единственное произведение Калидасы, совершенно лишенное фантастического элемента. Действие ее вращается исключительно в сфере придворного быта, изображенного достаточно реально и живо. Мы уже говорили об исторической основе пьесы. В свое время высказывались даже предположения, что сам Калидаса жил при дворе Агнимитры, очевидно, впрочем, несостоятельные. В образе героя пьесы вряд ли следует искать черты исторического Агнимитры. Однако известные реальные черты придворной жизни времен Калидасы могли, конечно, найти отражение в пьесе¹³.

Некоторые ученые считают «Шакунталу» последним по времени драматическим произведением Калидасы; другие полагают, что «Мужеством добытая Урваши» показывает определенные черты упадка драматического таланта Калидасы, повторяя отдельные находки его наиболее удачной и значительной пьесы. Не вдаваясь в рассмотрение аргументов сторонников того и другого мнения, примем последовательность, предложенную в

¹³ Исследователи (П. Риттер), в частности, отмечают черты религиозной веротерпимости, характерной для эпохи Гуптов, в описании того почета, которым пользуется буддийская монахиня при дворе Агнимитры. Между тем известно, что Шунги, возродившие после Маурьев главенство брахманистской религии в государстве, были яркими гонителями буддизма. Калидаса здесь, очевидно, уклонился от следования исторической правде (которое он вряд ли и ставил себе целью).

первом русском издании переводов драм Калидасы¹⁴, и обратимся прежде к «Шакунтале».

«Шакунтала, узнанная по кольцу» — вершина художественного творчества Калидасы и всей древнеиндийской классической поэзии. «Из видов поэзии прекраснейший — драма, из драм прекраснейшая — „Шакунтала“», — говорит старинное санскритское изречение. Это замечательное произведение Калидасы, шедевр индийского художественного гения, переживший века, всегда останется в числе драгоценнейших творений мировой литературы.

Сюжет драмы заимствован из древних преданий. Мы встречаем его в первой книге «Махабхараты», а также в «Падма-пуране». Неизвестно, заимствовал ли Калидаса сюжет из эпоса, или из пуран, или из какого-то третьего, не дошедшего до нас источника. Во всяком случае, центральный мотив его — возлюбленная, узнанная по кольцу, — носит явно фольклорный характер и мог быть почерпнут поэтом из народных сказаний¹⁵.

Начинается «Шакунтала», как известно, с благословения (нанди); как во всех пьесах Калидасы, оно посвящено Шиве:

Первое творение творца; то, что возносит жертву, совершенную согласно священному закону; то, что есть жрец; те двое, что разделяют время; то, что проникает все, неся в себе воспринимаемое слухом; то, что называют источником всякого семени; то, чем дышат живые существа, — теми восемью своими телами да охранит вас благодный Шива!

«Восемь тел» Шивы — восемь элементов мироздания, о которых упоминалось во вступительном благословении «Малявики и Агнимитры»; в них воплощается бог во вселенной. Первое из творений, согласно индуистской космогонии, — вода; творение, возносящее жертву (к богам), — огонь (на котором она сжигается во время обряда); жрец, приносящий жертву, мистически понимался как самостоятельная стихия, один из элементов вселенной; «два, что разделяют время», — солнце и луна, отмечающие день и ночь; всепроникающий элемент — эфир, который древние индийцы считали средой, где рас-

¹⁴ Калидаса, Драмы, перевод К. Бальмонта, М., 1916.

¹⁵ В версии «Махабхараты» он как раз отсутствует.

пространяется звук; источник всякого семени — земля; последним из элементов назван воздух.

За благословением следует пролог, в котором на сцене появляется руководитель труппы.

Руководитель. Довольно промедления¹⁶. (Смотрит за кулисами.) Госпожа, если ты закончила переодевание, выйди сюда.

Актриса (входит). Я здесь, господин. Приказывай, что можно исполнить.

Руководитель. Госпожа, зрители у нас — большей частью образованные люди. Покажем же им сегодня новую пьесу, сочиненную Калидасой, которая называется «Шакунтала, узнанная по лицу». Пусть же каждая роль будет исполнена со тщанием.

Актриса. Господин так хорошо подготовил представление, но никакой промашки быть не может.

Руководитель (улыбаясь). Госпожа, скажу тебе по правде. [Пока не одобрили знатоки, я не могу считать представление удавшимся; даже высокоученые люди не полагаются на собственное суждение.]

Актриса. Это правда. Приказывай же, господин, что нам делать сейчас.

Руководитель. Что же иное, как не усладить слух почтенной публики?

Актриса. О каком же времени года мне спеть?

Руководитель. Конечно, об этом, только что наставшем, дарующем нам наслаждение летнем времени. Ведь теперь [Наступили дни, когда блаженство — окунуться в воды, когда лесной ветерок напоен ароматом бигноний, так сладко дремлет в тени деревьев и так прекрасны вечера.]

Актриса (поет). [Девы вплетают в венки цветы сириса с живыми волокнами тычинок, над которыми вьются пчелы, касаясь мгновенным поцелуем]¹⁷.

Руководитель. Ты прекрасно спела, госпожа. Смотри, все зрители, зачарованные, застыли, словно на картине. Так какую же пьесу мы изберем, чтобы доставить им удовольствие?

Актриса. Но ведь господин уже распорядился, чтобы мы исполнили впервые драму под названием «Шакунтала, узнанная по лицу».

¹⁶ Тоже традиционная фраза, очень часто начинающая первую сценку сутрадхары

¹⁷ Актриса поет на махараштри, языке, чрезвычайно благозвучном, изобилующем стечениями гласных; недаром он постоянно употреблялся в классических драмах для песен и стихотворных реплик многих персонажей.

Руководитель. Спасибо, что напомнила, госпожа. (Смуг я совсем было забыл об этом. Ибо [Твоей чарующей песней я был невольно увлечен, как этот царь Душьянта — быстрой антилопой.]

Оба уходят.

Пролог в «Шакунтале» несколько более развернут, чем в «Малявике», и включает в себя своего рода диалог — песню актрисы; но завершается он такой традиционной строфой в устах сутрадхары, связывающей его с начальной сценой первого акта драмы. Появляется царь Душьянта со своим возничим, преследующий в колеснице стремительную лань. Разумеется, ни лани, ни колесницы, запряженной конями, зритель древнеиндийского театра не видел, так же как и леса, по которым мчится охота. Все это рисовалось условными жестами актеров и описательными репликами, характерными для санскритской пьесы, обычно стихотворными.

Возничий (*посматривая то на царя, то на лань*). Государи! [Когда гляжу я на пятнистую эту антилопу и на тебя, что плетился на тетиву стрелу, словно воочию я вижу божественного Лунника, преследующего Оленя.]

Сравнение в этой стихотворной реплике возничего основано на древней мифе о Шиве, покаравшем бога Праджапати за грех кровосмешения. Спасаясь от гнева Шивы, Праджапати, обернувшись оленем, бежал на небо, но Шива последовал за ним и пронзил его стрелой. Праджапати остался на небе в виде созвездия Мригаширша («Голова Оленя», созвездие из трех звезд соответствующее частично Ориону), звезда же Ардра (α Ориона) — это Шива, в облике дикого охотника преследующий Оленя. Возничие (сута) составляли особую касту в древней Индии. Это были приближенные царя, которые сопровождали его в походах и битвах, воспевали потом его деяния, наподобие бардов и скандинавов средневековой Европы. Они пользовались особыми привилегиями; в классических драмах они всегда говорят на санскрите, т. е. причисляются к персонажам высшего ранга.

Царь. Возничий! Далеко завлекла нас эта антилопа! Вот теперь она, [Шею красиво изгибая, все снова и снова обращая взгляд на мчащуюся следом колесницу; боясь стрелы удара, с

мается и задними ногами к передним подступает; путь за собой подоеденными травинками устилает, выпавшими из раскрытого от усталости рта. Смотри, как высоко она скачет! Кажется, что летит больше по воздуху, чем по земле.]

Стихотворные строфы в прологе, рисующие лирические картины индийского лета, и теперь реплика царя, зримо воссоздающая грациозный образ бегущей антилопы, сразу вводят нас в атмосферу этой поэтической драмы, в мир красоты, открывающийся в ее гармонически построенных сценах, проникнутых глубоким и нежным чувством и жизнелюбием.

Стремительный бег колесницы, как и прыжки убегающей лани, рисовался воображению зрителей, современников Калидасы, когда они видели условные жесты актеров, исполнявших роли царя и возникшего, и слышали звучащие со сцены стихи:

В о з н и ч и й. ...Смотри, смотри, государь! [Я отпустил поводья, и помчались кони, вытянув шеи, уши поставив торчком, султаны не дрогнут на головах, и поднятая ими пыль не может их догнать; они бегут, летят по дороге.]

Ц а р ь (*радостно*). Смотри, кони догоняют ее. [Что казалось малым, то вдруг вырастает мгновенно, что было раздельным, то сливается воедино, что изогнуто изначально, то стало прямым для взора,— ни на миг ничто ко мне не близко и не далеко от меня из-за скорости колесницы.]

Царь уже хочет поразить лань стрелой, но голос за сценой останавливает его. Появляются два отшельника. Оказывается, что царь гнался за ручной ланью, принадлежащей лесному монастырю. «[...Оружие твое должно служить защите страждущих, а не разить невинных]»,— говорит отшельник царю.

Охота привела Душьянту к лесной обители знаменитого мудреца Канвы, расположенной на берегу реки Малини¹⁸. От встретившихся ему отшельников царь уз-

¹⁸ Идентифицируется с современной рекой Чука. Действие пьесы начинается, таким образом, близ предгорий Гималаев, недалеко от границы современного Непала. Столица царей Лунной династии Хастинапур, куда затем переносится действие, должна была находиться на значительном расстоянии от обители Канвы (на берегу Ганга, к северо-востоку от современного Дели). Здесь пример анахронизма у Калидасы, поскольку этот город был основан одним из потомков легендарного Душьянты.

нает, что самого Канвы нет сейчас в монастыре; он ушел в паломничество к святым местам, чтобы отвратить бедствия, предсказанные его приемной дочери Шакунтале. Тем не менее царь решает посетить священную обитель.

Колесница движется дальше, и царь описывает возникшему открывающуюся им местность.

Царь. Корни деревьев омыают воды ручьев, по которым бежит рябь от ветерка; дым, восходящий от жертвоприношений, застилает алый блеск распускающихся цветов; в ближней роще, на земле, усеянной обгрызанными травинками, мирно пасутся маленькие лани, не ведая тревоги.

Сойдя с колесницы у входа в обитель, царь снимает с себя украшения, отдает их возникшему, оставляет ему свой лук и один вступает на землю лесного монастыря.

Душьянта «обходит сцену», т. е. идет по дороге и осматривается. С удивлением он замечает дрожь в правой руке; по индийским поверьям, это знак, предвещающий скорое обретение возлюбленной. Но возможно ли для него встретить свою любовь в этой благочестивой пустыни, отрешенной от мира? За сценой слышны голоса; царь замечает приближающихся девушек-отшельниц, они идут полить молодые деревца в саду, в который забрел Душьянта. Он отступает в тень и наблюдает за девушками, скрытый кустами от их взоров.

Входят три юные отшельницы; они несут кувшины с водой для полива деревьев. Это Шакунтала, дочь Канвы, и две ее подруги, Анасуя и Приямвада. Здесь начинается сцена, напоминающая ту, которая составляет центральную часть третьего акта «Малявики и Агнимитры»; герой подслушивает разговор девушек, его до поры не замечающих (сцены «подслушивания» были употребительным приемом в санскритских драмах, отмеченным в теоретических трактатах). Но в «Шакунтале» эта сцена несравненно выразительнее и изящнее построена.

«Мне кажется, милая Шакунтала,— замечает одна из подруг,— что отцу Канве деревья обители дороже тебя, раз он заставляет тебя, нежную, как цветок жасмина, трудиться, наполняя водой садовые канавки». «Милая Анасуя, тут не только приказ отца,— возражает Шакунтала,— я сама люблю их, как родных сестер».

Царь, узнавший из этих реплик, что перед ним дочь Канвы, восхищается ее красотой и от души соглашается с замечанием Анасуи. Далее следует прелестная непринужденная беседа девушек, занятых поливкой деревьев (они говорят, разумеется, на пракрите), перемежаемая санскритскими, большей частью стихотворными репликами Душьянты, пылко выражающего свое восхищение Шакунталой, в которую он влюбился с первого взгляда. Музыкальность этой сцены, в которой звучные санскритские стихи чередуются с более мягкой мелодией пракритской речи, трудно отразить в переводе.

Пр и я м в а д а. Милая Шакунтала, мы полили эти деревья, цветущие летом. Полюем теперь те, время цветения которых прошло. Так совершим мы доброе дело, отмеченное бескорыстием.

Ш а к у н т а л а. Подружка, ты прекрасную вещь предложила. (*Опять представляет, что поливает цветы.*) ...Милая Анасуя, Прямвада слишком затянула на мне это платье, оно мне очень жмет. Распусти, пожалуйста, узел.

Анасуя распускает узел.

Пр и я м в а д а (*со смехом*). Брани за это расцветающую юность, которою полнится твоя грудь.

Ц а р ь. Верно она говорит. [Отшельничье платье лубяное¹⁹, затянутое узлом на плече, скрывает девичью грудь и не дает сиять ее красоте, словно покров опавших с дерева листьев, засыпавших цвсток.] Нет, пожалуй, это не идущее ее возрасту лубяное платье только еще больше оттеняет ее красоту. Ибо [Лотос прекрасен, даже подернутый ряскою, пятно на луне ее красу лишь умножает, и платье грубом еще прелестней эта стройная дева,— что не служит украшеньем для тех, кто обликом прекрасен?]

Ш а к у н т а л а (*смотрит перед собой*). Подружки, это манговое дерево, ветви которого колеблет ветер, словно манит своими пальцами. Пойду, проведаю его. (*Так делает.*)

Пр и я м в а д а. Подружка Шакунтала, постой-ка минутку так, как стоишь.

Ш а к у н т а л а. Зачем?

Пр и я м в а д а. Когда ты стоишь там, кажется, что это лиана прильнула к манговому дереву.

Ш а к у н т а л а. Недаром ты зовешься Прямвада²⁰.

¹⁹ Отшельники носили одежду из обработанной особым образом древесной коры.

²⁰ Слово «прямвада» буквально означает «говорящая приятно».

Царь. Истинно молвила Приямвада. Ведь ее [Губы алы, как бутоны, руки нежны, словно ветви, как цветок желанный, юность трепещет в каждом члене ее тела.]

Анасуя. Милая Шакунтала, вот ветка жасмина, которую назвала ты «Лунный свет в лесу», избрала своим супругом дерево манго.

Шакунтала (*подходит и смотрит; радостно*). О подруга, как прекрасен союз этих растений — ветки жасмина, красующейся юностью распустившихся цветов, и дерева манго, обещающего ни слаждение спелыми плодами. (*Стоит и смотрит.*)

Приямвада (*с улыбкой*). Анасуя, знаешь, почему Шакунтала так пристально смотрит на «Лунный свет в лесу»?

Анасуя. Нет, не догадываюсь. Скажи.

Приямвада. Она думает: так же как ветка жасмина прильнула к этому дереву, так и я найду себе достойного супруга.

Шакунтала. Сама ты об этом мечтаешь. (*Наклоняет кувшин.*)

Анасуя. Милая Шакунтала, вот лиана мадхави, которую отец Канва вырастил сам, как тебя. Ты о ней забыла.

Шакунтала. Скорее я самое себя забуду. (*Подходит к лиане и смотрит; радостно.*) О чудо, чудо! Приямвада, я скажу тебе что-то приятное!

Приямвада. Что приятное, подружка?

Шакунтала. Хотя совсем ей не время, эта лиана мадхави вся от самого корня покрылась почками.

Обе (*приближаясь поспешно*). Подружка, правда, правда!

Шакунтала. Конечно, правда, разве не видите!

Приямвада (*рассматривая лиану, радостно*). Так и я тебе скажу что-то приятное. Ты скоро выйдешь замуж.

Шакунтала (*с досадой*). Да ты сама об этом мечтаешь!

Приямвада. Я ведь не в шутку говорю. Я сама слышала, как отец Канва говорил, что это — знак, предвещающий тебе счастье.

Анасуя. Приямвада, вот почему Шакунтала с такой любовью поливала эту лиану мадхави!

Шакунтала. Она же сестра моя, как же мне было ее не поливать! (*Наклоняет кувшин.*)

Царь между тем озабочен вопросом: к какой варне принадлежит полюбившаяся ему девушка? Здесь та же проблема, которая счастливо разрешалась в последнем акте «Малявики и Агнимитры». И если легкомысленного Агнимитру она мало волновала на всем проти

жении действия пьесы, для Душьянты необходимо, чтобы возлюбленная была одной с ним варны. Если она брахманка,— хотя разница в положении не столь велика, как между царем и рабыней,— брак в этом случае еще менее возможен; считалось противоестественным, чтобы социальный статус жены был выше, чем мужа,— подобный союз особенно строго осуждался в патриархальном индустском обществе.

Пчела, покинув цветок жасмина, вьется над лицом Шакунталы, та отмахивается, но пчела не отстает. Эту грациозную картинку царь рисует в стихотворной реплике, в которой он выражает зависть к пчеле. Шакунтала вызывает к подругам о помощи, те со смехом предлагают ей обратиться к царю Душьянте, под покровительством которого находятся лесные монастыри. Царь усматривает здесь удобный случай показаться девушкам, но решает сохранить инкогнито.

«[Когда землею правит царь из рода Пуру, каратель непокорных, кто дерзкий, что осмелился тревожить робких дев-пустынниц?]» — восклицает он. Девушки несколько смущаются при виде незнакомца. Но Анасуя и Приямвада быстро оправляются; следует обмен приветствиями и любезностями, предписываемыми этикетом; царь держит себя чрезвычайно почтительно. Одна Шакунтала безмолвствует, потупив глаза. В вежливую беседу девушек с царем вплетаются ее взволнованные реплики «в сторону».

Шакунтала (*про себя*). Что это? При виде этого человека чувство, чуждое священной обители, овладело мною.

