

## ТАМИЛЬСКАЯ ПЬЕСА О ШАКУНТАЛЕ

Одной из самых интересных и важных проблем изучения литературного процесса в древней и средневековой Индии, без сомнения, является проблема взаимодействия двух крупнейших литературных традиций — санскритской и тамильской. Хотя она давно привлекает пристальное внимание индологов и ей посвящено немало работ, в том числе монографий (например: [Hart 1975, Ticken 2001]), считать ее глубоко и полно изученной пока не представляется возможным, и по многим ее аспектам ученые весьма далеки от единодушия. Достаточно сказать, что указанная выше книга Г. Тикена, который, по существу, пытается представить классическую тамильскую поэзию сколком поэзии на санскрите, вызвала со стороны тамилистов резкую критику.

Одним из наиболее перспективных подходов к данной проблеме представляется рассмотрение того, как одна из традиций заимствует тексты другой и интерпретирует их в соответствии со своими литературными, эстетическими или культурными нормами. В этом случае принимающая сторона может демонстрировать эти нормы особенно ярко и выразительно. Поэтому таким привлекательным и полезным для тамилиста оказывается анализ тамильских текстов, так или иначе восходящих к произведениям, созданным на санскрите, и воспроизводящих их с использованием идей, образов, литературных приемов или условностей, выработанных собственной традицией.

Настоящая статья предлагает такой анализ на примере пьесы «Натака о Шакунтале» («*Śakuntalai nāṭakam*», далее — ШН), тамильского варианта известной истории о любви девушки-отшельницы Шакунталы и царя Душьянты (Духшанты), изложенной в «Махабхарате» [Махабхарата 1950: 190–212]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В настоящей статье мы используем имена главных персонажей в наиболее привычном в настоящее время для читателя виде, т. е. Душьянта и Шакунтала. Что касается термина «натака», то в тамильской традиции он обозначает просто пьесу и не связан с признаками жанра древнего санскритского театра.

Трудно сказать, в какой степени эта история была распространена в древнем Тамилнаде. Известный специалист по ранней тамильской эпиграфике А. Махадеван, к примеру, полагает, что фигура молодого воина, вступающего в схватку со львом, изображенная на золотой овальной пластинке, датируемой I в до н. э., вероятно, представляет Бхарату, сына Душьянты и Шакунталы [Mahadevan 2003: 58, 64, 143]. Как бы то ни было, древняя тамильская поэзия, так называемая поэзия санги (I–III вв. н. э.), реминисценций этого сюжета не содержит, но знакомство с «Махабхаратой» обнаруживает вполне определенно. Так, ПН 2 упоминает сошедшихся на поле битвы «Пятерых» (*aivar*) и «Сотню» (*iraimpatu*, букв. два на пятьдесят). Особенно примечательно то, что один из поэтов, принадлежавших этой традиции, носил прозвище *pāraṭam pāṭiya peruntēvaṇār*, т. е. «Перумдеванар, певший „Махабхарату“». В средние века поэты обращались к эпизодам из «Махабхараты», в частности, к истории о Нале («Налавенба» Пухаженди, «Найдадам» Адивирама Пандияна), и делали попытки изложить поэму целиком (*villiputtūr pāraṭam*). Некоторые эпизоды из «Махабхараты» служили (и до сих пор служат) основой сюжетов фольклорных или полуфольклорных поэм или пьес созданных в традиции народного тамильского театра. Часто представления таких пьес переплетаются с ритуальными событиями и храмовыми празднествами, в частности, в связи с культом Драупади и Аравана, сына Арджуны и змеиной принцессы Улуби<sup>1</sup>.

История Шакунталы также вызвала некоторый интерес в Тамилнаде. Существует несколько переводов на тамильский язык драмы Калидасы (сделанные Мареймалей Адигалем, Р. Рагхава Айенгаром и другими. См.: [Perumal 1981: 207–208]) и, по крайней мере, две пьесы, созданные в XIX в.: «*Cakuntalai vilācam*» («Пьеса о Шакунтале») поэта Рамачандры Кавираяра и «*Cakuntalai nāṭakam*», изданная с рукописи на пальмовых листьях мадрасским Институтом азиатских исследований [ШН 1994], о которой пойдет речь в данной статье.

<sup>1</sup> Более подробная информация о бытовании «Махабхараты» в Тамилнаде содержится в: [Hiltebeitel 1988–1991; Mahapatra 1993; Venugopal 1993].

Автором этой пьесы является некий Анантапальппанабан (*ananta-palppanāpan*), т. е. Ананда Падманабха. О нем практически ничего не известно, кроме того, что он был придворным поэтом в Агастишвараме, селении близ Каньякумари) [ШН 1994: VII–VIII]. Пьеса — типичный образец тамильской театральной традиции, называемой *kattai-kūttu* (букв. «связный танец»). Использование данного термина обосновывает голландская исследовательница Ханне де Браун, посвятившая этой традиции монографию [Bruin 1999]. Текст таких пьес состоит из произносимых героями стихотворных монологов и диалогов, которые постоянно дублируются прозаическими фрагментами и перемежаются стихами, произносимыми «со стороны», в которых объявляется появление героев на сцене, содержится их характеристика и иногда сообщается об их действиях.