Душьянта выдает себя за царского чиновника, совершающего инспекционную поездку по городам страны. Между тем наблюдательные девушки замечают взаимное смущение Шакунталы и гостя и начинают подшучивать над подругой. Царь задает вопрос, касающийся того, что давно уже его беспокоит,— происхождения Шакунталы. От Анасуи он слышит рассказ о подвижничестве великого мудреца Вишвамитры, которому боги пытались помешать, подослав к нему небесную апсару Менаку, славившуюся своей красотой. Менака соблазнила мудреца, и плодом этой любви явилась Шакунтала. Покинутую матерью, ее удочерил святой Канва.

Эта легенда, основанная на распространенном в ин-

дийской мифологии мотиве (см. выше, стр. 22—23),
лее подробно излагается в версии «Махабхараты». Там
рассказывает царю сама Шакунтала. Менака, славяш
ся своей красотой и легкомыслием (она неоднократно
покидает своих детей, рожденных после мимолетных
бывших авантур), оставила новорожденную дочь в
лине Гималаев, на берегу реки Малини. Когда Ка
увидел ее в этой дикой местности, ее окружали яст
бы, спустившиеся с поднебесья, чтобы охранять ребен
от хищных зверей. Поэтому Канва дал ей имя Шакун
ла, что означает «Охраняемая ястребами».

Возможно, легенда в «Махабхарате» была изв
на Калидасе, и он воспользовался именно этой верси
но насколько превосходит эта сцена в пьесе эпичес
текст чувством художественного такта и верностью
ракторов! Разумеется, Калидаса не мог вложить э
рассказ в уста своей Шакунтале; и в изложении Ана
он предельно сжат, и девушка целомудренно прерыв
его на полуслове, опуская нескромные подробности.
Не интересует драматурга и этимология имени героини.
действие пьесы развивается плавно, без ненужных
держек и отступлений.

Мучительные сомнения царя рассеиваются — Виш
митра был кшатрием по происхождению, для любви
роя нет препятствий. От подруг Шакунталы он узна
также, что она не давала обета безбрачия. Приемв
сообщает, что Канва собирается выдать ее замуж за
стойного супруга. Шакунтала между тем грозит
пальцем.

Шакунтала (как будто с досадой). Анасуя! Я уйду.
Анасуя. Зачем?

Шакунтала. Пойду сказать почтенной Гаутаме, что Пр
вада болтает глупости. *(Встает.)*

Анасуя. Подружка, неприлично хозяевам обители поки
ни с того ни с сего достойного гостя, не оказав ему должн
приема.

Шакунтала, не отвечая, хочет уйти.

Царь (в сторону). Неужели она уходит? *(Встает, словно
чет удержать ее, но сдерживается.)* О, как отвечают желан
влюбленного его движения! Так я [Последовать хотел за доч
мудреца, но вдруг остановился в стремлении своем из чув

скромности. Не двинувшийся с места, словно пошел и опять возвратился.]

Приямвада удерживает Шакунталу, напоминая ей, что она не полила еще два дерева, приходящиеся на ее долю. Царь вступается за нее: она устала, он заплатит ее долг. Он подает подругам Шакунталы свой перстень. Девушки читают вырезанное на кольце имя и переглядываются с удивлением. Душьянта, продолжая хранить свое инкогнито, спешит объяснить: это подарок царя.

Приямвада. Тогда господину не нужно было снимать его с пальца. Нам достаточно твоего слова, чтобы освободить ее от долга.

Анасуя. Милая Шакунтала, тебя отпускает этот добрый господин или сам великий царь. Куда же ты теперь пойдешь?

Шакунтала (*про себя*). Будь моя воля, не ушла бы от него.

Приямвада. Почему же ты не уходишь?

Шакунтала. Разве я в твоей воле? Когда захочу, тогда и уйду.

Царь (*глядя на Шакунталу, про себя*). Чувствует ли она ко мне то же, что я к ней? Но для любви моей появилась надежда. Ибо [Хотя на речи мои она не дает ответа, но, когда заговорю, свой слух обращает ко мне, и если она и стоит, от меня отвернувшись, взор ни на что другое не переводит.]

Вдруг раздается голос за сценой, возвещающий, что царская охота приближается к обители отшельников. Зритель не видит самой охоты, но стихотворные строфы, которые он слышит, рисуют выразительную картину, контрастирующую с мирной лирической сценой беседы царя с девушками, которую они прерывают.

За сценой. [Пыль, поднятая копытами коней, красная в лучах заходящего солнца, падает, словно рой саранчи, на деревья обители, на которых ешутся лубяные платья отшельников.] И еще: [Слон, сломавший бивень, с силой всадив его в древесный ствол, опутанный сетью лиан, которые обвивают его ноги и волочатся за ним по земле, уstraшенный видом колесниц, ворвался в священную рощу, распугивая стада ланей...]

Девушки, встревоженные, встают со скамьи, на которой они вели беседу с царем, и просят разрешения удалиться. Но Шакунтала, уходя, притворяется, что

одежда ее зацепилась за кустарник, и медлит, чтобы бросить еще взгляд на Душьянту.

Царь, оставшись один, объявляет, что раздумал возвращаться в свою столицу. Он повелит своей свите, участвующей в охотничьей экспедиции, расположиться лагерем неподалеку от обители. Герой покидает сцену со словами, завершающими первый акт:

Царь. [Тело мое движется вперед, но назад стремится тоскующая душа, словно знамя из шелка, что несут против ветра.]

Сцена в конце первого акта строится на ситуации, напоминающей второй акт «Малявики и Агнимитры». И там и здесь герой и героиня, любящие друг друга, встречаются в присутствии третьих лиц и вынуждены скрывать свои чувства и подавлять свои желания. Речи их, обращенные к прочим присутствующим, несут скрытый подтекст; друг с другом же они заговорить не смеют. В «Шакунтале» эта сцена развита более глубоко и художественно совершеннее. Разнится и характер ситуации: в «Малявике» влюбленные находятся во враждебном их чувству окружении (только шут помогает герою), в первом акте «Шакунталы» царит мирная, исполненная благожелательства атмосфера, и только робость мешает влюбленным во время их первой встречи. Сходная мизансцена в обеих пьесах — героиня уходит, но медлит и задерживается на сцене; но в первой Малявику останавливает наперсник героя, во второй — Шакунтала сама прибегает к наивной и милой уловке, чтобы еще немного побыть с тем, кого она полюбила.

Второй акт начинается с появления шута. Этот традиционный персонаж выведен и в «Шакунтале», хотя здесь он играет совсем другую роль, чем в рассмотренной ранее пьесе. Мадхавья, видушака «Шакунталы», — простодушный весельчак и обжора, которому нет дела до любовных приключений царя, если они не отражаются на его собственном благополучии. Его комический монолог в начале второго акта своим прозаическим «здравомыслием» оттеняет возвышенный лиризм предшествующей сцены.

Шут (*вздыхая*). О злосчастье! Дружба с этим царем, помешавшимся на охоте, меня совсем доконала. Только и слышишь: «Вон олень!», «Вон кабан!», «Вон тигр!», и вот, в самый полдень,

носимся из леса в лес по глухим тропам, где деревья, иссохшие от летнего зноя, совсем не дают тени. Пьем вонючую воду из горных ручьев, горькую от напáдавших в нее древесных листьев, едим, когда придется, мясо, поджаренное на кольях. За день вымотаешься, бегая следом за лошадиным хвостом, а и ночью покоя нет. Чуть свет эти рабы сыновья, охотники и птицеловы, уже будят меня, поднимая гомон на весь лес. Но и этого мало. На старой шишке еще волдырь вскочил. Вчера, когда он нас оставил, угораздило его, на мою беду, в погоне за антилопой попасть в лесную обитель и там увидеть какую-то девчонку-отшельницу по имени Шакунтала. Теперь он и думать не хочет о том, чтобы вернуться в город... Что тут подделаешь? Подожду его здесь, пока он закончит утренний обряд. *(Обходит сцену и осматривается.)* Вот жалует сюда дорогой друг, а за ним свита из яваниек²¹, несущих его лук и стрелы, с венками из лесных цветов. Ладно же! Стану здесь и сделаю вид, будто меня совсем скрутило. Может быть, так добьюсь для себя покоя. *(Стоит, опираясь на посох.)*

Входит царь, поглощенный мыслями о своей возлюбленной. Шут не без труда обращает на себя его внимание и пытается разжалобить его: «О дружок, видишь, не могу двинуть ни рукой, ни ногой. ...Окажи мне милость, дай отдохнуть хоть денек». Но царь и сам уже охладел к охотничьей забаве. К великой радости шута, он соглашается на его просьбу, но задерживает его; у него есть к нему поручение. Входит военачальник, за которым посылал царь. Он произносит «про себя» строфу, рисующую внешний облик царя.

Военачальник *(глядя на царя)*. Хоть и называют охоту грехом, для нашего государя она обращается в достоинство. Ведь у него [Грудь окрепла от постоянного натягивания тетивы, на лице загорелом — ни капли пота, стан его дышит силой, словно у горного слона, худощавый, но мускулистый и стройный.]

Затем следует комическая перепалка в присутствии царя между шутом, противником охоты, и военачальником, ее защищающим. «Царь, наконец, пришел в себя,— говорит Мадхавья сердито.— Ты же, если хочешь,

²¹ Рабыни греческого (также арабского или тюркского) происхождения, служившие при дворах древнеиндийских царей в качестве их личных телохранительниц и оруженосиц; часто упоминаются в классических драмах.

мотайся из леса в лес, пока не попадешь в пасть к какому-нибудь старому медведю, который пожелает отведать человечины».

Царь объявляет о своем твердом намерении отказаться от охоты и отпускает военачальника. Оставшись наедине с шутом, он заводит с ним речь о том, что занимает все его мысли,— о своей возлюбленной. Он воспевает ее красоту в звучных поэтических репликах, шут вставляет свои прозаические замечания; здесь снова мы наблюдаем то переплетение лирического и возвышенного с комическим элементом, которое составляет характерную черту художественного стиля Калидасы-драматурга.

«Ты мне напоминаешь человека, который, объевшись фиников, тянется к дикому тамаринду,— говорит царю благоразумный шут,— раз ты, презрев прекраснейших из женщин, домогаешься этой простой девушки». Но возторженный царь не слушает его. Он воскрешает в памяти встречу с любимой.

Царь. Когда я стоял перед ней, она отводила взор и улыбалась — как будто не мне. Скромность мешала ей выразить чувство; свою любовь она не проявляла, но и не скрывала.

«Что ж, она должна была, только тебя увидев, сразу же залезть к тебе на колени?» — резонно возражает шут. Царь просит шута придумать какой-нибудь предлог, чтобы он мог еще раз посетить обитель. Но Мадхавья — не Гаутама; да он и не хочет ломать себе голову, поскольку задержка в лесу — не в его интересах. «Какой тебе нужен предлог? — говорит он насмешливо. — Ты же царь. Вели собирать налог с монастырского риса». Разумеется, царь с негодованием отвергает это «дурацкое» предложение: собирать налог с брахманов считалось неслыханным святотатством.

Но царю не приходится прибегать к изобретательности шута. Сама судьба идет ему навстречу. Являются двое юных отшельников и сами приглашают его в обитель. В отсутствие Канвы она подвергается нападению ракшасов, и они просят Душьянту о защите (ср. выше, стр. 79). Правда, тут же на сцене появляется новое лицо — вестник из столицы, и с ним неожиданное затруднение: царица-мать призывает Душьянту к себе, чтобы он присутствовал на завершении четырехдневного

обряда поста. Но царь выходит из положения, посылая вместо себя друга Мадхавью, который рад покинуть эти места, особенно после того как услышал о ракша-сах. Царь, опасаясь, что он разболтает во дворце о его встрече с Шакунталой, уверяет Мадхавью на прощанье, что о своей любви к девушке-отшельнице он говорил лишь в шутку.

Третий акт начинается короткой интермедией, в которой брахманский ученик сообщает, что присутствие царя Душьянты в обители оградило ее от злых сил. Затем следует характерная для санскритской драматургии сцена, в которой ученик, говоря «в пространство», разговаривает с невидимой зрителю собеседницей, повторяя ее реплики под предлогом переспрашивания²². Собеседницей ученика оказывается Приямвада, от которой он, а вместе с ним и зритель, узнает, что Шакунтала занемогла от жары.

Действие самого третьего акта после интермедии начинается появлением Душьянты, в стихах описывающего свое любовное томление. Его неодолимо влечет к возлюбленной, и он идет к берегу реки, где надеется ее увидеть. Жаркий полдень. Проходя по лесной тропе, царь замечает надломленные ветки — кто-то только что был здесь перед ним; выходит на берег и видит следы на желтом песке. Все это описывается в пространном монологе его, меж тем как он, согласно ремарке, «обходит сцену». Наконец он видит издали Шакунталу, возлежащую на каменной скамье, устланной цветами; обе ее подруги ухаживают за ней.

Затем сцена меняется. Шакунтала и обе ее подруги появляются перед зрителем; предполагается, что на сцене — беседка, в которой лежит зачумогшая от жары или по иной причине героиня пьесы. И опять царь, незамеченный, присутствует при разговоре девушек, прерывая его время от времени обращенными к самому себе репликами.

Подруги Шакунталы догадываются о причине ее недомогания, и наконец, побуждаемая ими, она им откры-

²² Этот прием, распространенный в индийской классической драматургии, очевидно, сэкономил силы труппы с ограниченным числом актеров. Существовали целые одноактные пьесы «одного актера», построенные на этом приеме (например: «Лотос в подарок» Шудраки).

вается: она полюбила царя в тот самый миг, когда увидела его. Подруги ее полны желания помочь влюбленным; они уже заметили, что и царь любит Шакунталу, — по его взглядам и томному виду. Приямвада советует Шакунтале написать царю любовное письмо и берется передать его, спрятанное в цветах, якобы предназначенных для жертвоприношения. Царь любит Шакунталой, меж тем как она сочиняет послание к нему. «[Бровь-лиану поднимает, стихи слагая, и пушок на щеках поднялся, являя любовь ее ко мне]». (Волоски, поднимающиеся на теле в момент сильного душевного волнения — обычно любовного переживания, любовного восторга, — постоянный образ санскритской лирики).

Наконец письмо готово, и Шакунтала читает его подругам: «[Я не знаю твоего сердца, но любовь сжигает меня днем и ночью, о жестокий, и все мысли мои устремлены к тебе]». Царь, внезапно появляясь перед возлюбленной, отвечает созвучной строфой: «[Если тебя сжигает любовь, о стройная дева, меня она испепеляет без пощады. От света дня не столь нимфея блекнет²³, сколь месяц в вышине]».

Царь останавливает Шакунталу, которая хочет подняться со своего ложа. По приглашению Анасуи он присаживается на скамью, на которой лежит Шакунтала, безмолвствующая от смущения. Царь ведет разговор с ее подругами; они беспокоятся за ее судьбу. Душьянта торжественно обещает: хотя во дворце у него много жен, «лишь две составят славу моего рода: опоясанная морями земля²⁴ и ваша подруга». Приямвада делает вид, что заметила заблудившегося олененка, и уходит вместе с Анасудей, оставляя царя и Шакунталу вдвоем.

Следующая сцена, одна из самых красивых в драме, поражает удивительно правдивым и проникновенным изображением первого свидания влюбленных, их взаимной робости и нерешительности вначале, порывистых движений, уходов и возвращений, неожиданных и трепетных проявлений чувства, неодолимо влекущего их друг к другу. Эта сцена, в которой нет ни единой фальшивой ноты, проникнутая целомудренным и нежным чув-

²³ Цветок, который цветет только ночью.

²⁴ В древнеиндийской панегирической поэзии земля, «опоясанная» морями, именуется «супругой» правящего ею царя.

ством, несет на себе печать художественного совершенства, доступного только великому поэту.

Заканчивается она тем, что царь после долгих колебаний решается наконец поцеловать свою любимую, но его прерывает голос за сценой: «Скажи, о чакравака, другу своему, что ночь уже наступает!» Нам известно значение этих слов: они предвещают разлуку. Свидание прерывает пожилая отшельница Гаутами; царь прячется при ее появлении. Она принесла Шакунталу, своей любимице, святой воды от недуга. С нежностью ухаживает она за больной девушкой. Окропив Шакунталу святой водой, Гаутами уводит ее.

Царь, оставшись один, медлит в беседке, еще хранящей следы присутствия его возлюбленной. Он укоряет себя за свою нерешительность; в следующий раз он будет смелее. Опять слышится голос за сценой (согласно ремарке, «в пространстве»): «О царь! [Только начался вечерний обряд, как вокруг алтаря с возжженным на нем священным огнем поднялись и надвинулись на него багровые, как тучи на закате, тени демонов, причудливые и устрашающие]». Душьянта спешит на помощь отшельникам.

Этот возглас за сценой заканчивает акт мрачной и зловещей нотой; так же как и тот, что объявил о наступлении ночи, которая велит расстаться чакравакам, он нагнетает тревожное предчувствие беды; и героям тоже грозит разлука.

Санскритское изречение, цитированное нами ранее, называющее «Шакунталу» «прекраснейшей из драм», продолжает: «В ней же прекраснейший — четвертый акт». Действительно, эта часть драматической поэмы Калидасы представляет собой шедевр его лирического творчества; здесь красота человека и красота природы в их слиянии выступают поистине в непревзойденном художественном воплощении.

Четвертому акту предшествует, однако, интермедия, занимающая чрезвычайно важное место в развитии сюжета. Это уже не проходная сцена, всего лишь уведомляющая зрителей о событиях, происшедших в промежутке между актами; именно в ней совершается трагический перелом в судьбе героев, хотя сами они перед зрителем и не появляются.

На сцене Анасуя и Приямвада. Они радуются

счастьем своей подруги; она сочеталась браком со своим избранником по обычаю гандхарвов. Брак по обычаю гандхарвов — один из традиционных восьми видов брака в древней Индии, зафиксированных в священных сводах законов и включающих такие, например, как брак с выкупом за невесту, брак без выкупа, брак с умыканием и т. д. Брак по обычаю гандхарвов стоит среди них особняком, представляя собой довольно необычное явление в патриархальном индийском обществе; тем не менее он почитался вполне узаконенным. Для такого брака требовалось только взаимное согласие жениха и невесты. Он мог заключаться без ведома родителей и скреплялся только взаимной клятвой в верности. Этот романтический вид брака составляет тему многих древнеиндийских сказаний.

Но к радости подруг Шакунталы примешивается беспокойство. Царь покинул сегодня лесную обитель, чтобы вернуться в свою столицу. Будет ли он помнить Шакунталу в своем дворце, полном прекрасных женщин? К тому же скоро возвращается из паломничества Канва; как посмотрит он на брак, заключенный в его отсутствие? Но он всегда желал своей приемной дочери достойного ее супруга; почему же ему быть недовольным?

Меж тем как девушки ведут этот разговор, собирая цветы, внезапно раздается голос за сценой. Какой-то гость стоит у ворот обители. Шакунтала встретит его — решают подруги и, не торопясь, собираются уйти. Но голос слышится снова, и теперь в нем звучит гнев. «За сценой. О ты, презревшая гостя! [Тот, о ком мечтаю, ты не заметила, что сюда пришел я, великий подвижник, так же не вспомнит тебя, когда скажут ему о тебе, как пьяный не помнит речей, произнесенных ранее]».

Это и есть тот удар судьбы, который ожидал влюбленных. Поглощенная мыслями о Душьянте, Шакунтала не заметила явившегося в обитель великого мудреца и подвижника Дурвасаса, прославленного в индийских мифах своим вспыльчивым и свирепым нравом. В древней Индии, как мы упоминали, существовал настоящий культ гостеприимства. Поэтому невнимание к гостю было не просто нарушением этикета. Мудрецы и подвижники в древнеиндийских сказаниях беспощадны

к малейшим проявлениям того, что они могут истолковать как недостаток почтения к ним; Дурвасас же в этом отношении отличался особенной нетерпимостью.

Проклятие мудреца — одна из важнейших тем индийской мифологии, играющая первостепенную роль в эпической поэзии древней Индии, а также используемая в классической драматургии; она соответствует той роли, которую в древнегреческой драме играет идея рока. Проклятие обрушивается обычно на героев древних сказаний за невольную, часто ничтожную вину; но действует оно с неотвратимой силой, даруемой подвижничеством. Проклятие отшельника губит Дашаратху в «Рамаяне» (этот мотив использован Калидасой в «Роде Рагху» — см. выше, стр. 76), великого героя Карну в «Махабхарате», царя Парикшита в обрамляющем сказании этого эпоса и многих других. Оно же служит драматическому повороту действия в «Шакунтале».

Анасуя в смятении бросается заглаживать вину Шакунталы, надеясь умиловить гневного подвижника. Возвратившись, она сообщает Приямваде, что Дурвасас согласился смягчить свое проклятие (это также распространенный сюжетный ход; взять обратно произнесенные проклятия уже невозможно, но мудрецы иногда вводят в них облегчающие приговор условия): царь вспомнит возлюбленную, когда увидит свое кольцо, подаренное ей на память. Девушки решают ничего не говорить Шакунтале, оставшейся в неведении о разразившейся над ней грозой.

Начинается четвертый акт, действие которого отделено от предшествующей ему интермедии несколькими месяцами. Канва давно вернулся в обитель. Но царь за все это время так и не подал о себе вестей; проклятие отшельника исполнилось. Только сегодня Канва узнал о браке Шакунталы; голос с небес возвестил ему об этом, а также о том, что Шакунтала ждет ребенка, который родится на благо миру. Канва благословляет этот брак, как и надеялись подруги Шакунталы. Он решает сегодня же послать ее к царю.

Все это зритель узнает из разговора тех же Анасуи и Приямвады в начале акта. Их беседу прерывает голос за сценой: Канва распоряжается, чтобы двое его учеников сопровождали Шакунталу в столицу Душьянты. Появляется сама Шакунтала, возвращающаяся с

реки после утреннего омовения, и с нею Гаутами. Действие происходит в саду обители.

Обе подруги (*приближаясь*). Подружка, да будет во благо тебе омовение!

Шакунтала. Привет вам, подружки мои! Садитесь.

Обе (*салятся*). Подожди, подружка, мы приготовили для тебя особые умащения, которые оградят тебя от несчастья.

Шакунтала. Я вам так благодарна. Скоро уже не будут ухаживать за мной мои подружки. (*Плачет.*)

Обе. Подружка, можно ли плакать в этот счастливый день? (*Вытирают ей слезы и показывают, что украшают ее.*)

Приямвада. Красоте, достойной бесценных бриллиантов, не идут эти скромные украшения отшельниц.

Входят два юных отшельника с украшениями в руках.

Оба. Вот драгоценности для госпожи.

Все смотрят с удивлением.

Гаутами. Нарада, сын мой, откуда это?

Первый. Священным могуществом отца Канвы.

Гаутами. Неужели он создал это силою своего духа?

Второй. О нет, нет! Вы послушайте! Господин наш повелел нам: «Принесите цветов для Шакунталы с тех деревьев». И тут [На дереве одном явилось божество, как лунный свет, свадебное платье из драгоценного полотна, с другого красный лак сочился благородный, для украшения ног, и еще со многих лесные божества протягивали руки-ветви, стремясь опередить друг друга, с разнообразнейшими драгоценностями].

Приямвада (*глядя на Шакунталу*). Подружка, эта милость божества к тебе предсказывает, что в доме супруга тебя ожидает царственное счастье.

Шакунтала выказывает смущение.

Первый. Идем, идем, Гаутама! Отец Канва возвращается с омовения, расскажем ему о дружеской услуге деревьев.

Второй. Идем.

Оба уходят.

Обе подруги. Ах, нам никогда еще не приходилось надевать кому-нибудь такие украшения. Но мы помним, как это выглядит на картинках, и постараемся нарядить тебя как полагается. (*Представляют, что наряжают ее.*)

Входит Канва после омовения.

Канва. [При мысли, что Шакунтала уходит сегодня, у меня

сжимается сердце, слезы стесняют мне грудь и взор мой отуманен печалью. Если я, отшельник, так страдаю из любви к ней, что же должен чувствовать отец, расставаясь с родной дочерью?] (*Обходит сцену.*)

Обе подруги. Милая Шакунтала, мы кончили с украшениями, надень теперь это платье из драгоценной ткани.

Шакунтала встает и надевает платье.

Гаутами. Дочь моя! Вон стоит твой отец с глазами, полными радостных слез, словно обнимая тебя нежным взглядом. Будь же приветлива с ним.

Шакунтала (*смущенно*). Привет тебе, отец мой.

Канва. Дитя мое, [Да почитает тебя супруг, как некогда Яяти — Шармиштху, и да родится у тебя сын — повелитель мира, как у той родился Пуру!] ²⁵

Гаутами. О святейший, это, поистине, дар, а не благословение.

Канва. Дитя, обойди сейчас слева направо священный огонь.

Все идут кругом.

(*Читает на манер ведийского стиха.*) [Этот огонь, возжженный от священного очага, обнесенный вокруг алтаря, поддержанный дровами, обложенный кругом травой куша ²⁶, чадом от жертвы рассеивающий грехи, да очистит он тебя!] Ступай же теперь! (*Оглядывается.*) Где же Шарнгарава и другие?

Шарнгарава (*входит*). Мы здесь, святейший.

Канва. Указывай путь сестре своей.

Шарнгарава. Следуй за мной, госпожа.

Все обходят сцену.

Канва. О деревья обители, обступившие нас! [Она, что не пила сама, пока вас не напоит, что из любви к вам веточки не обломила, как себя украсить ни хотелось ей, которой праздник был — иветенье ваше, Шакунтала теперь уходит в дом супруга.] Проститесь же все с нею! (*Делает знак, что слышит крик кокилы.*) [Криком кокилы ответили деревья, лесные братья Шакунталы, желая ей счастливой дороги.]

Голос в пространстве. [Да будет счастлив твой путь, да усладят твой взор лотосы, золотящие воды озер, деревья тенью

²⁵ Яяти — мифический царь, вступивший в тайный брак с царевной асуров Шармиштхой. Их сын Пуру — один из родоначальников Лунной династии, предок Душьянты.

²⁶ Священная трава, употреблявшаяся при жертвоприношениях.

да смягчают зной от солнечных лучей, пусть пылью дорожной будет нежная цветов пыльца, и тихо пусть всет попутный ветерок!]

Все прислушиваются с изумлением.

Г а у т а м и. Дитя мое, это духи священной рощи, родные тебе, прощаются с тобою. Поклонись же лесным богиням.

Ш а к у н т а л а (*кланяясь, обходит сцену; тихо Прямоваде*). Милая Прямовада, как ни мечтаю я о встрече с супругом, ноги с трудом повинуются мне, когда я ухожу из обители.

П р и я м в а д а. Не только тебя печалит расставанье с обителью, но и обитель помрачнела, грустя о разлуке. [Лани роняют изо рта травинки куши, перестали плясать павлины, лианы, с которых опадают желтые листья, словно проливают слезы.]

Ш а к у н т а л а (*вспомнив*). Отец! Я хочу проститься с сестрой своей, Лунным светом в лесу.

К а н в а. Я знаю, ты любишь ее, как родную сестру. Вот она справа от тебя.

Ш а к у н т а л а (*приближается к лиане*). Лунный свет в лесу! Хотя соединилась ты с деревом манго, обними меня своими руками-ветвями! Отныне я буду пребывать вдали от тебя.

К а н в а. Твои добрые дела нашли тебе достойного супруга, какого я давно тебе искал, и эта ветвь жасмина сочеталась с деревом манго; теперь спокосн я и за нее, и за тебя. А теперь ступай; пора в путь.

Ш а к у н т а л а (*Анасуе и Прямоваде*). Подруги, поручаю ее вашим заботам.

О б е п о д р у г и. А чьим заботам ты нас поручасшь? (*Плачут.*)

К а н в а. Перестань рыдать, Анасуя. Это вы должны утешать Шакунталу.

Все обходят сцену.

Ш а к у н т а л а. Отец, видишь эту лань, медленно бродящую вокруг хижины? У нее должен скоро родиться детеныш. Если она благополучно разрешится от бремени, пошли ко мне кого-нибудь с этой радостной вестью.

К а н в а. Я не забуду об этом.

Ш а к у н т а л а (*показывает, что ей что-то мешает идти*). Кто это держит меня за платье? (*Оборачивается.*)

К а н в а. Дитя мое, [Это лань не хочет отставать от тебя, которая когда-то порезала себе губу травой куша, и ты исцелила ее, смазывая порезы ореховым маслом, и кормила ее просом, и ухаживала за ней, как за своим ребенком.]

Шакунтала. Детка, зачем ты идешь за мной, когда я покидаю своих домашних? Ты потеряла мать вскоре после того, как она тебя родила, и выросла без нее. Теперь, когда ты расстаешься со мною, о тебе будет заботиться мой отец. Возвращайся! (*Продолжает путь, плача*).

Канва. [Будь стойкой и слез поток сдержи, что блистают на трепещущих ресницах, они идти тебе мешают; на дороге ты ухабов не заметишь и споткнуться можешь.]

Шаригарава. Достопочтенный, в священных книгах сказано, что близких следует провожать только до первой воды. Вот берег озера; дай нам свои повеления и возвращайся.

Канва. Остановимся в тени этой смоковницы.

Все, обойдя сцену, останавливаются.

(*Про себя.*) Что же приличествует мне передать государю Душьянте? (*Размышляет.*)

Шакунтала (*тихо Анасуге*). Подружка, смотри, бедная чакравака, скрытая листьями лотоса, не видя своего дружка, жалобно взывает к нему.

Анасуга. Не говори так, подружка. И для нее долгая ночь печали о возлюбленном приходит к концу; надежда смягчает боль разлуки.

Канва передает последние наставления Шаригараве и самой Шакунтале, которую он увещевает быть верной и послушной женой. Шакунтала обнимает его на прощание, припадает к его ногам, потом следуют прощальные объятия с подругами. «Если царь не сразу узнает тебя,— говорят они ей,— покажи ему это кольцо, на котором вырезано его имя». Тревога охватывает Шакунталу при этих словах, но подруги ободряют ее: «Не бойся, любовь всегда опасается худа». Шакунтала никак не может расстаться с провожающими. В последний раз обнимает она отца:

Шакунтала. ...Не печалься обо мне чрезмерно.

Канва (*вздыхая*). [Как не печалиться мне будет, когда у дверей своей хижины увижу ростки риса от зерен, что приносила ты для обряда?] Иди, да будет счастливым твой путь!

Шакунтала уходит со своими спутниками.

Обе подруги (*глядя ей вслед*). Увы! Увы! Шакунталы уже не видно за деревьями леса!

Канва (вздыхая). Анасуя! Ушла та, что разделяла с вами ваши труды и обязанности. Сдержите слезы и следуйте обе за мной.

Обе. Отец, как вернемся мы в обитель? Она покажется такой пустой без Шакунталы!

Пятому акту опять предшествует интермедия, в которой канчукии в кратком монологе сообщает о приходе в столицу Душьянты неких отшельников, учеников Канвы. В некоторых рукописях эта интермедия отсутствует и монолог дворецкого перенесен несколько далее, после появления на сцене царя и шута. Эти двое ведут легкомысленную беседу, полную намеков на любовные интриги царя с придворными красавицами. Затем действие переносится в приемный зал дворца, куда вводят по распоряжению Душьянты отшельников из обители Канвы. Царь ожидает их в окружении своей свиты. Царский жрец Сомаратха сопровождает в зал Шакунталу, Гаутами и двух учеников Канвы, которых мы видели в предшествующем действии.

В пятом акте прекрасный и трогательный образ Шакунталы предстает в новом освещении. Мы видим простую и чистосердечную девушку, выросшую на лоне природы и в неразрывном единении с ней, как бы рожденную этой цветущей и благоухающей лесной страной, в глубоко чуждой ей обстановке.

Холодный и неприветливый блеск роскошного царского дворца сменяет в этом акте чарующие картины ее родной рощи. «Музыка первых четырех актов внезапно умолкает. О, глубокое молчание и одиночество, которые ее тогда окружают! — восклицает Тагор, разбирая это место драмы в своей статье о „Шакунтале“. — Она, чье нежное сердце сделало родным себе весь мир пустыни, стоит теперь совершенно одна. Она наполняет эту окружающую ее пустоту своей великой печалью».

Царь, околдованный проклятием Дурвасаса, не узнает своей возлюбленной и отвергает ее. Глубоко преданная своей любви, с необыкновенным мужеством противостоит Шакунтала неожиданному для нее и страшному удару судьбы. В начале этой мучительной сцены она безмолвствует, предоставляя говорить за себя Шарнгарава, яростно обличающему порочность царя. Наконец другой из ее спутников обращается к ней.

Ш а р а д в а т а. Хватит, Шарнгарава! Шакунтала, мы сказали все что могли, и царь сказал свое слово. Ответь ему теперь. Скажи что-нибудь, что убедило бы его.

Ш а к у н т а л а (*про себя*). Если чувство его так изменилось, зачем напоминать ему о прошлом? Я знаю теперь одно — участь моя достойна жалости! (*Вслух.*) Господин мой... (*Голос ее прерывается.*) Но если он сомневается в супружестве нашем, я не должна называть его так. Потомок Пуру! Ты не должен так говорить со мною, открывшей тебе свое сердце. После тех обещаний, которые ты дал мне в обители, можешь ли ты обмануть меня и оттолкнуть жестокой речью?

Ц а р ь (*затыкая уши*). Оборони от греха! [Зачем ты хочешь род мой опозорить и погубить меня? Так прозрачная вода подмывает берег и валит дерево, что растет на нем.]

Ш а к у н т а л а. Хорошо, если ты действительно так поступаешь, потому что подозреваешь, что я — чужая жена; я рассею твои сомнения и покажу тебе кольцо, которое ты дал мне на память.

Ц а р ь. Прекрасное решение.

Но у Шакунталы нет кольца, только сейчас она обнаруживает его утрату. Должно быть, она потеряла его в дороге, когда наклонилась над водой на берегу Ганга, у места священных омовений. Царь с насмешливой недоверчивостью слушает эти предположения. Напрасно Шакунтала напоминает ему подробности их свиданий. «Так сладкими и лживыми речами заманивают хитрые женщины простаков». Наконец Шакунтала не выдерживает и гневно обличает царя в неверности. Негодование ее столь явно непритворно, что царь даже на мгновение колеблется; но недоверчивость одерживает верх. Отшельники удаляются, возмущенные коварством царя, оставив Шакунталу. «Она твоя жена! — бросает Шарнгарава Душьянте. — Возьми ее или отвергни! Мужу дана над женою неограниченная власть».

Царь просит совета у своего жреца. Тот предлагает подождать до рождения ребенка — окажутся ли у него приметы царского достоинства. Шакунтала пока будет в его доме. Жрец уводит Шакунталу, которая рыдает и молит землю поглотить ее. После ее ухода раздаются голоса за сценой; они кричат о чуде. Возвратившийся жрец сообщает, что сошедшая с неба в блеске молний женщина забрала с собой Шакунталу и вознесла ее ввысь. То была ее мать, небожительница Менака.

В интермедии перед шестым актом на сцене появляются два стражника, волокущих бедного рыбака, заподозренного в краже драгоценного перстня. Рыбак уверяет, что нашел кольцо в брюхе пойманной им красной рыбы. Начальник стражи идет с кольцом во дворец и, возвратившись, велит отпустить рыбака. Царь сам подтвердил его невиновность и выслал ему награду за находку. Рыбак приглашает всех на радостях в кабак выпить на полученные деньги.

Следом за этой сценкой, нарисованной очень живо и реалистично и исполненной юмора, начинается шестой акт, с новой силой и проникновенностью воплощающий характерную для творчества Калидасы тему разлуки.

Действие происходит в саду дворца Душьянты. На воздушной колеснице появляется апсара Санумати, родственница Шакунталы по матери. Кругом тихо и безлюдно. Небесная дева опускается в сад и в дальнейшем, оставаясь невидимой, присутствует при всем происходящем, наблюдая и вставляя свои реплики. Входят две служанки. Наступает праздник весны, «время радости, любви и песен», и девушки весело переговариваются, собирая цветы для приношения Каме. Одна из них срывает цветок манго — это одна из стрел бога любви. Но внезапно появляется престарелый дворецкий и бранит девушек: разве они не знают, что царь отменил празднество? Нет, они не знают об этом, их не было во дворце.