Пьесе предшествует вступительная часть, свидетельствующая о том, что автор хорошо знал правила литературного этикета, разработанного авторами средневековых придворных поэм. Вступление содержит восхваление различных богов, панегирик покровителю-меценату, стихи, в которых автор демонстрирует смущение перед аудиторией (*avaiyatakkaṁ*), состоящей из знатоков поэзии, и, наконец, обращение к Муругану с просьбой обеспечить успешную постановку пьесы.

Сразу следует отметить, что, разрабатывая свою версию сюжета о Шакунтале и Душьянте, автор ориентировался не на пьесу Калидасы, а на историю, изложенную в эпосе, хотя какой конкретный текст он использовал в качестве источника, остается неясным. В целом сюжетная линия пьесы достаточно точно следует главным событиям истории, но их трактовка может быть охарактеризована как вольная фантазия в духе предшествующей тамильской поэтической традиции. Автор позволяет себе опустить некоторые моменты сюжета, зато в других случаях сильно увеличивает тот или иной эпизод или добавляет нечто совершенно новое.

Пьеса начинается сценой, представляющей Вишвамитру со его учениками. Он произносит монолог, в котором описывает свою сверхъестественную силу и обращается к Шиве с просьбой оказать ему милость и дать возможность совершить подвиг подвижничества. Этот монолог выдержан в традиции шиваитского бхакти,

запечатленного в гимнах тамильских поэтов-наянаров [ШН 1994: 34].

О Ты, о Правда без начала и конца!  
 Сегодня мне, рабу, дай милость тапас совершить.  
 О Ты, что носишь на себе цветы кондрея и тумбея,  
 Пыльцу роняющие. Ты, кто ударил Яму  
 Ради Маркандеи!  
 Ты, обративший в пепел Мадану!  
 Ты, что гневного слона свалил и шкуру одеяньем взял!  
 Ты, что приходишь со своей супругой Умой,  
 Приди и дай мне милость совершить могучий тапас!  
 О бог, украшенный гирляндой из змей,  
 О Черногорлый, проглотивший яд ради богов,  
 Дозволь мне подвиг, что меня возвысит,  
 И даст мне славу, благо и освобождение,  
 Тобой исполненное!

Следующая сцена изображает двор Индры. Его супруга Индра-ни удивлена тем, что обычная для райской атмосферы прохлада неожиданно сменяется жарой. Индра спрашивает у придворных о причинах такой перемены, и ему сообщают о том, что Вишвамित्रа приступил к свершению необыкновенного подвига, порождающего тапас. Обеспокоенный Индра хочет отправить на землю апсару Рамбху с тем, чтобы она соблазнила подвижника и тем сокрушила его мощь, но та отказывается, чувствуя себя не в силах выполнить эту задачу. Тогда Индра обращается к другой апсаре, Менаке, и та неохотно соглашается. В эпическом варианте истории Менаку сопровождает Марута, ветер, в тамильском — ее подруга Навараттинамалей. Эта деталь определенно указывает на то, что автор ориентируется на тамильский поэтический канон. Подруга героини — одно из главных действующих лиц любовной поэзии ахам, и диалог Менаки с Навараттинамалей в виде обмена стихами воспроизводит типичную для этой поэзии ситуацию: героиня пребывает в сомнении (или отчаянии), а подруга ее утешает. В данном случае Менака не знает, как ей приступить к выполнению полученного от Индры задания, а подруга советует ей использовать для соблазнения отшельника благоухание своего тела.

Встреча Менаки и Вишвамитры интерпретирована в пьесе довольно курьезным образом. Они словно меняются местами. Менака, которой надлежит соблазнить подвижника, всячески отговаривает его от близости с ней, выражает свое нежелание принести ему вред.

Послушай, муни! Что есть желанье для того,  
 кто уничтожил майю,  
 Кто тапасу привержен? И что оно для женщин?  
 Соединяясь с тобой, я твой разрушу тапас,  
 Какая ж в этом добродетель, о великий риши? [ШН 1994: 84]

Вишвамитра, напротив, настаивает на соитии, восхваляет прелести чувственной любви и вынуждает Менаку сдаться. Такая, можно сказать, пародийная трактовка событий, конечно, должна была по замыслу автора развлечь аудиторию, но в ней есть, как мне кажется, и серьезные ноты. Автору, воспитанному в традициях тамильской культуры, исключительно чуткой к проблеме женского целомудрия, не хотелось изображать мать героини в виде жадной соблазнительницы.