К а н ч у к и н. Как же вы не слышали об этом, когда даже весенние деревья и живущие на них птицы внемлют царскому велению? (Бутоны, давно появившиеся на дереве манго, не раскрываются, остается в почках амарант, которому давно пора цвести, и, хотя зима миновала, песня не изливается из горла кокилы. Мне кажется, сам Кама, испуганный, вкладывает обратно в колчан наполовину вытащенную стрелу.)

Память вернулась к царю, когда он увидел кольцо, принесенное рыбаком, и теперь, терзаемый раскаянием и разлукой, он проводит ночи без сна, отменив все празднества и забросив государственные дела. Об этом зритель узнает из разговора дворецкого со служанками. По существу, это вторая интермедия перед появлением на сцене самого царя.

Царь исхудал и бледен. Это замечают и дворец-

кий, и присутствующая невидимо Санумати. Его не оставляют мысли об отвергнутой Шакунтале. «[Это бедное сердце спало, когда газелеокая стучалась в него; теперь оно пробудилось, чтобы изведать муки раскаяния]». Напрасно шут пытается отвлечь Душьянту от мрачных мыслей своими комическими выходками; потом он начинает всерьез утешать его: очевидно, Шакунталу взяла к себе ее небесная мать, родители же не позволяют дочери долго пребывать вдали от супруга.

Царь упрекает шута: почему он не напомнил ему о его любви? Неужели он тоже обо всем забыл? Шут возражает: но ведь Душьянта сам уверил его, что это была только шутка; прозаический Мадхавья истолковывал поведение царя достаточно низменными мотивами.

По распоряжению царя приносят портрет Шакунталы, нарисованный им самим. На нем изображены также ее подруги. Царь погружается в созерцание портрета и в воспоминания. Мадхавье приходится напомнить ему, что это всего лишь картина.

Царь отдает шуту картину и отправляет его. Привратница приносит ему письмо от советника, исполняющего судейские обязанности. Советник просит решения царя по одному делу. Некий купец погиб во время кораблекрушения, не оставив после себя детей; по закону его имущество должно перейти в государственную казну. Но царь узнает, что вдова погибшего купца ждет ребенка; этому не рожденному еще ребенку он и присуждает наследство. Решение Душьянты свидетельствует о его царской справедливости, но, кроме того, подчеркивает его мысли о собственном сыне, которого должна была родить Шакунтала и которого он утратил.

Заканчивается шестой акт новым вмешательством небесных сил. За сценой раздаются отчаянные вопли шута и крики о помощи. Царю сообщают, что на Мадхавью, пребывавшего в Облачном чертоге (очевидно, на верхнем этаже высокой башни дворца), напал некий демон и пытается его похитить. Душьянта спешит на выручку к другу, но внезапно все разъясняется. Появляется Матали, божественный колесничий Индры. Это он, а не демон схватил трусливого видушаку, чтобы привлечь к себе внимание царя и пробудить его от апатии. Матали явился по поручению царя богов звать героя на помощь небожителям в их войне с могучими де-

монами, трудноодолимыми отпрысками чудовища Калани (в древних сказаниях цари нередко участвуют в союзе с богами в войнах с демонами). Царь восходит на колесницу Индры и удаляется с посланником небес.

С конца пятого акта в действие драмы все более вторгается элемент чудесного. Сначала мы только слышим о демонах и небесных девах, но в шестом акте представители сверхъестественного мира уже появляются на сцене. Седьмой акт окончательно переносит действие в этот неземной мир, и перед зрителем встают величественные образы древних мифов.

В начале акта царь Душьянта и Матали пролетают по поднебесью на воздушной колеснице. Царь совершил подвиги, которых ждали от него боги, и заслужил милость Индры. В стихотворных репликах Матали и Душьянты рисуется чудесный мир, открывающийся им с высоты. Описания полета мы уже неоднократно встречали в произведениях Калидасы, чувство полета, кажется, живет в душе поэта. Описания эти так ярки и зримы, что можно представить, будто ему самому приходилось летать по воздуху и взирать на землю с огромной высоты.

Царь. (*Смотрит на колеса.*) Я вижу, мы спустились на тропу облаков.

М а т а л и. Откуда ты узнал это?

Царь. [Колеса влажны от воды дождей, меж спицами их чатаки летают, кони словно омыты блеском молний,— ясно, что колесница мчится по тучам, беременным грозами... (*Глядя вниз.*) Мир земной от быстрого снижения колесницы являет удивительный вид... Земля словно падает вниз меж растущих вверх горных вершин, деревья обнажают стволы, уже не скрытые листвой, и реки, раздвигая берега, являют взору водные пространства. Словно подброшенная невидимой рукой, земля летит мне навстречу.]

Они приближаются к горе Хемакуте, где находится обитель великого Кашьяпы, отца небожителей и демонов, внука Брахмы; царь хочет воздать почести святому, и они сходят с колесницы на вершину горы. Здесь, в роще близ обители божественного подвижника, Душьянта видит мальчика, играющего со львенком. Он силой раскрывает пасть львенка, чтобы сосчитать его зубы; две молодые отшельницы напрасно пытаются унять шалуна. Душьянта узнает от них, что мальчик этот — царь.

ского рода. Одна из отшельниц показывает мальчику игрушечного ястреба: «Взгляни, какой красивый ястреб!» По непередаваемой игре слов в этой фразе звучит имя Шакунталы (см. выше, стр. 162). Ребенок сразу откликается на него: это имя его матери. Окончательно рассеиваются сомнения царя, после того как он поднимает с земли оброненный мальчиком амулет. Няньки в ужасе — никто не может прикоснуться к этому амулету, кроме самого мальчика или его родителей; всякого другого он обращает в змею. Но с царем ничего не происходит, и все становится ясно. Царь хочет обнять мальчика, но тот отстраняется от незнакомца, называющего себя его отцом: «Отца моего зовут Душьянта!» Появляется Шакунтала. Здесь, в обители святого Кашьяпы, провела она эти дни, здесь родила сына, отмеченного счастливыми знаками царского достоинства. Шакунтала с тревогой вглядывается в пришельца.

Царь. Любимая! Я поступил с тобою жестоко, но теперь, когда я вижу, что ты узнала меня, горе превращается в счастье.

Шакунтала (*про себя*). Сердце мое, не бойся! Судьба отвратила от меня свой гнев и сжалилась надо мною. Это, поистине, мой супруг.

Царь. Любимая! Я счастлив, передо мною твой прекрасный облик, память вернулась и рассеяла мрак заблужденья, затмение кончилось, и Рохини²⁷ соединилась с Месяцем.

Царь падает к ногам Шакунталы и молит ее о прощении. Но она уже простила его. Он рассказывает ей о найденном кольце. Затем Матали провожает Душьянту с Шакунталой и сыном к святому Кашьяпе, восседающему на вершине горы Хемакута со своей женой, богиней Адити, матерью богов. Кашьяпа открывает Душьянте и Шакунтале причину их несчастий: царь невиновен, проклятие Дурвасаса лишило его памяти. Великий мудрец благословляет их сына и дает ему имя Бхарата²⁸. Он предсказывает ему власть над миром. «Что еще приятного сделать мне для тебя?» — задает Кашьяпа Душьянте традиционный вопрос. Следует за-

²⁷ Одно из созвездий лунного зодиака. В индийской мифологии персонифицируется как любимая жена Сомы, бога луны.

²⁸ Мифический родоначальник племени бхаратов, обитавшего в эпоху Вед в Северной Индии. Именем его по сей день индийцы называют свою страну (Бхаратаварша, т. е. «Страна бхаратов»).

ключительная строфа драмы, влагаемая, согласно той же традиции, в уста героя:

Ц а р ь. [Пусть царь помышляет о благе подданных, пусть ученые мужи почитают богиню Сарасвати, пусть предвечный Шива, чье могущество безгранично, дарует мне избавление от перерождений!]

Мы уже говорили о возможных источниках сюжета драмы. Неизвестно, знаком ли был Калидаса с эпической версией, но сравнение его произведения с повестью о Шакунтале в «Махабхарате» показывает, что «обработка темы в драме значительно глубже и совершеннее» (С. Ф. Ольденбург).

В эпическом сказании герой его, царь Душьянта, соблазняет девушку из лесной обители, покидает ее, а впоследствии сознательно отрекается от нее. Только голос с неба побуждает его исполнить свои обещания и делает возможной благополучную развязку повести.

Калидаса вводит в действие пьесы эпизод с проклятием отшельника и кольцом-талисманом. Это кольцо поистине обладает чудесными свойствами; как по волшебству, меняет оно весь характер сюжета и превращает «грубый и не вполне понятный» (по выражению Ольденбурга) рассказ эпоса в глубоко поэтическое и вдохновенное повествование о величии истинной любви, о разлуке и воссоединении нежно любящих сердец.

Нельзя сказать с уверенностью, заимствовал ли Калидаса мотив кольца-приметы из какого-нибудь литературного источника или сам преобразовал старинный сюжет. Эпизод с кольцом наличествует в версии «Падма-пураны», но здесь сходство с сюжетом драмы вообще настолько велико, что заставляет предполагать то же отношение, какое, по-видимому, существует между «Рождением Кумары» и сказанием «Шива-пураны» (см. выше, стр. 92); вероятнее заимствование со стороны авторов пуранических текстов, а не наоборот. Весьма сходный сюжет находим мы в буддийской литературе Индии, в сказании о царе Бимбисаре; вообще, мотив кольца — приметы и залога любви — встречается в сходной интерпретации в древней литературе и фольклоре, например, в легенде о Тамар и Иуде в Ветхом завете, в известной русской сказке о Василисе Прекрасной и т. д.

Интересное толкование дает содержанию драмы Калидасы Р. Тагор. Тонко замечает он, что трагедия, которую создало проклятие Дурвасаса, имеет свои корни в человеческой натуре. Забвение возлюбленной вследствие проклятия отшельника, чудесное кольцо-примета — все это, по мнению Тагора, символическое отражение реальной душевной жизни человека.

Далее Тагор усматривает глубокий внутренний смысл в самом мотиве разлуки и последующего счастливого соединения царя с Шакунталой. Проклятие отшельника обернулось в конце концов, по мысли Тагора, высшим благом для любящих. Герой драмы должен был пройти через очистительный огонь страданий, чтобы по достоинству оценить сокровище своей любви и возвысить свою душу от преходящей и мимолетной игры страстей до истинного и высокого чувства. «Если бы Душьянта,— говорит Тагор,— принял Шакунталу, когда ее впервые привели к нему во дворец, она только увеличила бы собой число Хансападик, занимающих угол в царском гареме и проводящих остаток своих дней в пренебрежении, тоске и бесполезности». (Хансападика — одна из жен царя, в начале пятого акта жалующаяся на легкомыслие и непостоянство Душьянты.)

Но каково бы ни было сокровенное значение драмы Калидасы, бесспорно, что здесь гениальный поэт с несравненным мастерством раскрывает природу человеческого чувства в его прекраснейших и высоких проявлениях, рисует величие и благородство чистой женской души и создает в образе Шакунталы бессмертный символ самоотверженной любви.

Как показывает само название драмы, героиней произведения является Шакунтала; образ царя Душьянты также играет ведущую роль в пьесе, но уступает по своему значению героине. Однако и второстепенные персонажи изображены в драме с блестящим мастерством. Мы уже говорили о характере Мадхавьи, видушаки «Шакунталы», как бы продолжающего линию Гаутамы из «Малявики и Агнимитры», но играющего в серьезной и глубокой драме более скромную роль. Своими остроумными репликами и забавными выходками, своим трезвым и грубоватым реализмом шут призван оттенять и подчеркивать романтический образ влюбленного Душьянты. Его юмор и его здравый смысл служат свя-

зующим звеном между возвышенной и поэтической любовной драмой царя и Шакунталы и реальной жизнью.

С необыкновенно тонкой и изящной, только Калидасе свойственной грацией обрисованы в пьесе образы прелестных молодых девушек — подруг Шакунталы — Анасуи и Приямвады.

В сценах первого и третьего актов, где Шакунтала появляется в сопровождении обеих подруг, Калидас во всей полноте выказывает свое блестящее и тонкое искусство психологической характеристики. Поэт рисует здесь образы трех юных и прекрасных девушек; при этом каждой он умеет придать характерные, ей одной свойственные черты, красота каждой из них имеет свою неповторимую индивидуальность. И образы Анасуи — с ее более спокойным и кротким характером — и Приямвады — веселой и задорной, — каждый по-своему дополняют и оттеняют остающийся в центре прекрасный образ Шакунталы, создавая в целом яркую и живую картину, замечательную по своей гармоничности и поэтической прелести.

Отчетливо и ярко очерчены характеры отшельника Канвы, мудрого и добросердечного приемного отца Шакунталы, молодых отшельников Шарнгарава и Шарадваты: первый из них суров и прямодушен, смел и нетерпим (не задумываясь говорит он горькие истины в лицо могущественному царю), второй — более рассудителен и хладнокровен. Чрезвычайно жизненны и характерны в шестом акте эпизодические фигуры стражников и заподозренного в краже кольца рыбака; чувствуется, что они выхвачены автором непосредственно из современной ему повседневной действительности.

Всеми исследователями отмечается особенно высокое поэтическое мастерство, проявленное Калидасой в создании «Шакунталы». Глубина содержания сочетается здесь с совершенной гармонией и изяществом художественной формы. Богатство языка и выразительных средств, блестящее и утонченное искусство драматического раскрытия образов ставят «Шакунталу» в число наиболее выдающихся и высокохудожественных памятников мировой литературы.

Немногим уступает «Шакунтале, узнанной по кольцу» своими художественными достоинствами другой драматический шедевр Калидасы — «Мужеством добыта»

Урваши». Сюжет этой драмы также восходит к древним сказаниям; он встречается уже в одном из гимнов «Ригведы»²⁹, хотя в довольно туманной форме, более подробно излагается в «Шатапатха-брахмане» и позднее неоднократно используется в древнеиндийской литературе. Сказание о Пуруравасе и Урваши встречается в пуранах (в «Вишну-», «Падма-» и «Матсья-пуране»), в «Махабхарате» (в ее девятнадцатой, дополнительной книге, «Хариванше»), в «Великом сказе» Гунадхьи и в других литературных памятниках.

Драма Калидасы имеет более всего общих черт с версией «Матсья-пураны», и полагают, что именно оттуда заимствовал он сюжет. Но и в этом его произведении, как и в «Шакунтале», сюжет и образы древнего сказания наполнились новым содержанием.

Вступительное благословение к «Урваши» также посвящено Шиве.

[Тот, кого в всдантах³⁰ называют Единым Духом, проникающим вселенную, кто один поистине именоваться Владыкой достоин, кого, задерживая дыхание³¹, стремятся внутренним взором увидеть жаждущие спасения, кого достигнуть возможно стойкой преданностью и йогой, пусть дарует вам вечное блаженство Шива!]

Далее, в коротком традиционно построенном прологе руководитель труппы в беседе с актером называет драму и ее автора; диалог их прерывают раздающиеся за сценой крики о помощи. Руководитель объясняет: небесная дева Урваши, возвращающаяся из владений Куберы, похищена внезапно демонами, и апсары, подруги, ее сопровождающие, взывают о помощи.

Первый акт начинается с появления апсар, вбегающих на сцену с криками: «Спасите, спасите! Есть ли тут друг небожителей или кто-нибудь, летающий по поднебесью?» Появляется царь Пуруравас со своим возничим и, узнав от небесных дев о случившемся, устремляется на своей колеснице спасти Урваши от демонов.

²⁹ Это один из гимнов-диалогов «Ригведы», в которых некоторые исследователи усматривают зачатки драматического творчества в Индии; время их создания — около X в. до н. э.

³⁰ Здесь — то же, что упанишады, древние религиозно-философские поэмы, завершающие цикл ведической литературы.

³¹ Контроль над дыханием — одна из основ йогойической практики, направленной на мистическое созерцание божества и слияние с Мировой Душой.

Если «Малявика и Агнимитра» Калидасы, как мы отмечали, изображает вполне реальные события и лица, то в «Шакунталу» вторгается элемент сверхъестественного, главным образом в заключительных актах, последняя же его драма с самого начала окутана атмосферой сказочного, необыденного мира. Если Шакунтала — дочь небожительницы, живущая в мире смертных, то героиня последней драмы Калидасы сама принадлежит небесному царству, и действие первого же акта вовлекает зрителя в круговорот чудес.

И герой пьесы, хотя и смертный, ближе к этому сверхъестественному миру, чем к земле и повседневности. Отец Пурураваса — Будха, сын Сомы, бога луны (и сам — персонификация планеты Меркурий). Его мать — Ила, дочь Ману, прародителя человечества, героя индийской версии мифа о потопе.

Пуруравас возвращается с победой. Он одолел демонов и освободил прекрасную Урваши и ее подругу Читралекху, похищенную вместе с ней. Урваши, потерявшая сознание от страха, приходит в себя, и Читралекха рассказывает ей о подвиге царя. Царь и Урваши смотрят друг на друга. В их сердцах одновременно рождается любовь. Колесница царя стремительно летит по поднебесью; Пуруравас ненароком касается плеча Урваши. Восторг охватывает его, который он выражает в стихах, произносимых «про себя».

Колесница спускается к горе Хемакута (той самой, на вершине которой происходило действие последнего акта «Шакунталы»). Здесь ожидают спасенных их подруги апсары. Они шумно приветствуют Урваши и возносят хвалу доблести царя. Появляется Читраратха, вождь гандхарвов, посланных Индрой на выручку апсарам; но их дело уже совершил Пуруравас. Гандхарв приглашает царя к своему повелителю Индре, но тот из скромности отклоняет приглашение и прощается с Читраратхой и апсарами.

Урваши, смущенная, не может вымолвить слова благодарности и потихоньку просит сделать это Читралекху. Удаляясь, она притворяется, что ее жемчужная нить зацепилась за ветку, и задерживается под этим предлогом, чтобы еще раз взглянуть на царя. Здесь — явное повторение, если «Урваши» была написана позже «Шакунталы», и подобные примеры можно еще найти в этой

пьесе. Они дали основание некоторым исследователям говорить об упадке таланта Калидасы в его последней драме, но, как замечает Ольденбург, поэт «отлично чувствует, что может без ущерба для художественной красоты своих произведений повторять в них некоторые приемы, ибо не на них строится суть драмы».

Гандхарвы и апсары уходят, царь смотрит им вслед:

Царь. Ах, сердце мое желает труднодостижимого! [Восходит в поднебесье, к дому отца своего, божественная дева и сердце мое с собой уносит. Так лебедь, надломив стебель лотоса, вырывает из него волоконец и уносит в клюве.]

В интермедии между первым и вторым актами появляется шут. В этой драме он носит имя Манавака. По характеру своему он более сходен с шутом «Шакунталы» и представляет скорее противоположность хитрому и ловкому Гаутаме. Шут удалился от дворцовых обитателей в храм — здесь происходит действие интермедии, — чтобы избежать соблазна разболтать тайну своего друга, которая жжет ему язык. Но лукавая служанка царицы разыскивает его и в храме и искусно выманивает у него эту тайну, заставив проговориться: царь влюбился в небесную деву Урваши. Перед нами — та же ситуация, которая составила основу интриги в «Малаявике и Агнимитре»: герой должен скрывать свою любовь от ревнивой супруги; шут же здесь не только не помогает герою, но выдает его своей болтливостью. В «Шакунтале» царь избежал той же опасности, обманув своего простодушного друга, хотя потом поплатился за это.

Следующая затем сцена второго акта весьма напоминает сцены второго и шестого актов «Шакунталы», хотя ситуация здесь другая. Действие происходит в дворцовом саду. Царь в разговоре с шутом описывает последнему красоту своей возлюбленной и изливает свои чувства в стихотворных репликах. Красота цветущего весеннего сада вызывает перед его взором образ Урваши. Он просит друга измыслить для него какой-нибудь способ увидеться с Урваши (та же просьба, что и в предшествующих двух пьесах), но, как и в «Шакунтале», шут и не думает помогать ему. Правда, здесь сам герой не верит, что ему можно помочь; слишком недостижима его возлюбленная. Таким образом, мы встречаемся с ситуа-

цией, обратной той, которая была в «Малявике и Агнимитре»; если там герой стоял неизмеримо выше своей возлюбленной по своему социальному положению (хотя неравенство в конце концов оказалось мнимым), то здесь, напротив, героиня представляется недоступной полюбившему ее смертному.

Но как раз в тот момент, когда Пуруравас произносит слова, выражающие его сомнения, на сцене появляются Урваши с Читралекхой. Они летят на воздушной колеснице, и, очевидно, им еще далеко до царского сада. Подруга Урваши пока не знает, куда они направляются.

Читралекха. Милая Урваши, куда ты стремишься, не говоря мне ничего об этом?

Урваши (*смущенно, изображая любовное страдание*). Подруга, ты помнишь, на вершине Хсмакуты моя жемчужная нить зацепилась за ветвь. «Отцепи ее», — попросила я тебя, а ты, смеясь, ответила: «Ты крепко запуталась, ее никак не отцепить». И теперь ты спрашиваешь, куда я стремлюсь, не говоря тебе об этом.

Читралекха. Понистине, ты направляешься к царственному мудрецу Пуруравасу!

Урваши. Так я решила, презрев стыдливость.

Читралекха. Подружка, поразмысли хорошенько! Кого ты послала вперед себя?

Урваши. Только свое сердце.

Читралекха. Кто заставляет тебя это делать?

Урваши. Кама повелевает мне.

Читралекха. Тогда мне нечего больше сказать.

И опять здесь у Калидасы в образах мифических героев рисуются черты смертных людей. Мифологический сюжет отражает человеческую ситуацию: социальное неравенство любящих. Как мы уже говорили, брак, в котором жена занимала более высокое место в социальной иерархии, решительно осуждался. Но, прибегнув к мифологическому сюжету, драматург получил возможность показать на сцене подобный брак, не нарушая освященных религиозной моралью установлений.

Опустившись в дворцовом саду, апсары становятся невидимыми и подслушивают разговор царя с шутом. И опять здесь знакомый по предшествующим драмам прием, но с переменой ролей: теперь героиня присут-

ствуует незамеченной при разговоре и узнает из уст своего избранника о его любви к ней. Здесь активная роль принадлежит женщине.

Урваши, не решаясь показаться возлюбленному, пишет ему письмо — признание в любви — на березовом листе и бросает его между царем и видушакой. Шут пугается, но царь берет лист и читает: «[Как я не знала о твоих чувствах ко мне, любимый, так ты не знал о моей любви к тебе. Отныне нет мне покоя на ложе из райских цветов, и ветерки небесного сада опаляют меня, как огнем]».

Урваши просит подругу первой показаться царю. При появлении Читралекхи Пуруравас, приветствуя ее, взволнованный, ищет глазами Урваши. Он говорит Читралекхе о своей любви к ее подруге, и та, возвратившись к Урваши, призывает ее явиться перед своим возлюбленным. Урваши, смущенная, притворяется, что Читралекха вышла к царю не по ее же просьбе, а по собственному решению.

Любовную сцену прерывает голос вестника богов. Индра призывает Урваши на небеса, где сегодня мудрец Бхарата показывает небожителям драматическое представление, в котором Урваши исполняет одну из главных ролей. Урваши, опечаленная, удаляется вместе с подругой; царь просит возлюбленную вспоминать о нем.

Шут хочет утешить огорченного друга любовным письмом Урваши, которое тот перед этим передал ему, но замечает, что потерял березовый лист, на котором оно было начертано. Между тем появляется царица Аушинари со служанкой. Она замечает лист, отнесенный ветром в сторону, поднимает его и читает письмо. Заканчивается второй акт сценой ревности, в известной мере повторяющей заключительную сцену третьего акта «Малявики и Агнимитры». Но Аушинари более сдержанна, чем пылкая Иравати, замахивающаяся поясом на возлюбленного. Она гордо удаляется, не внимая мольбам царя о прощении.

В интермедии, предшествующей третьему акту, зритель узнает из разговора двоих учеников Бхараты, мифического создателя театрального искусства, о представлении на небесной сцене, в котором Урваши играла роль Лакшми, богини красоты и счастья, супруги Вишну. По ходу пьесы другая богиня, которую играла из-

вестная нам из «Шакунталы» апсара Менака, спрашивала Лакшми: «К кому склоняется твое сердце?» — «К Пурушоттаме», — должна была ответить Лакшми (Пурушоттама, «Высший Дух», — один из эпитетов Вишну). Урваши же, поглощенная мыслями о возлюбленном, ответила: «К Пуруравасу». За эту невольную оговорку Бхарата ее проклял: «За то, что преступила ты мои наставления, я изгоняю тебя из небесного царства!» Но Индра из дружеского расположения к Пуруравасу, своему боевому соратнику, разрешил ей остаться с царем «до той поры, пока он не узрит потомство свое».

Затем действие переносится во дворец Пурураваса. В начале третьего акта канчукки передает появляющемуся на сцене вместе с шутом царю приглашение от царицы присутствовать с ней на обряде почитания луны. Пусть он ожидает на верхней террасе дворца, пока месяц не войдет в созвездие Рохини³². Царь вместе со свитой поднимается по лестнице (условные жесты актеров на сцене) и созерцает месяц, описывая его красоту в стихах. С поэтическим описанием царя контрастирует реплика шута, находящего, что месяц похож на сладкую лепешку. Царь отпускает свиту и остается вдвоем с Манавакой; он снова говорит с ним о своей любви к Урваши.

И опять появляется сама Урваши, спускающаяся с небес вместе с Читралекхой на воздушной колеснице; она одета, как женщина, идущая на свидание к возлюбленному. Повторяется сцена второго акта: небесные гости незримо присутствуют при разговоре царя с шутом. Пуруравас говорит шуту о страданиях разлуки, вспоминает о встречах с любимой, о том счастливом мгновении, когда во время полета колесницы по поднебесью он коснулся нечаянно ее плеча. Растроганная Урваши не может сдерживаться более и приближается к царю, но он ее не замечает: она забыла снять волшебное покрывало, делающее ее невидимой.

Тут же входит царица со свитой и дарами — к неудовольствию Урваши и Читралекхи, выказывающих жемствами свою досаду. Но Урваши не может не отдать должное красоте своей земной соперницы. Ревниво слу-

³² См. прим. 27 к стр. 181. Соединение Месяца с Рохини символизирует соединение любящих супругов.

шает она разговор Пурураваса с Аушинари. Царица решила примириться с супругом. Она велит поднести ему дары, а шуту дать сладкие лепешки. Потом Аушинари делает царю знак приблизиться. Торжественно призывает она в свидетели небесную чету — бога луны и Рохини, что не будет более препятствовать счастью Пурураваса. Самоотверженное решение царицы вызывает язвительный комментарий шута, который он, разумеется, произносит про себя: «Когда рыба ускользает из рук рыбака, он говорит себе: зачем мне было губить свою душу убиением живого существа!» Но царь исполнен благодарности, от которой царица, однако, уклоняется и поспешно покидает сцену (в этом эпизоде проявляется верность драматурга правде чувств и характера).

«Царь любит свою супругу,— говорит Урваши подруге,— и все же я не в силах отворотить от него свое сердце!» И когда царь, снова оставшись с шутком наедине, возобновляет свои излияния и выражает страстное желание, чтобы любимая его явилась к нему, Урваши приближается к нему сзади и закрывает ему глаза руками. Царь сразу узнает ее. Влюбленные счастливы — кончилась их разлука. Читралекха прощается с Урваши — сй пора возвращаться в царство Индры. Она обращается к царю, покидая землю: «Позаботься о том, чтобы ей не пришлось тосковать о небе». Царь обещает, что у него не будет другой супруги. Он берет Урваши за руку, и они уходят в его дворец, сопровождаемые шутком.

Как и в «Шакунтале, узнанной по кольцу», в драме «Урваши» особое место занимает четвертый акт. Он занимает особое место и во всем творчестве Калидасы-драматурга, и во всей индийской классической драматургии. Здесь в драму входит властно и широко музыка, песенная стихия. Именно четвертый акт дает более всего оснований для верного замечания Гиллебрандта, что «Урваши» для европейского читателя скорее напоминает оперу, чем драму.

Уже интермедия перед началом акта начинается с музыки. Два женских голоса поют за сценой: «[На берегу прекрасного озера, где лотос раскрывается от прикосновения солнечных лучей, две девы печалятся о разлуке с любимой подругой]». Эта строфа, как и многие

другие в четвертом акте, звучит на апабхранше — поздней форме пракрита; обилие замечательно певучих и благозвучных пракритских стихов и придает этой части драмы музыкальный характер.

Входят две апсары, Читралекха и Сахаджанья. За сценой снова слышится пение на апабхранше: «[На прекрасном озере две нежные лебеди тоскуют о подруге, и слезы льются из очей]». Эта строфа повторяется потом в конце интермедии. Здесь налицо реминисценция из ведического сказания о Пуруравасе и Урваши, где апсары являются герою в облике плавающих по озеру лебедей.

Читралекха рассказывает другой апсаре о великом несчастье. Урваши вместе с любимым ею царем Пуруравасом удалилась в недоступные смертным области Гималаев. Там, приревновав супруга без причины к некоей юной видьядхари, она в порыве негодования вступила неосторожно в зачарованный лес Кумары, куда нельзя входить женщинам, и тотчас обратилась в лиану. Пуруравас, потерявший рассудок от горя, бродит днем и ночью по лесу в поисках утраченной возлюбленной.

В «Мужеством добытой Урваши» уже не проклятие отшельника является причиной разлуки героя и героини. Приговор мудреца Бхараты, напротив, способствовал соединению влюбленных. Урваши навлекает несчастье на себя и на Пурураваса собственным безрассудством.

Но в этой пьесе поворот событий, разлучающий влюбленных, не становится той пружиной драматического действия, аристотелевской «перипетией», какой было проклятие Дурвасаса в «Шакунтале». В «Урваши» драматическое начало развито слабее всего, из всех пьес Калидасы она — самая лирическая, и упомянутая катастрофа получает здесь чисто лирическое разрешение.

Интермедия завершается пением, опять звучащим за сценой: «[С сердцем, горем удрученным, тоскующим о встрече с подругой, плавают лебеди на чудесном озере, прекрасном своими расцветшими лотосами]».

Место действия четвертого акта — лес на вершине горы Кайласа. Прежде чем появляется Пуруравас, за сценой опять слышится пение: «[Пораженный безумием, в тоске о разлуке с любимой, в лесную чащу стремится

царственный слон, оплетенный лианами, покрытый цветами дерев]».

Охваченный отчаянием, блуждает несчастный царь по лесам, долинам и горам в поисках потерянной Урваши. В звучных и патетических стихах выражает он тоску своего измученного разлукой сердца. Монолог царя, прерываемый время от времени пением за сценой, составляет содержание всего акта; драматический интерес поддерживается единственно чувством, напряженным и живым, которым наполнена каждая фраза и строфа в речи героя. Весь акт представляет собой как бы одну лирическую поэму, по глубине элегической выразительности сравнимую с «Облаком-вестником». Здесь опять человеческое чувство изображается и раскрывается на фоне чудесных картин цветущей природы.

*Входит царь, обезумевший от горя, со взором,
устремленным в пространство.*

Царь (*гневно*). А! Постой, постой, злобный ракшас! Куда уносишь ты мою любимую? (*Смотрит.*) Как? С вершины горы он поднялся в воздух и осыпает меня стрелами с высоты! (*Хватает комок земли и бежит, замахиваясь. Осматривается: между тем за сценой звучит музыка.*)

За сценой. [С сердцем, исполненным муки, бьет крылами на чудесном озере молодой лебедь и проливает слезы, тоскуя о любимой.]

Царь (*придя в себя, опечаленный*). Как? [То не демон надменный — дождевая туча, то не лук его — божественная радуга, то дождя потоки, а не ливень стрел, то молния, сверкающая, как золотая полоса на пробном камне³³, — не Урваши моя.] (*Падает в изнеможении, потом встает; за сценой между тем звучит музыка.*) [Мне почудилось — ракшас унес лансокую, но то лишь туча темная была, сверкающая молнией.] Куда могла она уйти? [Или, разгневавшись, она исчезла силою своего волшебства? Но нет, она бы не гневалась так долго. Или она вернулась на небо? Нет, она слишком любит меня своим нежным сердцем.] (*Гневно.*) [Сами демоны, враги богов, не могли бы похитить ее у меня на глазах. Как могло случиться, что она скрылась от моих взоров?] (*Меж тем как он озирается по сторонам, вздыхает и плачет, звучит музыка.*) Ах,

³³ Повторение сравнения из «Облака-вестника» — см. выше, на стр. 125.

беда обрушивается за бедою на тех, от кого отвернулось счастье. [Гнетет меня бремя разлуки с любимой и здесь, где облака, бросаая прохладную тень, приятно смягчают полдневный зной. Стой, облако, тебе повелеваю, поднявшемуся в небо и исполненному бурных ливней! Когда в скитаниях моих я вновь обрету любимую, делай, что хочешь, я вынесу все.] (*Размышляет; звучит музыка.*) Напрасно пренебрегаю я страданиями моего сердца. Если мудрецы называют царя повелителем времени, почему бы мне не задержать наступление времени дождей? (*Улыбается и повторяет эти слова.*) Да, я его останавливаю.

За сценой. [Под жужжание пчел, охмелевших от меда, под звучное пение кокилы танцует райское дерево, ветви которого колеблет свежий ветер.]

Царь (*танцует*). Нет, не буду его задерживать, ведь именно в это время грозовые облака воздают мне царские почести. (*Улыбается.*) [Молния — мое золотое украшение, облако — мой балдахин, ветви дерева ницуга — мое опахало, павлины, возвышающие голос, когда спадет жара, — мои придворные певцы, горные вершины, со рвением посылающие мне дождевые потоки, — мои данники.] Но если даже так, на что мне вся эта придворная роскошь? Я ищу в этом лесу мою пропавшую возлюбленную.

За сценой. [Разлученный с любимой и исполненный скорби, сопровождаемый лишь одиночеством и поникший головою, бродит царственный слон по горному лесу, пылающему яркими цветами.]

Царь (*меж тем как звучит музыка, обходит сцену и осматривается; радостно*). О! Мои усилия увенчались удачей! [Это молодое дерево кандали со своими розовыми, сверкающими жемчугом росы цветами напоминает мне полные гневных слез глаза любимой.] Но она исчезла, как мне увидеть ее?

Царю кажется, что он видит следы своей возлюбленной. Вот оброненный ею зеленый платок, на котором слезы, смешавшись с краской губ, оставили красные следы. Но это опять ошибка; это лишь зеленая лужайка и на ней кошениль. «Кто же в этом лесу подаст мне весть о любимой?»

Пуруравас видит сидящего на каменном уступе горы павлина и обращается к нему: не видел ли он его милой? Он обращается к синегорлой камышнице: не видела ли она Урваши? Но птица начинает танцевать вместо ответа. Царь вопрошает лебедя, птицу чакра-

вака, обращается к пчеле, к слону, к оленю -- никто не дает ответа³⁴. Вот он обращается к горе:

Царь. [О гора, покрытая цветами, увенчанная кристаллами, ты, на чьих склонах поют сладкогласные киннары, укажи мне, где моя возлюбленная?]

Он приходит к берегу реки.

Царь. [Волны вскидывая, как брови, обвитая вереницей птиц, как поясом, отбрасывая пену, как белос покрывало во гневе, стремится река-богиня, извиваясь меж берегов, следя за лукавыми деяниями своего супруга,— поистине, это гневная моя дева превратилась в реку!]

Но и река не дает ему ответа. Пуруравас идет дальше; в расщелине скалы он видит вдруг красный драгоценный камень. Он берет его; этот камень так подошел бы к волосам Урваши! Горе сжимает его сердце, и царь отбрасывает самоцвет. Но голос с неба велит поднять его — это талисман, который ему поможет, талисман, возникший из краски на ноге Парвати.

Царь видит в лесу лиану, лишенную цветов. Странное чувство привлекает его к ней; она кажется ему похожей на омраченную гневом Урваши в тот миг, когда она покинула его. Пуруравас обнимает лиану, и она превращается в Урваши. Самоцвет, найденный царем, оказался единственным талисманом, способным снять заклятье с женщины, вошедшей в лес Кумары.