В полном соответствии с историей, рассказанной в «Махабхарате», Менака, родив дочь, оставляет ее и возвращается ко двору Индры. Девочку охраняют птицы, пока ее не находит Канва и не относит ее в свой ашрам. Любопытно отметить, что с самого момента своего появления на сцене Канва показан как активный адепт Шивы. Он произносит монолог, в котором опять же в духе шиваитских гимнов бхакти восхваляет Шиву, а затем присоединяет к нему и Сканду. Он говорит в конце: *catāccarattaip* (т. е. *ṣaḍākṣara*, шестисложная мантра поклонников Сканды-Карттикейи) *rīṣai paṇṇi kantan taruvāṇ unakkuk katiyeṇṇu eṇṇu* («совершай пуджу шести слогами и думай о том, что Сканда определит твою участь») [ШН 1994: 96]. Таким образом закрепляется общая шиваитская религиозная атмосфера действия пьесы.

Когда появляется Шакунтала (в 16-й сцене), Канва принимает решение послать своего ученика в ближайший город за девушкой, которая будет ей подругой (еще одна оглядка на упоминавшийся выше элемент канона любовной поэзии), и тот приводит Саундиравалли, которая описана в следующем фрагменте:

Девушка выходит на сцену, словно пава, девушка выходит.  
 Лицо Саундиравалли сияет, словно полная луна.  
 Девушка выходит!  
 Ее локоны, словно медовые пчелы,  
 Ее речь, словно сахар,  
 Ее груди покрыты золотыми украшениями,  
 На талии, словно лиана, дрожит поясок мехалей —  
 Девушка выходит! [ШН 1994: 106].

Это вполне стандартный портрет героини тамильской, да и вообще индийской поэзии. В таком же ключе описана и внешность Шакунталы.

Девушка Шакунтала, хвалимая миром,  
 Предстала перед своим отцом Канвой.  
 У нее горячие и полные груди, словно кувшины,  
 Талия как лиана и бедра как стволы банана,  
 Браслеты на прекрасных руках мягко позвякивают,  
 Браслеты на ногах мелодично звенят,  
 Темные глаза, похожие на рыб, смотрят, будто копьями  
 пронзают,  
 Речь, как смесь молока, меда и масла.  
 Девушка Шакунтала, хвалимая миром,  
 Пришла и стала перед Канвой. [Ibid.: 138].

На этом описание Шакунталы не заканчивается. Далее отмечается, что ее глаза превосходят карпов, ее локоны отгоняют темные облака, голос, как у кукушки, оттеняет ее речь, походка обрела грацию слона, красота стремится к красоте павлина, груди бросают вызов рогам (быка), лицу завидует луна.

В целом это, повторим, стандартный портрет красавицы, выполненный с помощью вполне привычных и расхожих сравнений. Но есть в нем детали, которые могут быть сочтены как типичные для тамильской традиции. Так, сравнение глаз (или взгляда) женщины с копьем или стрелами нередко встречается в поэзии антологий, выявляя характерный мотив исходящей от женщины опасности (вообще хорошо знакомый и санскритской любовной лирике: *pakaliyaṇṇa cēyari malaikkaṇ* — «влажные глаза с красными прожилками, подобные стрелам» (НТ 13.4), *vaṭivēl ekkin civanta*

*uṅkaṇ* «темные покрасневшие глаза, словно острия копий» (ПН 350. 9).

Весьма часто героиня тамильской поэзии походкой и цветом тела уподобляется павлину: «Она томится, словно павлин» (*mayilin olkuvanāl* — АН 158. 5), «твои волосы, украшенные цветами, как шея павлина, напоминающая сапфир» (*maṇipurai eruttiṅ maññai pōla niṅ vīrey kūntal* — НТ 264. 4–5). Шакунтала (как ранее Саундиравалли), как мы видели, также сравнивается с павлином (в одном месте говорится, что павлины, очарованные ее красотой, идут за ней, пританцовывая [ШН 1994: 139]. Несколько раз сравнивает Шакунталу с павлином Душьянта — например, в эпизоде, когда он видит ее в первый раз издали:

ārōnā narikalanē inta vaṭivi naticayan terikalanē  
 kārāruṅ cōlaiyil katiravaṅtaṅ veyilō  
 kanniyiḷaṅ kuyilō vanna pēṭai mayilō  
 miṅṅalō cantiraṅō maṅmataṅ tēvi viḷaṅkuṅ cuntaran tāṅō  
 miṅṅalē yāṅakkāl viḷaṅku mulaimukaṅkaḷ  
 viṅṅa vitattirukku meṅṅumaṅaṅ tikaikka.

Я не знаю, кто она. Я не могу понять чудо этого облика.  
 Свет ли теплый солнца в темной роще?  
 Молодая кукушка? Павлин?  
 Молния или луна? Иль красота супруги Камы?  
 Если она молния, то каковы же кончики ее груди? —  
 В смятении мой разум! [Ibid.: 169].

Поэтический прием, который использует здесь автор (сомнение и перебор возможностей идентификации объекта описания), хорошо известен индийской литературе (его можно обнаружить и в эпосе). В данном случае, как мне кажется, мы имеем дело с реминисценцией знаменитого двустишия 1081 из «Тируккура-ла»: *aṅaṅku kōl āyṁayil kollō kaṅaṅkuḷai mātarḱōl māḷumeṅ neñcē* («Кто это — анангу? Изысканный павлин? Иль девушка с тяжелыми серьгами? — Смутилось мое сердце»). Параллель с «Тируккуралом» можно усмотреть и в пассаже из описания красоты Шакунталы: *pāluney tēṅkalantā leṅum vāymoli* («речь, как смесь молока, меда и масла» [ШН 1994: 138–139], который напоминает курал 1121: *pāloṭu tēṅ kalantarre paṅimoli vāleyirūriya nīr* («Влага, что

сочится сквозь белые зубы, когда она говорит смущенно, подобна молоку с медом»).

Еще одна характерная деталь описания портрета тамильской героини в классической поэзии: ее ладони и пальцы рук нередко сравниваются с красным цветком малабарской лилии, кандаль (*kāntal*, *Gloriosa superba*). Например: *kāntan melviral* — КТ 167. 1 («нежные пальцы, похожие на кандаль»). Автор пьесы охотно заимствует это сравнение: руки Шакунталы тоже подобны цветку кандаль: *kāntalin malareṇa yēntilai kaikal* [ШН 1994: 138].

В целом, наличие в пьесе столь подробного описания внешности героини (практически отсутствующего в «Махабхарате») свидетельствует о том, что автор, сочиняя пьесу, действовал в законах взятого им жанра и давал волю своей фантазии, ориентируясь на хорошо ему знакомые поэтическую и театральную тамильские традиции. Интересно рассмотреть в связи с этим, как подается в пьесе царь Душьянта.

Его появлению на сцене предшествует выход катьякарана (*kattiyakaran*), весьма характерной фигуры тамильского театра *kattaiikkūttu*. Это герольд, панегирист и одновременно своего рода шут. Он произносит восхваление царю и объявляет его выход. Царь выходит и начинает заседание своего совета. Прежде всего он вопрошает своего министра о состоянии дел в его владениях. Ответ министра также есть по сути дела восхваление царя (хотя и косвенным образом), ибо он создает картину идеального государства: все подданные исполняют свои обязанности, налоги собираются вовремя, поклонение богам в храмах происходит должным порядком, брахманы произносят веды правильно, трижды в месяц идут дожди, коровы и тигры живут в мире между собой.

Затем, после исполнения танцовщицами бхарат-натьям к царю приходят странствующие шиваиты, бедные и немощные люди. Всем даются драгоценности, одежда и еда. В общем, Душьянта выступает как пекущийся о благе подданных господин, как щедрый даритель, — что и положено индийскому добродетельному царю (и что полностью соответствует описанию царя в тамильской героической поэзии *нурам*). Более того, цель предпринятой им далее охотничьей экспедиции напрямую связана именно с такими его устремлениями на благо подданных.



В «Махабхарате» охота Душьянты показана как грандиозное действие, сродни военному походу, во время которого он обрушивается на дикую природу с целью подавить и завоевать ее, и которое приводит к массовому убиению животных. В пьесе Калидасы мотив охоты почти не развит. Конечно, отказаться от него он не мог, так как именно охота приводит Душьянту в ашрам Канвы, но преподнес он ее как изящную царскую забаву, своего рода состязание, в котором Душьянта предстает как сильный, прекрасный, обладающий эстетическим чувством герой. В ШН он выступает на охоту, движимый чувством царского долга, после того, как группа крестьян приходит к нему с жалобой на диких зверей, уничтожающих их посевы. Выслушав крестьян, Душьянта тотчас же на три года освобождает их от всех налогов, одаривает их и отдает приказ собраться на охоту:

Они говорят, что их поля уничтожены дикими зверями,  
Поэтому мы, взяв различные орудия,  
Должны идти на охоту. О мой министр!  
Вели собраться моей победоносной армии. [ШН 1994: 136]

В описании охоты Душьянты автор сохраняет тональность, заданную эпосом, и, в частности, мотив массового уничтожения животных.