Царь теряет сознание от радости. Придя в себя, он рассказывает Урваши о своих поисках и о драгоценном талисмане. Урваши, со своей стороны, рассказывает ему о причине своего исчезновения. Счастливые влюбленные на облаке улетают из горных лесов Гималаев в Пра-тиштхану³⁵, столицу Пурураваса.

Пятому акту предшествует интермедия — монолог шута, сообщающего о счастливом возвращении царя в столицу и о его мирном правлении. Внезапно голос за

³⁴ Мотив, несомненно восходящий к народной поэзии. Мы находим его в «Рамаяне» Вальмики, где герой обращается к силам природы, зверям и птицам после похищения Ситы. Ср. также обращение царевича к солнцу, месяцу и ветру в пушкинской «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях».

³⁵ Древний город на реке Годавари, близ современной Джалны.

сценой возвещает, что драгоценный талисман царя похищен коршуном.

В пятом акте на сцену выходит царь со свитой. Он требует свой лук; но уже поздно, крылатый похититель скрылся из глаз. Царь отдает распоряжение разыскать птицу. Но появляется канчукин — дворецкий — и приносит талисман и стрелу, пронзившую коршуна. Царь берет стрелу и читает на ней имя Аюса, сына Пурураваса и Урваши.

Царь впервые узнает, что у него есть сын и наследник. Но почему Урваши скрывала это? Когда она успела родить сына? Шут предполагает, что Урваши не хочет иметь при себе взрослого сына из страха показаться старой царю.

Канчукин вводит явившихся в царский дворец юношу и седовласую отшельницу. Манавака сразу замечает сходство юноши с Пуруравасом. Это и есть Аюс, стрела которого пронзила коршуна. Со слезами радости на глазах растроганный царь смотрит на сына.

Здесь опять повторяется ситуация одной из сцен «Шакунталы» — встреча героя с неведомым ему сыном. Эта тема, распространенная в мировой литературе, встречается до Калидасы в «Рамаяне» Вальмики — эпизод встречи Рамы со своими сыновьями, рожденными Ситой во время ее вторичного изгнания, Калидаса переносит в пятнадцатую песнь своей поэмы «Род Рагху». Используется этот мотив и в других произведениях древнеиндийской литературы³⁶.

Но Аюс рожден Урваши не в разлуке, и причины ее скрытности царю пока непонятны. Урваши родила его тайно, и, как объясняет отшельница, сразу после рождения он был вверен матерью ее, отшельницы, попечению и вырос в обители знаменитого мудреца Чьяваны. Сегодня Чьявана повелел отвести его к отцу.

Входит Урваши и видит своего сына. Отшельница подводит к ней Аюса. «[Теперь, когда его обучили наукам, и он уже может носить оружие, я возвращаю в твои руки этот залог в присутствии твоего супруга], — говорит отшельница. — После чего да позволят мне удалиться; меня ждут мои обязанности в обители».

³⁶ В индийской классической драматургии на нем построена одна из пьес, приписываемых Бхасе, — одноактная «Пьеса о среднем брате».

После ухода отшельницы царь, обретший внезапно сына, уже способного носить оружие и искусного в стрельбе из лука, выражает свою радость; но Урваши плачет. Она рассказывает Пуруравасу, что Индра, отпуская ее на землю, поставил условие: когда царь увидит лик сына, рожденного ею, она должна вернуться в небесное царство. Вот почему она так долго скрывала Аюса от отца.

Радость царя сменяется отчаянием. Вновь должен он разлучиться с любимой. Он решает отречься от царства в пользу сына и уйти в лес отшельником — так кончали свое царствование многие государи в древних индийских сказаниях.

Внезапно молния сверкает с неба («все показывают, что взор их ослеплен молнией» — ремарка для актеров). Это божественный мудрец Нарада, сын Брахмы, посредник между богами и людьми, явился к Пуруравасу с вестью от Индры. Царь богов повелевает своему боевому товарищу оставить намерение сделаться отшельником и готовиться к новой войне с демонами. Он разрешает Урваши навсегда остаться со своим супругом.

Так божественным вмешательством счастливо заканчивается драма.

Н а р а д а. О царь, что еще приятного для тебя может сделать Индра?

Ц а р ь. Что еще может быть для меня приятного? Но если владыка Индра хочет явить мне свою милость, то [Пусть Лакшми и Сарасвати, недружелюбные одна к другой и столь редко встречающиеся вместе, объединятся ради блага добродетельных людей! ³⁷] И еще: [Пусть каждый беды свои превозможет, пусть каждый наслаждается счастьем, пусть каждый увидит свои желания исполненными, пусть каждый будет радостен всегда!]

Содержание «Мужеством добытой Урваши», какими бы источниками ни пользовался ее автор (о возможных источниках мы упоминали выше), уходит своими корнями в народное творчество древней эпохи. Тема любви неземной девы к смертному, воплощенная в индийском

³⁷ В индийской мифологии Лакшми — богиня счастья, Сарасвати — мудрости. Согласно некоторым мифам, обе они являются женами Брахмы (хотя Лакшми обычно именуется супругой Вишну) и изображаются как соперницы, стоящие по обе стороны от этого бога, отвернувшись одна от другой.

мифе об Урваши, в античном сюжете о Мелузине, широко распространена в народных преданиях многих стран; она неоднократно использовалась в мировой литературе (Снегурочка, Пери, Раутенделейн, андерсеновская Русалка и др.). Литературная обработка этой темы в драме Калидасы принадлежит к числу наиболее ранних и наиболее интересных в художественном отношении.

По сравнению с ведической версией сюжет мифа в драме претерпел значительные изменения, и преобразилась его героиня, небесная нимфа Урваши, которая в древней мифологии выступает как роковая соблазнительница, равнодушная к человеческим страданиям. В версии «Шатапатха-брахманы» причина разлуки Урваши и Пурураваса — нарушение запрета, установленного самой небожительницей. Однажды ночью, рассказывает легенда, гандхарвы похитили любимого ягненка Урваши. На крики жены Пуруравас, не одетый, выскочил из дома вослед похитителям. В это время гандхарвы осветили его молнией. Урваши увидела своего супруга обнаженным — то было нарушением поставленного ею условия, и она покинула его (ср. сюжет знаменитого мифа об Амуре и Психее в античной литературе).

Эпизоды освобождения апсары царем Пуруравасом из рук демона, представления драмы о Лакшми на небесах и последовавшего проклятья Бхараты, отсутствующие в ведических версиях, Калидаса мог взять из «Матсья-пураны» (если зависимость здесь не обратная, как мы уже предполагали относительно сюжетов «Рождения Кумары» и «Шакунталы» в пуранах). Кроме того, и в «Матсья-пуране» и в драме Калидасы смягчен трагический характер ведической легенды (в гимне «Ригведы» возлюбленная не возвращается к герою) и прибавлен счастливый конец.

В драматической интерпретации древнего сюжета Калидаса, верный себе, наполнил мифологические образы новым, человеческим содержанием. В своей драме он создал поэтический образ Урваши, в отдельных чертах сходный с героиней его лучшей пьесы, но в то же время совершенно от нее отличный. Урваши предается своей любви столь же глубоко и самозабвенно, как Шакунтала, но характер ее чувства иной — более бурный и пылкий. Ее порывистая и гордая натура более

склонна к немедленному и решительному действию для достижения цели своих желаний. Женская робость и стыдливость, проявляемые Урваши в любовных сценах с Пуруравасом в первом акте, соединяются у нее со страстной энергией, которая побуждает героиню к решительным поступкам, когда дело идет о борьбе за свое достоинство и счастье. В то же время эта стремительность характера Урваши в сочетании с некоторой капризностью избалованной и гордой небожительницы толкают ее на необдуманные действия, в которых ей приходится горько раскаиваться впоследствии. Из этих черт складывается ее образ, в высшей степени жизненный и яркий. В образе небесной девы Калидасы рисует земную женщину со всеми ее слабостями и недостатками и во всей ее живой и милой сердцу поэта красоте.

Образы героев у Калидасы обычно бледнее женских. Тем не менее характер царя Пурураваса обрисован в пьесе с большим искусством. Особенно ярко показана его глубокая и искренняя любовь к Урваши; она раскрывается с замечательной поэтической проникновенностью в знаменитом четвертом акте драмы. Его внутренний облик изображается здесь не только литературными, но, можно сказать, и музыкальными средствами. В сценах любовного безумия царя, страдающего в разлуке, стихи Калидасы отличаются особенной мелодичностью, что подчеркивает лирический характер этого образа.

С большой художественной выразительностью очерчены в драме и второстепенные фигуры — царицы Аушинари, апсары Читралекхи, верной подруги Урваши, и др. Мы уже говорили об образе шута в «Мужестве добытой Урваши» и сравнивали его с видушаками других пьес Калидасы, отмечая, что ему недостает блестящего остроумия и ловкой изворотливости Гаутамы; недостает ему и добродушия Мадхави из «Шакунталы». Из всех калидасовских шутов Манавака — наименее привлекательный образ. Шутки его местами слишком грубоваты и циничны; он не в состоянии оценить благородства характера царицы Аушинари и дает ее самоотверженному поступку низменное толкование. В отличие от шутов «Малявики» и «Шакунталы», он действительно глуповат, себялюбив и своей неловкостью мешает любовному увлечению друга. Тем не менее и

это — живой и интересный образ, обрисованный весьма ярко и правдиво.

Драмы Калидасы в своей внешней форме следуют канонам и предписаниям современной ему брахманской поэтики. Строгие правила, изложенные в теоретических трактатах — в упоминавшейся выше «Натьяшастре» Бхараты и других, — влияли не только на внешнюю форму произведения, но и на его содержание. Из драматического произведения, в частности, предписывалось тщательно изгонять все, что может сколько-нибудь сильно воздействовать на зрителя. Безусловно запрещалось выводить в классической драме на сцене борьбу, лишение власти, изгнание, народные бедствия и т. п. Ничто не должно было отвлекать зрителя от безмятежного наслаждения поэтическими красотами языка и стиля драматического произведения. Существовало также множество других предписаний, сковывающих фантазию автора и жестко ограничивающих его художественное творчество.

Как мы уже говорили, Калидаса жил во время высшего могущества древнеиндийского государства; но то был и канун его падения. За блистательным веком просвещенной монархии Гуптов надвигалась мрачная эпоха средневековья, феодальной раздробленности и застоя в общественной и культурной жизни.

Уже во времена Калидасы развиваются тенденции к подчинению общественной жизни строго установленным нормам. Создается множество ограничений и правил, определяющих права и обязанности отдельных сословий и сословных групп населения; с течением времени число этих ограничений все более возрастает, характер их становится все более суровым и неумолимым. Складывается та жесткая кастовая система индийского феодализма, которая впоследствии тяжелым гнетом сковывала жизненные силы индийского общества и его исторический прогресс.

Каноны теоретических санскритских трактатов по искусству театра и драматургии уже во многом отражали стремление консервативного брахманства ограничить общественную роль этого искусства, лишить классическую драму живого содержания. Эти принципы брахманской поэтики театра восторжествовали полностью в санскритской драматургии в конце 1-го тыся.

челетия н. э., в эпоху, когда былое могущество и расцвет древнеиндийского государства сменились средневековой замкнутостью и упадком. В этот период классический театр совершенно отрывается от народной почвы и превращается в средство развлечения для немногих избранных из среды аристократии и брахманства. Драматическая литература позднего периода, как уже отмечалось, характеризуется изощренным и бессодержательным формализмом, резким снижением художественного уровня.

Основываясь главным образом на теоретических трактатах и на произведениях периода упадка, некоторые литературоведы приписывали всей древнеиндийской драматургии черты придворного искусства, оторванного от жизни и чуждого народу: изысканность художественных средств как самоцель, монотонность драматического действия, схематичность образов и характеров и т. п.

Однако, обращаясь к творчеству драматургов, живших в эпоху расцвета классического театра, мы убеждаемся в несостоятельности этого мнения.

Драматические произведения Калидасы, как и его поэмы, отличаются предельной отточенностью языка и стиля, высоким совершенством художественной формы; но нигде увлечение формой не идет у него в ущерб содержанию, как мы это видим у поэтов и драматургов более позднего периода. Высокое поэтическое мастерство, необыкновенное богатство и разнообразие выразительных средств неразрывно связаны в его творчестве с идейной глубиной, жизненной правдой и неподдельной искренностью чувства.

В драматических произведениях Калидасы внутренняя гармония и ясность, напоминающие лучшие образцы античного искусства, сочетаются с психологической тонкостью и глубиной индивидуальной характеристики образа, оправдывающими высказываемое нередко сравнение великого индийского драматурга с Шекспиром. Могучий гений Калидасы преодолевает традиционную условность и схематичность образов и сцен, предписываемую брахманской поэтикой театра. В его драмах сквозь известную условность формы и стиля явственно видны живые люди, реальные, правдиво изображенные человеческие чувства и отношения.

Близость драматургии Калидасы традициям народ-

ной поэзии и народной сцены более всего обнаруживается в четвертом акте «Урваши». Исследователи усматривают в его художественной форме прямую связь с древними народными обрядовыми играми в честь Кришны, которые и дали, очевидно, начало развитию театрального и драматического искусства в Индии.

Творчество Калидасы по сравнению, например, с драматургией Шудраки, другого великого представителя эпохи расцвета, имеет, действительно, более мирный, безмятежный и, на первый взгляд, менее «драматический» характер. Но это объясняется, в сущности, не влиянием традиционной поэтики, а художественной индивидуальностью самого поэта. Может быть, и на самом деле, неведомый нам жизненный путь Калидасы, как полагает Неру, обусловил эти черты его творчества³⁸, но они не лишают его силы и выразительности и глубокой художественной правды.

³⁸ «Калидаса,— пишет Неру,— принадлежал к числу тех баловней судьбы, с которыми жизнь обходится, как с любимыми сыновьями, и которым ее красота и нежность знакомы лучше, нежели ее острые шипы и шероховатые края. Его произведения говорят о его любви к жизни и преклонении перед красотой природы». Если с последней фразой нельзя не согласиться, предположения относительно того, каким был жизненный путь поэта, невозможно теперь ни подтвердить, ни опровергнуть.

Творчество Калидасы оставило яркий след в истории индийской культуры. На литературу позднейшего периода, сменившего век могущества Гуптов, оно не оказало, по-видимому, особенно глубокого влияния; слишком скоро в санскритской классической культуре сказываются черты упадка, на которых мы останавливались выше. Несомненно, однако, что уже в этот период (а возможно — еще при жизни поэта) слава Калидасы широко распространилась и стала общеиндийской. Писатели, жившие после него, не могли не ориентироваться на его художественные достижения; но уже трудно найти среди них имена, которые можно было бы поставить рядом с его именем¹.

Уже Айхольская надпись VII в., упоминавшаяся выше (см. стр. 12), говорит о «солнце славы» Калидасы; автор ее выражает особенное восхищение поэмой «Род Рагху». В дальнейшем имя Калидасы и ссылки на его произведения постоянно встречаются в санскритской литературе. В позднеклассический период появляется множество подражаний произведениям Калидасы. Особенным успехом в этом отношении пользовалась его поэма «Облако-вестник», которая породила целую литературу подражаний. В средние века в санскритской поэзии появляется множество стихотворений, построенных по этому образцу, в которых лирический герой посылает к своей возлюбленной облако-вестника или ветра-вестника, лебедя-вестника, кокилу-вестника и т. п. Есть основания предполагать, что в поэзию Калидасы этот мотив пришел из народного творчества (см. прим. 42 к стр. 115),

¹ Известное санскритское изречение гласит: «Некогда, при перечислении поэтов, загнут был мизинец на руке при имени Калидасы; но нет другого, равного ему, и потому педаром следующий палец назван был безымянным».

но средневековые санскритские «поэмы-послания» (дутавакья) уже вторичны; это уже плод литературной традиции, образцы литературного лирического жанра, начало которому положено было творением великого поэта.

Известность этого произведения Калидасы уже тогда распространилась и в соседние с Индией страны; оно было переведено на сингальский и тибетский языки. Также и поэма «Род Рагху» уже в средние века стала известна за пределами Индии, в Юго-Восточной Азии, на острове Бали.

Сюжеты произведений Калидасы используются в санскритской литературе последующего периода; как отмечалось выше, версии сюжетов «Рождения Кумары», «Шакунталы» и «Урваши» в пуранах, по всей видимости, созданы позднее Калидасы и под его влиянием.

О славе Калидасы в средневековой Индии говорит и множество приписываемых ему традицией произведений. Имя его стало нарицательным для обозначения истинного поэта, и поздние стихотворцы принимают его для придания веса своим творениям. Следы влияния творчества Калидасы в поздней санскритской эпигонской поэзии достаточно многообразны, но проявляются они главным образом в чисто формальных моментах; в произведениях этой поэзии исчезают его простота и ясность, глубина и проникновенность его художественного видения.

Однако и после Калидасы в санскритской литературе появляются крупные писатели; среди них особенно выделяется имя Бхартрихари, замечательного поэта и мыслителя, жившего в VII в.; в VI в. (возможно, несколько позже) жил и творил драматург Вишакхадатта, автор знаменитой пьесы «Перстень Ракшасы», отличающейся мастерством построения интриги и изображения драматических характеров; к эпохе после Калидасы отдельные исследователи относят и творчество Шудраки, датировка жизни которого крайне неопределенна (как и Калидасы). Именами этими отмечены дарования могучие и самобытные; творчество этих писателей, развиваясь, как и поэзия и драматургия Калидасы, в русле классической традиции, свободно от следов рабского подражания и слепых формальных заимствований. Но воздействие Калидасы на последующую литературу

важно именно не формальными моментами, а, как верно замечает советский исследователь И. Д. Серебряков, раскрепощением творческой индивидуальности художника, что проявлялось «в свободной интерпретации традиционных сюжетов, даже тогда, когда они были связаны с каноном». К сожалению, в этом направлении его влияние на литературу последующей эпохи не было длительным и прочным.

Мастерство Калидасы в живописании, ярком и зримом, женской красоты находит себе параллель в лирике Амару (VII в.), в стихотворениях которого нежные и грациозные сцены, рисующие чувство любви в его неожиданных и причудливых проявлениях, воскрешают в памяти образы «Рождения Кумары», «Облака-вестника» и «Малявики». Но блестящая по своей внешней форме поэзия Амару лишена серьезного содержания, ей недостает глубокой человечности и широты мировоззрения Калидасы; она замыкается в тепличной атмосфере дворцовых гаремов и садов, ее породившей.