Великий царь Душьянта  
Пришел в лес для охоты.  
Раскидывая крепкие сети по восьми сторонам света,  
Строя ловушки, поджигая тропы,  
Царь Душьянта пришел.  
Звери затрепетали, услышав звук сгибаемых луков.  
Смелые боровы были убиты,  
Тигры тряслись от страха, — великий царь Душьянта пришел.  
Воины, завидев тигров, метали смертельные копья,  
Гнали зверей, — царь Душьянта пришел. [Ibid.: 156]

Весьма любопытно, что в сцене охоты появляется крохотный эпизод, изображающий Душьянту, преследующего лань. Судя по всему, это единственная в тамильской пьесе реминисценция произведения Калидасы:

О министр, посмотри, как быстро бежит эта лань.  
 Она бежит быстрее ветра и мысли.  
 Я помчусь за этой чудесной ланью  
 И когда застрелю ее собственноручно, вернусь. [Ibid.: 158]

Преследуя лань, Душьянта оказывается на просянном поле [Ibid. 1994: 160]. Этот момент весьма многозначителен с точки зрения тамильского поэтического канона. Просяное поле — обычное место первой встречи любовников в поэзии на тему куриньджи (*kuṛiñci-t-tiṇai*) и характерная деталь горного пейзажа, составляющего традиционный природный фон данной темы. И хотя встреча Душьянты с Шакунталой фактически происходит позже, в ашраме Канвы, она предвосхищена природным антуражем, который далее пополняется другими характерными для горного пейзажа деталями: маленьким озерком (*cuṇai* — [Ibid.: 162], цветком кандаль [Ibid.: 166] и другими растениями. Таким образом, становится ясно, что ашрам Канвы расположен в районе горных лесов, в краю куриньджи. Об этом, собственно, прямо говорит приглашенная Канвой подруга Шакунталы: «Я искала [местность], что зовется куриньджи» (*kuṛiñciyatu enkeṅena nāṭiṭa* — [Ibid.: 108]). Здесь автор, по-видимому, забывает, что она, как мы знаем, имела проводника в лице ученика Канвы.

Используя канон тамильской любовной поэзии ахам, автор стремится подчеркнуть главную тему своего произведения — любовь героев. Заметим, что в этом отношении оно разительно отличается от своего эпического прототипа (и приближается к версии Калидасы), ибо содержанием истории о Душьянте и Шакунтале в «Махабхарате» является, конечно, не любовь, а долг царя по отношению к жене и, в особенности, к сыну, которого он обещал короновать (условие, которое, кстати, было поставлено Шакунталой). Говоря иначе, речь идет о преемственности царской власти и легитимности ее наследования. Эта проблема присутствует и в тамильской пьесе, но является для нее периферийной. Душьянта сам обещает Шакунтале короновать их сына [Ibid.: 192], а та, уступив любовному натиску царя, обеспокоена лишь возможной его неверностью в будущем и отсутствием Канвы, чье согласие на свой брак она считает необходимым.

27-я сцена пьесы, рисующая встречу Душьянты и Шакунталы, очень длинна, полна любовных излияний в виде эмоциональных монологов и диалогов. Царь, призывая в свидетели богиню неба, клянётся никогда не покидать Шакунталу [Ibid.: 198] и обещает прислать за ней на следующий день. Вернувшийся Канва благословляет приемную дочь, и тут же она произносит монолог, в котором описывает развитие своего плода от месяца к месяцу. Этот пассаж вне всякого сомнения является репликой известного фрагмента из «Тирувасахам» («*Tiruvācakam*» IV. 15–25) шиваитского поэта IX в. Маниккавасахара (его упоминает Ф. Кейпер в статье «Космогония и зачатие: к постановке вопроса» [Кейпер 1986: 129–130]).

Канва приглашает к Шакунтале повитуху, которая описана как явный комический персонаж и в то же время специалист в своей области. В этом отношении она очень напоминает фигуру куратти, гадалки из племени горных охотников-кураваров, которая является одним из главных персонажей тамильских пьес в жанре кураваньджи. Как показала польская исследовательница этого жанра И. Кушо, куратти специализировалась не только в гадании, но и в медицине, лекарственных растениях и даже алхимии [Kusio 2000: 194–195]. Непременной частью ее речений было утверждение о том, что она никогда не лжет. Старуха, которая пришла к Шакунтале, говорит то же самое (*poyyalla venru collī*).

Пришла женщина-целительница, мудро говорящая.

Пришла женщина целительница,

Пришла женщина-целительница!

С большой седой головой, со свалывшимися волосами,

Кашляя, словно лая, — женщина-целительница.

«Для беременных у меня есть эликсир жизни.

Господи, да есть ли кто равный мне?

Я не говорю неправды», — сказала она [ШН 1994: 230].

Женщина сообщает Шакунтале, что ее сын будет править миром, и ребенок появляется на свет. Канва дает ему имя — Бхарата. Он обучает его многим наукам и искусствам, в том числе тамильской грамматической традиции (упоминаются трактаты *nannūl*, *tolkāppiyam*, *akattiyam* и *cōliyam* [Ibid.: 246]). Когда мальчику исполняется семь лет, Канва решает отправить Шакунталу вместе с

Бхаратой ко двору царя. Начиная с этого момента, автор трактует события истории о Шакунтале в русле мифологических представлений, характерных для тамильской культуры, для чего использует некоторые элементы сюжета классической тамильской поэмы «Повесть о браслете» («*Cilappatikāram*»). Центральная тема этой поэмы — женская супружеская добродетель, которой придается статус сакральной величины, а кульминацией ее сюжетной линии является превращение простой смертной женщины Каннахи в типичную дравидскую богиню, могучую и грозную.

Понятно, что для тамильского автора наиболее привлекательными аспектами образа Шакунталы как раз и становятся ее супружеская чистота и преданность мужу. Не случайно поэтому дальнейшее развитие истории в пьесе приобретает черты сходства с сюжетной линией «Повести о браслете». Так, в пьесе вводится эпизод путешествия Шакунталы вместе с сыном и учеником Канвы ко двору Душьянты. Этот эпизод совершенно отсутствует и в «Махабхарате» и в пьесе Калидасы, но путешествие героев занимает центральное место в тамильской поэме. Хотя это путешествие, а именно перемещение Ковалана и Каннахи из города Пухар в Мадурай, кажется не обязательным с точки зрения фабулы поэмы, оно имеет глубокий содержательный смысл. Ведь путь через пустынную и опасную местность в разгар летней жары (так называемый район палей) представляет собой своего рода испытание героев и в первую очередь для Каннахи, характерное для серединной фазы многих «ритуалов перехода» («rites of passage»). Самое же главное: трудности и переживания, выпавшие на долю Каннахи, служат стимулом накопления ее внутренней энергии, которая в конце концов вырывается наружу в виде испепеляющего город Мадурай огня [Dubiansky 1994: 62–63]. Разгневанная несправедливостью царя, по чьему приказу был убит ее муж, Каннахи превращается в грозную мстительную богиню. В 20-й главе (стих венба) она изображена в устрашающем облике демоницы — с развевающимися волосами, вся покрытая пылью. Интересно, что в фольклорных версиях истории о Ковалане и Каннахи она прямо называется богиней Кали и изображается с намотанными на голову людскими внутренностями [Cankaralinka Kavirayar 1977: 76].

Автор «Натаки о Шакунтале» несомненно ориентировался на тамильский сюжет, когда вводил в свою пьесу эпизод с путешествием, во время которого Шакунтала, подобно Каннахи, испытывает немалые страдания. По ее лицу струится пот, волосы распущены, мутится разум. По дороге ей и ее спутникам встречается толпа голодных демонов (*kūli*), и ей не остается ничего другого, как обратиться к их предводителю Шиве.

Что мне делать? Что мне делать?  
 О ты, что вкусил плоть Палаки<sup>1</sup>,  
 Кто победил Манмадану с тростниковым луком.  
 Вот демон вприпрыжку подбирается ко мне,  
 А другие воют вокруг.  
 Несчастливая, я задыхаюсь,  
 Что ж мне делать?  
 Я спотыкаюсь, нагибаюсь, ковыляю,  
 А шакалы с воем окружают нас.  
 Мой сын уж падает на землю — что мне делать?  
 Мой сын шатается и падает — о, что мне делать?  
 В песке горячем утопают ноги,  
 Стволы деревьев падают на наши спины,  
 Струятся слезы из моих подобных рыбам глаз.  
 О что мне делать? [ШН 1994: 262].

Демоны продолжают скакать вокруг путников, предвкушая поживу, но тут появляется Шива, виявший мольбам Шакунталы, и прогоняет их. Представляется, что сцена с демонами вставлена автором под влиянием известной средневековой поэмы «*Kalīnkattupparaṇi*» («Поэма о войне в Калинге»), в которой ярко описаны район палей и его мифологические обитатели — богиня Кали со своими голодными прислужниками, демонами и демоницами пей (*pēy*).

Наконец, Шакунтала добирается до дворца Душьянты. Ее появление перед воротами и обращение к стражнику — еще одна реминисценция «Повести о браслете». Каннахи говорит (XX. 24–29):

<sup>1</sup> Речь идет о сюжете из «Перияпурама», связанном с шиваитским бхактом-наянаром Сируттондаром. Шива пришел к нему под видом странствующего подвижника и попросил Сируттондара угостить его блюдом из плоти его сына Палаки.

vāyilōyē vāyilōyē  
 arivu araipōkiya porī aru nēñcattu  
 iraimurāi pīlāittōṅ vāyilōyē  
 iṅai ariccilampu onru ēntiya kaiyaḷ  
 kaṇavaṇai ilattāḷ kaṭai akattal eṅru  
 arivippāyē arivippāyē

О стражник! О стражник!  
 О стражник того, кто сердцем, лишенным разума,  
 Сошел с пути царя!  
 «У двери здесь стоящая с парой браслетов на ногах —  
 Та, что потеряла мужа», — так скажи ему, скажи.