«Малявика и Агнимитра» Калидасы открывает в санскритской драматургии целый ряд пьес из придворной жизни, строящихся на сходной интриге. Наибольшей известностью из них пользуются пьесы царя-драматурга Харши «Ратनावали» и «Приядаршика». Первая из них в поздней традиционной критике признана была образцовой в своем жанре, и правила санскритских теоретических трактатов по драматическому искусству иллюстрируются преимущественно цитатами из этой пьесы. Драмы Харши, действительно, отмечены безукоризненным изяществом языка и стиля, отточенной изысканностью поэтических средств выражения, но о них можно сказать то же, что о лирических миниатюрах Амару,— стилистическое совершенство, изысканность формы не одухотворены здесь глубоким и искренним чувством, жизненный кругозор автора ограничен узкой сферой, изолированной от народной творческой стихии.

Еще менее самостоятельны и малосценичны использующие интригу и сюжетную канву «Малявики» поздние пьесы Раджашекхары (X в.) — санскритская «Пронзенная статуя» и пракритская «Карпурааманджари», «Карнасандари» Билханы (XI в.) и др.

Несомненные следы влияния Калидасы можно обнаружить в творчестве крупнейшего индийского драма-

турга VIII в. Бхавабхути. Произведения этого автора обладают неоспоримыми художественными достоинствами; его драмы, высоко ценимые санскритской критикой, содержат многие сцены, проникнутые духом истинной, высокой поэзии. Однако в них уже проявляются признаки наступающего упадка искусства классического театра; композиция их чрезмерно громоздка, описательный элемент преобладает и тормозит драматическое действие, чувство сцены утрачено в значительной степени. И поэтический стиль Бхавабхути при всех своих достоинствах представляется уже несколько тяжеловесным и вычурным по сравнению с драмами Калидасы.

В конце 1-го — начале 2-го тысячелетия н. э., когда черты упадка уже отчетливо обозначаются в литературе и в политической и социальной жизни Индии, ее классическая культура переживает временный новый подъем в отдельных районах — на территории Кашмира, страны, которая, по мнению некоторых исследователей, была родиной Калидасы. В XI в. здесь создан был великий санскритский сказочный эпос — «Океан сказаний» Сомадевы, основанный на пракритском «Великом сказе» Гунадхьи. И в этом памятнике можно проследить влияние Калидасы; в одном из составляющих его сказаний использованы мотивы первого акта «Шакунталы» (правда, в изложении легенды об Урваши в той же книге автор ориентируется, очевидно, не на драму Калидасы).

В Кашмире жил и творил знаменитый Анандавардхана (IX в.), один из создателей теории дхвани («отзвука»), которую в современных терминах можно обозначить как учение о семантической структуре поэтической речи, о поэтическом «подтексте». Мы уже отмечали высокое развитие теории литературы в Индии в классический период, основанием для которого явился анализ художественной ткани замечательных произведений писателей эпохи расцвета, и в первую очередь — произведений Калидасы. В своем трактате «Свет дхвани» Анандавардхана, иллюстрируя положения своей теории, более всего пользуется примерами из поэзии Калидасы. О признании, которое получило к этому времени творчество поэта, свидетельствует высказывание Анандавардханы в том же трактате: «...Речь великих поэтов, — пишет он, — обнаруживает во всем его блеске особый, не свой-

ственный обычным людям дар, за который в нашем мире, приносящем одного за другим множество самых удивительных поэтов, Калидасу и еще двух-трех или [самое большее] пятерых-шестерых считают поэтами великими» (перевод Ю. М. Алихановой).

Стихи Калидасы включаются во многие санскритские поэтические антологии, составлявшие в средневековой Индии. Появляются многочисленные комментарии к его произведениям². Традиционная критика неизменно восхваляет его поэзию, популярное санскритское изречение называет его «грацией поэзии» (то же изречение называет его знаменитого предшественника Бхасу, в творчестве которого юмор являлся особенно характерной чертой, «смехом» индийской поэзии). Но в то же время поздняя традиционная критика с ее вкусом к формалистической усложненности ставит Калидасу наравне с тяжеловесным и многоречивым Бхавабхути или даже предпочитает ему этого представителя начинающегося упадка санскритской драматургии.

«...В те дни,— пишет о позднеклассическом периоде Неру,— многое в Индии приходило в упадок и ее творческий дух угасал». Эпоха расцвета древнеиндийской классической культуры уходит в прошлое, и на смену ей идут новые традиции, зарождающиеся в новых исторических условиях. Но творчество Калидасы остается живым наследием древней культуры, и память о великом поэте сохраняется в народе и на всем протяжении мрачной эпохи средневековья и доживает до нового времени. Мы уже говорили о народных легендах и рассказах, которые слагаются вокруг имени Калидасы и свидетельствуют о его огромной популярности в стране во все следующие за классическим веком эпохи ее истории. Литературы на новоиндийских и дравидских языках в своем становлении обращаются к классическому наследию, в котором творчество Калидасы имеет для них особенно важное значение. На ранних этапах развития этих литератур возникают прежде всего переводы на национальные языки великих эпических поэм «Махабхараты» и «Рамаяны», вернее — версии этих эпосов на новоиндийских и дравидских языках. Но уже в XI в.

² Наиболее авторитетным из комментаторов Калидасы традиционно считается Маллинатха (середина XIV в.).

в поэме «Андрха-Махабхарата», написанной Наннаи на языке телугу, в эпизоде о Шакунтале явственно прослеживается влияние драмы Калидасы. Драматическая литература на новоиндийских языках также начинается с переводов с санскрита, при этом из всех классических пьес «Шакунтала» Калидасы избирается чаще всего.

До нового времени сохраняется и театральная традиция представлений пьес Калидасы на санскрите. Дожившая почти до наших дней традиция южноиндийского театра чакьяров, продолжавшая сценическое воплощение санскритских пьес классического периода, содержала в своем репертуаре «Пригрезившуюся Васавадатту» Бхасы и «Шакунталу» Калидасы в числе прочих, большей частью анонимных драм. О существовании традиции исполнения санскритских классических драм в Индии в конце XVIII в. свидетельствует предисловие Уильяма Джонса к первому переводу «Шакунталы» на английский язык. В нем переводчик объясняет, почему именно это произведение избрал он из всей тогда почти совершенно неведомой европейцам санскритской литературы. Индийские ученые, помогавшие Джонсу (а он был одним из первых европейских исследователей древнеиндийской культуры, овладевших санскритом), сообщили ему о существовании драматической литературы на этом языке, которую они характеризовали как «любимые народные книги». Они же сообщили ему о представлениях пьес на различных языках при дворах индийских раджей. Когда же английский ученый осведомился о наиболее интересном и высокоценном произведении этого рода литературы, все единодушно назвали ему «Шакунталу» Калидасы.

Появление перевода Джонса имело чрезвычайно важное значение в истории культуры. С него начинается открытие Калидасы для Запада, с него начинается его мировая слава. «Гром рукоплесканий, приветствовавших рождение „Шакунталы“ в Удджайини,— пишет позднее известный французский индолог Сильвен Леви,— прокатился после долгих веков с одного конца мира до другого, когда Уильям Джонс открыл эту драму Западу. Калидаса по праву занял место в той блестящей плеяде, где каждое имя воплощает целый период в развитии человеческого духа».

Первое издание перевода Джонса вышло в Калькут-

те в 1789 г. Уже в следующем году вышло новое издание его в Лондоне, за которым последовали издания 1792 г. (Лондон) и 1796 г. (Эдинбург). Но особенное значение для распространения славы новооткрытого шедевра древнеиндийской литературы в Европе имел немецкий перевод драмы, осуществленный в 1791 г. известным писателем, просветителем и демократом Георгом Форстером³. Хотя перевод его был сделан не с оригинала, но с английского перевода Джонса, он имел, пожалуй, более значительный резонанс в литературной жизни Европы. По этому переводу познакомился с драмой Калидасы Гёте, на которого она произвела неизгладимое впечатление. Творение индийского гения, впервые открытое западному миру переводами Джонса и Форстера, встретило восторженный прием у крупнейших писателей и деятелей культуры этого периода. В Германии кроме Гёте его высоко оценили Шиллер, Гердер, Александр Гумбольдт, братья Шлегели и др. Гердер подготовил в 1803 г., уже после смерти Форстера, второе издание его перевода. Переводом Форстера пользовался и Н. М. Карамзин, впервые переведший на русский язык избранные места из «Шакунталы» (I и IV акты) в 1792 г. В 1792 г. появляется перевод драмы на голландский язык, в 1793 г. — датский перевод, в 1803 г. — французский, в 1815 г. — итальянский. Все они основаны на английском переводе Джонса, отчасти также на переводе Форстера — оба отличаются особенно высокими литературными достоинствами. Следующий после английского перевод «Шакунталы» на европейский язык непосредственно с оригинала появляется в 1830 г. — французский перевод Л. Шези (в Париже).

В предисловии к своему переводу «Шакунталы» Форстер особенно подчеркивал общечеловеческое значение творчества Калидасы, которое было в его глазах ярким свидетельством того, что «тончайшие чувства, на которые только способно человеческое сердце, равно проявляются как у темно-коричневых людей на Ганге, так и у белых людей на Рейне или Тибре». То же свидетельство видит в «Шакунтале» и Карамзин: «...творческий дух обитает не в одной Европе; он есть гражданин вселен-

³ За год до этого Форстер опубликовал (анонимно) отрывки из своего перевода в альманахе «Талия», издававшемся Шиллером. В 1800 г. в Вене выходит «пиратское» издание перевода Форстера.

ной». Эти мысли были чрезвычайно созвучны тому духу, который царил тогда в культурном мире Европы. Вместе с отжившими институтами и представлениями феодальной эпохи уходила в прошлое прежняя культурная изолированность Европы, сознание духовной общности человечества овладевало умами. Недаром перевод Джонса вышел в свет в год Великой французской революции, приверженцами которой были и Форстер, и другие представители европейского революционного романтизма, особенно горячо приветствовавшие открытие самобытной поэзии Востока. Гердер в своей страстной защите идеи равенства народов обращается к «Шакунталу» Калидасы, которой он посвящает специальную статью. В произведении индийского драматурга он находит опору для опровержения современных ему расистских концепций о творческой неполноценности восточных культур.

Интересное толкование дает в это время известный немецкий филолог и знаток античности Х. Г. Гейне основным образам драмы Калидасы. В одном из писем В. Гумбольдту в 1791 г. он замечает, что царь Душьянта воплощает в этом произведении образ деспота, в Шакунтале же он видит глубоко народный характер, и главный конфликт драмы несет, по его мнению, определенную социальную окраску. Толкование это чрезвычайно характерно для того времени, когда драма Калидасы стала известна европейскому читателю,— времени французской революции, открывшей эпоху народных восстаний и ниспровержения деспотов и тронов.

Открытие творчества великого индийского поэта обогатило духовный мир европейского читателя, расширило его горизонты; оно имело чрезвычайно плодотворное влияние на развитие мировой культуры нового времени. Форстер хорошо понимал значение знакомства с древней культурой народов Востока, когда писал в своем предисловии к переводу «Шакунталы»: «Каждая страна имеет свои особенности, которые оказывают, со своей стороны, воздействие на духовные силы и организацию ее жителей. Из этих весьма различных индивидуальностей, когда мы их сравним и отделим всеобщее от местных особенностей, мы можем составить для себя более истинное понимание человечества». И позднее, в письме к Х. Г. Гейне он подчеркивал, что эта драма имеет «ре-

шительную ценность... для исследователя человеческой натуры».

Общечеловеческое значение «Шакунталы» отмечал и Гёте, признававший, что это произведение «составило эпоху» в его жизни, что на протяжении многих лет со времени первого знакомства с ним, снова и снова к нему возвращаясь и его перечитывая, он с ним «сроднился». Свое восхищение бессмертной драмой, глубиной и богатством ее содержания Гёте выразил в известном четверостишии, написанном в год появления перевода Форстера:

Хочешь ли ранний расцвет с плодами позднего года,
Хочешь ли то, что зовет, что чарует и что утоляет,
Хочешь ли в слове одном постигнуть и Небо и Землю,
Молвлю Сакунтала я, этим все сказано вдруг.

Перевод К. Д. Бальмонта

Форма традиционного пролога с «театральным директором» в «Шакунтале» была заимствована Гёте для его «Пролога в театре» в «Фаусте»; первым это отметил Генрих Гейне в 1851 г. (в предисловии к своему балетному либретто «Доктор Фауст»). Полагают также, что вступительное благословение — «нанди» — в «Шакунтале» вдохновило Гёте на введение «Пролога на небесах» в его драматическую поэму. Но современный немецкий исследователь Роланд Беср указывает, что влияние Калидасы на Гёте в период работы последнего над «Фаустом» было более глубоким, нежели эти чисто формальные заимствования. Он усматривает следы этого влияния во второй части «Фауста», в сценах «Тенистая роща» (в третьем акте) и «Горное ущелье» (в пятом акте). В первой из них ситуация — «отец и мать, воссоединенные сыном» (как формулирует сам Гёте один из мотивов «Шакунталы») — рисуется со многими отголосками из драмы Калидасы, во второй — изображение поднебесных высот, возможно, во многом вдохновлено величественными картинами последнего акта «Шакунталы».

Чрезвычайно сочувственно отзывался о «Шакунтале» Шиллер, отмечавший в письме к В. Гумбольдту в 1795 г., что «во всей греческой античности нет поэтического изображения прекрасной женственности или прекрасной любви, которое хотя бы отдаленно приближа-

лось к Саконтале». В письме к Гёте в 1802 г. Шиллер говорит о своих предположениях относительно возможности постановки драмы Калидасы на европейской сцене; однако слишком необычной для западного театра того времени представлялась ее художественная форма, и замыслы в этом направлении еще долго оставались неосуществленными.

В дневнике Бетховена за 1815 г. содержатся выписки из форстеровского перевода «Шакунталы», свидетельствующие о том, что великий композитор думал о музыкальном воплощении образов индийской драмы (эти выписки — строфа из прощальной реплики Канвы в четвертом акте и реплика Шарингаравы в пятом). Европейский читатель сразу же почувствовал музыкальность поэзии Калидасы, о чем свидетельствуют неоднократные попытки обработать его драму для оперного или балетного театра. Первая из них принадлежит Ф. Шуберту, чей зингшпиль на эту тему остался, однако, неоконченным. Позднее на тему «Шакунталы» были созданы балеты австрийского композитора Бахриха (поставленный в Вене в 1884 г.) и французского композитора Рейе, концертная увертюра Гольдмарка и оратория Шарвенки. Известны также две немецкие оперы на темы других драм Калидасы: «Малявика» Вейнгартена и «Урваши» Кинцля.

Другие произведения Калидасы привлекли меньше внимания, чем «Шакунтала», в широкой публике, но также были замечены и оценены при появлении их изданий и переводов. В 1792 г. У. Джонс издал в Калькутте текст «Времен года»; это было первое печатное издание санскритского литературного памятника. В 1813 г. известный индолог Х. Х. Уилсон в Калькутте издал текст и английский перевод «Облака-вестника»⁴. В 1827 г. он

⁴ И это произведение Калидасы было высоко оценено Гёте, который откликнулся на него двустихием в своих «Нежных Ксениях»: «И Мегхадуту, облако-вестник, /кто не пошлет его с радостью к родственным душам?» Высказывалось предположение, что обращение героини к облакам в «Марии Стюарт» Шиллера могло быть навеяно поэмой Калидасы; но Шиллер не мог знать этой поэмы в то время, как и Пушкин не мог знать монолога Пурураваса в «Урваши» (см. выше, стр. 195), когда писал свою «Сказку о мертвой царевне». И Калидаса, и Шиллер, и Пушкин используют в своих произведениях мотивы, характерные для народной поэзии многих стран.

же выпускает сборник переводов избранных пьес индийского классического театра, включающий «Урваши» Калидасы (переводу каждой пьесы была предпослана обстоятельная исследовательская статья). В 1833 г. эта драма была издана в Берлине вместе с латинским переводом русским индологом Р. Х. Ленцем, в 1846 г. в Петербурге вышло ее издание с немецким переводом Ф. Боллензена. В 1832 г. А. Ф. Штенцлер издал в Лондоне текст «Рода Рагху» с латинским переводом, в 1838 г. вышло его же издание (с переводом) «Рождения Кумары» (Берлин — Лондон). «Времена года» вторично издал после Джонса с латинским и немецким переводами П. Болен (Лейпциг, 1840). «Малявика и Агнимитра» издана была О. Ф. Тульбергом в Бонне в 1840 г., первый перевод ее на немецкий язык осуществил А. Вебер (Берлин, 1856).

В дальнейшем в Индии и на Западе многократно появляются издания и переводы произведений Калидасы. В 1951 г. в Бенаресе (Варанаси) выходит критическое издание сочинений Калидасы. На многих европейских и индийских языках появляется обширная литература, посвященная его творчеству.

В нашей стране знакомство с Калидасой начинается с упомянутого перевода Карамзина; в предисловии русский писатель дал восторженную оценку драме Калидасы, которого поставил наравне с Гомером⁵. Первый полный перевод «Шакунталы» на русский язык (доныне единственный, сделанный непосредственно с оригинала) был опубликован в 1879 г. В 1890 г. вышел в Вологде перевод одной драмы («Шакунтала») и двух поэм («Род Рагху» и «Облако-вестник»), выполненный с предшествующих европейских переводов. В 1916 г. появился перевод всех трех драм Калидасы, сделанный с

⁵ «Почти на каждой странице сей драмы, писал Карамзин, — находил я высочайшие красоты поэзии, тончайшие чувства, кроткую, отменную, неугасимую нежность, подобную тихому майскому вечеру, — чистейшую, неподражаемую натуру и величайшее искусство. Сверх того, ее можно назвать прекрасной картиною древней Индии, так как гомеровы поэмы суть картины древней Греции — картины, в которых можно видеть характеры, обычаи и нравы ее жителей. Калидас для меня столь же велик, как и Гомер. Оба они получили кисть свою из рук природы, и оба изображали натуру». В своем предисловии Карамзин поместил также посвященное «Шакунтале» четверостишие Гёте (см. выше, стр. 211).