Речь Шакунталы:

vācal kāvalārē kēlir maṅṅav niṭattil cenru  
 rājanē yuṇatu tēvi nalmakaṅ taṅṅaik kuṭṭi  
 nēcamāy vantā leṅru nirupaṅuk kaṅikkai ceytu  
 pācamā yīṅku vantu paṅṅuṭa nurai ceuyvīrē

О привратник, слушай! Иди к царю  
 И сообщи ему: «Твоя супруга с сыном  
 Пришли сюда с любовью».  
 Скажи ему и возвратись ко мне.

[ШН 1994: 284]

Нет сомнения в том, что этот эпизод в пьесе смоделирован по аналогичному эпизоду тамильской поэмы, но их эмоциональная окраска, конечно, разная. Каннахи приходит ко дворцу исполненная гнева, в агрессивном состоянии, и сразу начинает обвинять царя в преступлении. Недаром стражник, придя к царю, испуганно восклицает: «Она не Коттравей с победоносным копьем, не сестра Шестерых (т. е. Арундхати, жена одного из Семерых риши. — А. Д.), не Анангу, что лицезрела танец Шивы, не Кали из пустыни, где обитает демон Сур, не та, что разорвала некогда грудь асура Тараки» (XX. 36–40). Это высказывание парадоксальным образом подразумевает, что на самом деле Каннахи как раз напоминает своим обликом всех упомянутых божественных персонажей, большинство из которых — грозные богини-воительницы. Шакунтала, наоборот, приходит с миром и любовью, и стражник сообщает Духьянте о том, что у ворот находятся женщина подобная Лакшми

и мальчик подобный Каме [ШН 1994: 286]. Ясно, что автор, прибегнув к реминисценциям истории о Каннахи, все же не имел возможности привести свою пьесу к катастрофическому концу, тем более, что всюду он старался подчеркнуть мягкую, любящую натуру Шакунталы. Тем не менее, когда Шакунтала вступает в диалог с царем, она отнюдь не выглядит слабой и покорной женщиной. Напротив, она бросает в лицо царю исключительно резкие слова. «Царь — ракшас, его министр — жестокий тигр, а его надежные солдаты — словно петухи. Как говорят, каков царь, таковы и граждане» [Ibid.: 303]. Душьянта не остается в долгу и клеймит Шакунталу, называя ее обманщицей, проституткой (*vēci* — [Ibid.: 308]), Маричиккари (имея в виду демона, который обманул Раму), Нили (*Nīli*). Последняя — героиня тамильского фольклора, женщина, ставшая демоницей и преследовавшая некоего купца, обвиняя его в том, что он бросил ее и ее дитя [Ibid.: 288]. В общем, их разговор далек от серьезного выяснения отношений и напоминает скорее яростную перебранку или семейную ссору.

В «Махабхарате», как известно, Шакунтала произносит перед царем большой монолог, в котором развивает темы, связанные с браком и брачными отношениями, с обретением потомства, обязанностями родителей и прочими проблемами этики. Она подкрепляет свои высказывания ссылками на мифологические прецеденты, авторитеты, обычаи и трактаты. Собственно, ее речь и сама является своеобразным трактатом по упомянутым выше вопросам. В одном месте она напоминает Душьянте о том, что, будучи дочерью апсары, она выше его по рождению [Махабхарата 1950: 209]. Тамильская героиня ни разу не упоминает ни о своем происхождении, ни о сверхъестественных силах своих родителей, равно как не стремится к поучениям. Кое-где в ее словах звучат дидактические ноты, но в основном она обращается к Душьянте как к возлюбленному и хочет от него лишь одного — чтобы он соблюдал данную ей клятву и признал ее своей женой.

В конце концов, доведенная до отчаяния Шакунтала вновь обращается к Шиве, однако, довольно неожиданно на сцене появляются Индра и Индрани. Индрани просит супруга прекратить страдания Шакунталы. «Послушай, о безупречный, — говорит она, — царь этого мира допустил несправедливость, добродетель (*karpu*) этой

женщины вспыхнула огнем и может погубить вселенную, включая и наши владения. Будь добр и утоли ее печаль» [ШН 1994: 352]. Индра охотно соглашается на это и называет Шакунталу «нектаром женской добродетели» (*karṣukellām amutu*). Напомним, что и история Каннахи заканчивается ее встречей с Индрой, который забирает ее на небо, где она, «украшение земных женщин» (*maṇṇaka mātarkku aṇi*) (XXIII, венба), стала желанной гостьей небесных женщин.

После этого автор быстро подводит пьесу к счастливому концу. Богини земли и неба подтверждают слова Шакунталы, и Душьянта объясняет свое поведение тем, что, если бы он сразу принял Шакунталу, его подданные не поняли бы его, а так, в результате того, что он сделал, все убедились в ее непорочности [Ibid.: 364–365]. И он просит Индру сделать Бхарату царем над всем миром.

Таким образом, пьеса «Натака о Шакунтале» является хорошим примером того, как история, рассказанная в древности на санскрите, приспосабливается ко вкусам и кругозору совершенно иной (по времени, языку и обычаям) аудитории. Как мы видели, автор сохраняет сюжетный каркас истории о Шакунтале, но в остальном широко использует свою фантазию. Он постоянно ориентируется на тамильские литературные образцы и практически переносит действие на юг Индии, помещая героев в тамильский культурный контекст. В этом, кстати, у него также есть знаменитые тамильские предшественники. Достаточно упомянуть поэтессу Андаль (IX в.), которая перенесла обстановку и героев кришнаитского мифа из Баджа в свое родное селение Шривиллиппуттур.

Рассматривая сюжет о Шакунтале под углом зрения традиционной тамильской культурной проблематики, автор преподносит его как историю о преданной жене, сумевшей преодолеть тяжелые испытания ради сохранения семейного единства. Залогом ее успеха является ее женская супружеская добродетель, которая в тамильской культуре традиционно связывается с образом Каннахи. Отсюда — явная переключка пьесы с «Повестью о браслете». Автор, конечно, рассматривает двух героинь как фигуры по существу схожие, хотя, добавим мы, развиваются они в разных направлениях. Каннахи — земная женщина, которая в силу своей добродетели становится богиней. Шакунтала же по рождению — наполовину небес-



ная дева, но проявляет себя в пьесе лишь как человек, живущий своими чувствами и умом. В конечном счете именно это было важно для автора, и это он и стремился показать в своей пьесе.

#### ЛИТЕРАТУРА

- ДУБЯНСКИЙ 1989 — *Дубянский А. М.* Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М., 1989.
- SANKARALINKA KAVIRAYAR 1977 — *Sankaralinka Kavirayar*. Kovalan carittiram (История Ковалана). *Сеннаи*, 1977.
- КЕЙПЕР 1986 — *Кейпер Ф. Б. Я.* Труды по ведийской мифологии. М, 1986.
- МАХАБХАРАТА 1950 — Махабхарата. Адипарва. Кн. I /Пер. с санскр. В. И. Кальянова. М., Л., 1950.
- ПОВЕСТЬ О БРАСЛЕТЕ 1966 — Повесть о браслете (Шилаппадикарам) /Пер. с там. Ю. Я. Глазова. М., 1966.
- ШН 1994 — A Tale of Romance: Shakuntalai Nāṭakam /English rendering by V. Gowri Shanker. Madras, 1994.
- BRUIN 1999 — *Bruin H. M. de.* Kaṭṭaikkūttu. The Flexibility of a South Indian Theatre Tradition. Groningen, 1999.
- DUBIANSKI 1994 — *Dubianski A. M.* Cilappatikāram: Some Observations on Its Story and Composition // Journal of Tamil Studies (1994). №46. P. 55–75.
- HART 1975 — *Hart III G. L.* The Poems of Ancient Tamil. Their Milieu and Their Sanskrit Couterparts. Berkley, Los Angeles, London, 1975
- HILTEBEITEL 1988–1991 — *Hiltebeitel A.* The Cult of Draupadi. In 2 vols. Chicago, 1988–1991.
- KUSIO 2002 — *Kusio J.* Postać wróżbitki—kuratti w tradycji tamilskiej: analiza tamilskich źródeł pisanych i przekazów ustnych. A Ph. D. thesis. Warszawa, 2002.
- МАHADEVAN 2003 — *Mahadevan I.* Early Tamil Epigraphy. From the Earliest Times to the Sixth Century A. D. Chennai, 2003.
- МАHAPATRA 1993 — *Mahapatra R.* The Mahabharata in Tamil // The Mahābhārata in the Tribal and Folk Tradition of India /Ed. by K. S. Singh. New Delhi, 1993. P. 241–245.

PERUMAL 1981 — *Perumal A. N.* Tamil Drama. Origin and Development. Madras, 1981.

TIEKEN 2001 — *Tieken H.* Kavya in South India. Old Tamil Sankam Poetry. Groningen, 2001.

VENUGOPAL 1993 — *Venugopal S.* Specific Folk Forms Related to the Mahābhārata Prevalent in Tamil Nadu // The Mahābhārata in the Tribal and Folk Tradition of India /Ed. by K. S. Singh. New Delhi. P. 221–228.

#### СОКРАЩЕНИЯ

ШН — «*Sakuntalai naṭakam*» («Пьеса о Шакунтале»)

КТ — «*Kuruntokai*» («Сборник коротких стихотворений»)

АН — «*Akanānūru*» («Сборник стихотворений на тему ахам»)

ПН — «*Puranānūru*» («Сборник стихотворений на тему пурам»)

НТ — «*Narriṇai*» («Благие тиней»)