французского перевода К. Д. Бальмонтом⁶. В 1914 г. украинский индолог П. Г. Риттер опубликовал первый перевод на русский язык с оригинала поэмы «Облаковестник». В 1929 г. он же перевел эту поэму на украинский язык. Наконец, в 1940 г. И. Д. Серебряков опубликовал перевод части поэмы «Род Рагху».

В 1956 г. всеми народами мира был отмечен юбилей Калидасы. В связи с этой датой у нас был опубликован ряд статей и брошюр, посвященных творчеству великого поэта Индии. Однако следует отметить, что до сих пор еще многое предстоит сделать для исследования в нашей науке творчества Калидасы и создания более полного и совершенного перевода его произведений на русский язык (крайне трудная задача, связанная с проблемами передачи средствами современного языка художественного воздействия емкого и многозначного санскритского поэтического текста).

Произведения Калидасы доныне остаются для нас не просто текстом на древнем языке, не только материалом для филологического анализа. Через столетия после неведомой нам жизни поэта творчество его оказало плодотворное влияние на духовную культуру Европы. Оно обогатило современную культуру всего человечества, оно живо и до сей поры и не утратило для нас своего очарования, силы своего эстетического воздействия⁷.

Естественно, что особенно глубоким было его влияние на литературы самой Индии. Значение творчества

⁶ Этот перевод, осуществлявшийся фактически под редакцией С. Ф. Ольденбурга, достаточно близок к оригиналу и до сих пор остается лучшим в литературном отношении. Он был переиздан в 1956 г. вместе с риттеровским переводом «Облаковестника». В 1974 г. опубликован перевод С. Лишкина (с подстрочника Б. Захарьина) трех драм, «Облаковестника», отрывков из «Рода Рагху» и «Рождения Кумары».

⁷ «„Шакунтала“, — писал в конце прошлого века известный немецкий индолог Л. Шредер, — остается прекраснейшим... из цветов, расцветших на индийской земле; его благоухание никогда не пройдет, пока останутся люди с сердцем, способным воспринимать прекрасное в поэзии». Выше мы упоминали о планах и попытках поставить драмы Калидасы на европейской сцене. По большей части они не были особенно удачны; для европейского театра прошлого века своеобразие этой драматургии было слишком трудноодолимым препятствием. Любопытно отметить, однако, что Московский Камерный театр открылся 12 декабря 1914 г. спектаклем «Шакунтала» (с Алисой Коонен в главной роли), который с успехом шел затем в течение ряда лет на его сцене.

Калидасы для развития новоиндийских литератур, для культуры современной Индии — тема специального исследования. Отметим здесь только внутренние связи с художественными образами и идеями произведений Калидасы в творчестве великого писателя Индии нового времени — Рабиндраната Тагора. В продолжение своего творческого пути Тагор неоднократно обращается к поэзии Калидасы, посвящает ему стихотворения и специальные статьи. В своем романе «Крушение», написанном в 1902 г., он, по собственному его признанию, использует сюжетную схему и художественную идею «Рождения Кумары», перенося их в современную ему Бенгалию. В драме Тагора «Раджа» (1910 г.) усматривается влияние мотивов «Урваши» Калидасы.

Творчество Калидасы принадлежит Индии и всему человечеству. Уже первые исследователи его в Европе отмечали, что в произведениях Калидасы живет образ его родной страны, они глубоко отражают индийскую жизнь древней эпохи, ее нравы и обычаи, индийское мировоззрение⁸. Именно это обуславливает интерес к творчеству Калидасы во всех странах мира, его общечеловеческое значение.

В конце XIX — начале XX в. на Западе выходит особенно много работ, посвященных санскритской классической литературе и, в частности, поэзии и драматургии Калидасы; но знаменательно, что в работах этих, в оценке его творчества появляется новая нота. Если европейские писатели эпохи французской революции при первом знакомстве с Калидасой подчеркивали близость индийской драмы духовному миру Запада, принадлежность ее культурному наследию всего человечества и видели в Шакунтале индийский народный характер, сто лет спустя западные исследователи произведений Калидасы, признавая выражение в них индийского творческого духа, в то же время всячески акцентируют в его творчестве аристократизм, оторванность от народной жизни, подчинение художественного содержания брахманской религиозной идеологии. С. Леви, в книге которого, посвященной санскритскому классическому театру, подобные взгляды нашли особенно отчетливое выра-

⁸ Х. Г. Гейне писал в свое время о «Шакунтале», что в этой драме «все национально: фабула, идейное развитие, но еще больше строй характеров, образ мыслей, выражения».

жение, утверждал, что эти черты вообще свойственны индийской литературе классической эпохи, так же как строгая традиционность и изысканность художественных средств и язык, понятный только образованному читателю. Польский индолог А. Гавроньский, развивая те же мысли, доказывал, что литература и театр, пользующиеся «мертвым» языком, каким является санскрит, пиком образом не могут быть связаны с народом и народной жизнью. Творчество Калидасы, как и вся индийская классическая культура, согласно этим работам, было глубоко чуждым народу, бесконечно далеким от реальной жизни его эпохи.

На этих суждениях европейских индологов сказалось влияние утвердившихся в то время в литературе декаданса идей о природе художественного творчества, вообще отрицавших за народными массами способность к созданию духовных ценностей. Уже тогда против подобных предвзятых определений характера древнеиндийской культуры выступали некоторые более проницательные исследователи⁹; позднее ряд упомянутых утверждений был убедительно опровергнут. Прежде всего это относится к определению языка классической литературы как «мертвого», доступного только ученой публике. В настоящее время можно считать достоверным, что санскрит в классическую эпоху был значительно более распространенным средством общения, чем это полагали некоторые индологи. Это был язык не только религии, но и светских государственных учреждений и образованного общества в широком смысле; и если он и был значительно оторван от разговорного языка народных масс и искусственно архаизирован, все же, по-видимому, он не был совершенно непонятен простому люду того времени; представления санскритских пьес происходили перед достаточно широкой аудиторией, как и публичные декламации древних эпических текстов, и в какой-

⁹ Так, М. Я. Калинович в работе «Природа и быт в древнеиндийской драме» (Киев, 1916), возражая упомянутым суждениям, пишет, что в санскритских классических пьесах «...даже краткий диалог показывает, что лица, ведущие его, настоящие индусы, а не отвлеченные схемы характеров с индийскими только именами, что обстановка, условия и место действия свидетельствуют о подлинной Индии».

то мере смысл их доступен был и малообразованным людям.

Кроме того, речь идет не о том, что драмы Калидасы, например, представлялись на площадях для просто-народной аудитории. Как и его поэмы, они, разумеется, предназначались в первую очередь для образованного читателя и зрителя. Однако это вовсе не означает отрыва их от народной почвы, как не может служить аргументом и отличие санскрита от живой разговорной стихии народной среды¹⁰. Проблема народности писателя решается прежде всего внутренним содержанием его творчества, формальные моменты имеют значение подчиненное.

Древнеиндийская литература представлена многими замечательными памятниками и блестящими художниками слова, но из поэтов классического периода никто не завоевал такого широкого признания в Индии и за ее пределами, никто не занял столь значительного места в истории мировой культуры, как Калидаса.

В чем же секрет неувядаемого обаяния его поэзии, почему и поныне она находит отклик в сердцах, в которых живо чувство и восприятие прекрасного? Говорят, что доступность Калидасы, поэта далекой и, казалось бы, чуждой привычным для нас нормам и представлениям культуры, европейскому читателю обуславливается присущим ему в высшей степени чувством меры, с которым он употребляет пышные, насыщенные образами и метафорами стилистические обороты санскритской литературной традиции. Несомненно, Калидаса проявляет в своих произведениях блестящее мастерство во владении богатыми и многообразными поэтическими средствами выражения, но стройность и гармоническое совершенство форм неразрывно связаны в его поэмах и драмах с глубиной и стройностью их художественного содержания.

Европейские исследователи и критики творчества Калидасы отмечают, что в произведениях его царит дух

¹⁰ Известная грань между языком письменной литературы и живой народной речью существует в истории культуры не одной Индии, и стираться она начинает постепенно только в литературах нового времени. Для русского крестьянина пушкинской эпохи язык «Евгения Онегина» едва ли был намного более понятен, чем санскрит для индийского простолюдина времен Калидасы.

возвышенной и безмятежной любви, далекой от повседневности, «кроткая, неуяснимая нежность» (по выражению Карамзина), и даже в драмах его нет бурного столкновения страстей и характеров, и им чужда трагическая тема борьбы человека с роком, составляющая пафос великих творений Эсхила и Софокла. Мы уже упоминали, что эти черты его творчества некоторые авторы склонны объяснять предполагаемыми обстоятельствами жизненного пути поэта, видя в нем «баловня судьбы», в произведениях которого отразилась его обусловленная благополучным и счастливым бытием душевная умиротворенность. Однако, не говоря уже о том, что биография художника нередко представляет собой резкий контраст атмосфере, которая царит в его произведениях, «безмятежность» Калидасы при внимательном рассмотрении его творчества оказывается весьма относительной, и само определение это — неполным и не совсем точным.

Жизнь в произведениях Калидасы отнюдь не представляется сплошной идиллией, какой не была она, очевидно, и в современном ему индийском обществе. И его героев преследует рок, и они страдают тем более жестоко, чем прекрасней было озарившее их жизнь чувство. В мирную обитель Шакунталы приходит любовь, но она не несет героине безмятежного счастья. Уже в лирических сценах первых актов звучат тревожные ноты, злые силы окружают блаженную обитель, в глубине, в подтексте внешне идиллических картин таится предчувствие грядущих бед.

Драматический конфликт в пьесах Калидасы не обозначен резко и отчетливо, он заключается в области чувства, внутренней жизни героев, и выражение он находит в символических предметах и действиях. Он не разрешается леденящими кровь катастрофами греческой трагедии, но для Калидасы трагедия любящего сердца не менее значительна и возвышенна, чем крушение царств и гибель древних родов. Его герои не ведут активной борьбы с враждебной судьбой, но нельзя сказать, что они покоряются ей безропотно. Шакунтала покидает дворец царя, отвергнутая, но не униженная, ее поведение в час тяжкого испытания, ее уход из дворца исполнены достоинства, как и обращение Ситы к Матери-Земле в легенде о Раме; и последующее вознесение ее

на небеса символизирует моральную победу, в которую обращается ее поражение.

Драмы Калидасы завершаются благополучным исходом в соответствии с канонами традиционной поэтики. Но счастливая развязка диктуется у него не требованиями теоретических трактатов; она отвечает художественной задаче автора, его художественному мировоззрению. Не гибелью героя, навлеченной трагической его виной, завершает индийский драматург свое творение; «сверхзадача» его (если употребить этот современный театральный термин) заключается в том, чтобы восстановить вечную справедливость, лишь временно затмившуюся преходящими испытаниями духа, «привести... бурю к цели, не нарушая законов гармонии» (К. Д. Бальмонт), показать, как злые чары пагубных заблуждений рассеиваются перед всепобеждающей правдой человеческого чувства.

Указывают, что в произведениях Калидасы героями выступают цари и боги или полубоги, а в этом тоже усматривают свидетельство того, что творчество его далеко от народа и народной жизни. Но не может быть ничего более ошибочного, чем прилагать таким образом к древней литературе критерии и требования, естественные для литературы нового времени. И в народной сказке героями выступают цари и царевичи, но это не лишает ее народности. В древних мифах и сказаниях именно цари — герои, побеждающие чудовищ, — воплощают народный идеал, символизируют возросшую мощь человека в борьбе с враждебными силами природы. Весьма знаменательно у Калидасы совершенно различное описание царей реальных, «исторических» (хотя и отделенных от него веками) — Агниварны и Агнимитры — к ним он отнюдь не питает благоговейных чувств — и «сказочных» царей легендарного прошлого — Рагху, Душьянты, Пуруравася. В образах этих последних, поистине «богоравных» героев, отражается его представление о величии человека. И если мы говорили, что в драмах Калидасы герои не ведут активной борьбы с судьбой, это объясняется не квиетизмом, не свойственной индийскому характеру «изнеженностью, обусловленной климатом», как это пытаются доказать некоторые европейские литературоведы. Душьянта и Пуруравас сражаются с демонами в союзе и наравне с небожителями, а Рагху,

как мы видели, бросает вызов самим богам. И герои драм Калидасы противостоят ударам судьбы не менее мужественно, чем персонажи греческих трагедий, но выражается это по-иному, в иных сюжетных коллизиях.

Уже было отмечено выше, что в произведениях Калидасы женские характеры обычно более яркие и значительны, чем мужские. Женские образы стоят в центре двух лучших драм Калидасы, на что указывают уже их названия (согласно традиции в заглавии пьесы должно было содержаться имя главного героя); истинной героиней «Рождения Кумары» является Парвати; и в изложении сюжета о Раме в «Роде Рагху» гораздо больше, чем деяния великого царя, поэта занимает судьба Ситы. И в этом сказывается не только лиризм, отличающий творческую индивидуальность Калидасы. Указанные черты его дарования не сводятся к эстетическому любованию женской красотой, как у Амару или в поздней санскритской эротической поэзии. Калидаса исполнен живого сочувствия и любви к своим героиням, которых он проводит через суровые испытания на пути к счастью. Возвеличивая нравственную красоту женщины, бесправной и униженной в патриархальном рабовладельческом обществе его эпохи, Калидаса отвергает суетное великолепие и богатство сильных мира сего, и это значительно важнее для решения вопроса о народности его творчества, чем царское происхождение его персонажей¹¹. Суждение немецкого критика XVIII в. о значении центральных образов великой драмы Калидасы, возможно, несколько прямолинейно, но в нем, несомненно, содержится зерно истины; Шакунтала — действительно глубоко народный характер, и в нем творческий дух индийского народа выразил себя с несравненной поэтической проникновенностью.

Очень верно уловил великий поэт европейского романтизма при первом же знакомстве с «Шакунталой» то

¹¹ Возражая суждениям об аристократическом характере творчества Калидасы, современные исследователи указывают на сцену с рыбаком в шестом акте «Шакунталы» (И. Д. Серебряков). Действительно, в этой живой и реалистически нарисованной сценке Калидаса с сочувствием изображает человека из народа и устами его говорит о равном уважении, которого заслуживают все сословия общества. Но народность Калидасы осталась бы непоколебленной, даже если бы эта сцена не была написана.

существенное, в чем индийский гений пошел дальше бессмертных творений драматургов Эллады; он превосходит их в изображении «прекрасной женственности» и «прекрасной любви» (см. выше, стр. 211). И если индийское художественное творчество древней эпохи не создало ничего подобного страстной и героической патетике греческих трагедий рока, в чем-то другом оно проявило себя более человеческим, воплотило больше эмоционального богатства и мудрой проникновенности. По-разному, но с равно замечательной художественной выразительностью гениальные поэты Индии и Греции воспели в ранние века истории цивилизации величие человека, безграничную силу его духа.

С народной поэзией связывает творчество Калидасы и тема разлуки, занимающая в нем такое важное место. Она развивается у него в том же ключе, что и в произведениях фольклора, используя сюжетные повороты и символы, восходящие к народному быту и поверьям древнейшей эпохи, но наполняя их новым содержанием. Талисман, спасающий Урваши от заклятия,— это любовь Пурураваса, и человеческая любовь побеждает все препятствия — даже воля бога ей уступит; Индра, нуждаясь в помощи героя, вынужден оставить Урваши на земле, среди людей.

В творчестве Калидасы, в его бессмертных поэмах и драмах, Индия запечатлела свой образ для человечества; с особенной художественной силой в них выразилось индийское народное мироощущение, исполненное любви к людям и светлой веры в конечное торжество добра.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАЛИДАСЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

- К а л и д а с а, Сакунтала. Индийская драма, пер. с санскритск.
А. Путяты, М., 1879.
- К а л и д а с а, Облако-вестник (Megha-duta), прим. П. Риттера,
Харьков, 1914.
- К а л и д а с а, Драмы. пер. К. Бальмонта, со вступит. очерком
С. Ольденбурга, М., 1916
- К а л и д а с а, Потомки Раяху (поэма). Песнь I, пер. И. Серебря-
кова (журн. «Ленинград», 1940, № 15—16).
- К а л и д а с а, Избранное, М., 1956.
- К а л и д а с а, Избранное, пер. С. Липкина, М., 1974.

ЛИТЕРАТУРА О КАЛИДАСЕ

- П а щ е н к о В. И. Гордость индийской литературы — Калидаса, М.,
1956.
- К а л ь я н о в В. И., Э р м а н В. Г. Калидаса. Очерк творчества,
М., 1958.
- C h a n d H. Kalidasa et l'art poétique de l'Inde, Paris, 1917.
- J e n s e n H. Indiens größter Dichter und sein Drama «Sakuntala»,
Rostock, 1958.
- J h a l a G. C. Kalidasa. A Study, 2nd ed., Bombay, 1949.
- K a r m a r k a r R. D. Kalidasa, Dharwar, 1960.
- K u n h a n R a j a C. Kalidasa, Waltair, 1956.
- R u b e n W. Kalidasa. Die menschliche Bedeutung seiner Werke, Ber-
lin, 1956.
- U p a d h y a y a B h. S. India in Kalidasa, Allahabad, 1947.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
Введение	7
Эпоха Калидасы	15
Поэмы Калидасы	53
Драмы Калидасы	137
Мировая слава Калидасы	203
Краткая библиография	222

Владимир Гансович Эрман
КАЛИДАСА

*Утверждено к печати
редколлегией серии
«Писатели и ученые Востока»*

Редактор *Л. Ш. Рожанский*
Младший редактор *Г. С. Горюнова*
Художник *В. И. Тикунов*
Художественный редактор *И. Р. Бескин*
Технический редактор *В. Г. Лаут*
Корректор *Г. А. Дейгина*

Сдано в набор 24/V 1976 г. Подписано к
печати 28/X 1976 г. Формат 84×108^{1/32}
Бум. № 1. Печ. л. 7. Усл. п. л. 11,76
Уч.-изд. л. 12,3. Тираж 10 000 экз. Зак. № 396
Изд. № 3702. Цена 77 коп.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12
3-я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28