

С. Л. Невелева

**ПРИРОДА В «МАХАБХАРАТЕ»
(ТИПОВОЙ МОТИВ-«ОПИСАНИЕ»)**

Природа в лирической поэзии служит своего рода экраном, на который проецируется мир человеческих чувств. Специфика устно-фольклорного по своему происхождению эпоса в сравнении с собственно литературными жанрами заключается, очевидно, в ослабленном психологизме природных описаний. Однако П.А. Гринцер справедливо отмечает, что в «Рамаяне» описания природы, чуткие к отдельным деталям, не являются данью чистой изобразительности — они словно бы резонируют происходящим событиям, соответствуя настроению героев, их поступкам как их «лирическая интерпретация» [Гринцер 1974: 351–354]. Так, природа увядает, когда демон Равана похищает Ситу, когда Рама уходит из Айодхьи в изгнание (I.59.8–14). Когда же Рама освобождает Ситу и возвращается с ней в свое царство, природа оживает (VI.127.18–22; ср.: [Рамаяна 2006: 720]). Что же касается «Махабхараты», эпоса с религиозно-философской доминантой, то в отличие от лирико-эпической «Рамаяны» человек с его чувствами в картинах природы вовсе не представлен. Приемы изобразительности в эпосе носят в основном традиционный характер, отвечая особенностям жанра, в основе эстетики которого лежит обобщение, типизация и идеализация действительности. Природная зарисовка в «Махабхарате» строго функциональна: она выявляет обстановку действия, вызывая у слушателей определенную эстетическую реакцию. Помимо этого развернутому описанию природы в силу «узловой» его локализации — на стыке сюжетных ходов — свойственна и мнемотехническая функция. Подробное описание позволяет сказителю, замедляя темп сказа, переключаться с напряженной динамики сюжета на образы в основном зрительного ряда.

В качестве исследуемого материала избран фрагмент, которым открывается в книге «Лесной» «Сказание о беседах Маркандеи»

(mārkaṇḍeya-samāsyāparva) — Мбх. III. гл. 179–221¹. Целью принятого анализа является установление особенностей эпического типового мотива *описание*, причем поэтика отдельного текста понимается как конкретный вариант поэтики жанра. Анализ осуществляется по двум линиям: первая касается содержания избранного текста в связи с его композиционным положением, вторая представляет поэтическую форму фрагмента. Есть основания предполагать, что изучение формально-содержательных параметров текста способствует обнаружению «дешифрующего кода» эпической поэзии, понимаемой как сообщение².

Природное описание, уникальное для «Махабхараты» (оно помещается в также уникальной по своему содержанию и композиции книге «Лесной»), служит «сигналом», предвещающим сложную, целенаправленно выстроенную конструкцию космологического мифа. Структура контекста такова. За литературно отточенной картиной смены сезонов (гл. 179) следует «Повесть о рыбе» (гл. 185), в которой рассказывается о первопотопе в соответствии с сюжетом «Шатапатха брахманы»; в обоих случаях «героем» потопа является Ману, а его спасительницей — рыба. Далее, излагая концепцию смены юг, риши-мудрец Маркандея дает подробнейшее описание последнего мирового периода, Калиюги, который завершает всемирная катастрофа — *пралая* (гл. 186–188). В заключение (гл. 189) описываются действия индуистского мессии Калкина Вишнуяшаса, возрождающего социум. Такой предстает композиция космологического учения «Махабхараты».

Картина смены сезонов является своего рода *прелюдией* к двум расположенным один за другим мифологическим сюжетам — вначале о первопотопе, а затем о *пралае*. Древнеиндийский миф о потопе строится в соответствии с древнейшим сюжетом, который, как и классическая сюжетика Средиземноморского ареала, уходит своими корнями в Месопотамию. В эпическом тексте демонстрируется как сам процесс, так и результат сложения «по образцу» сю-

¹ Используется критическое издание текста на санскрите [Mahābhārata 1933–1959]. Римские цифры в ссылках означают книгу (*парван*), арабские цифры до точки — номер главы, после — номер шлоки. Перевод указанного фрагмента см. в книге: [Махабхарата 1987: 367–460].

² О поэзии как сообщении см.: [Якобсон 1975].

жета о первопотопе индуистского эсхатологического мифа, причем в учении о многократно повторяющейся смене юг — от Критаюги, Золотого века, через Трета- и Двапара- к последнему гибельному периоду — Калиюге — находит свое выражение древняя идея цикличности времени.

Рассмотрению этого природного фрагмента необходимо предположить предварительные замечания.

1. *Парван* — термин композиции Махабхараты, обозначающий «книгу» эпоса («Адипарва» — «Книга Начала» [Махабхарата 1950]; «Сабхапарва» — «О Собрании» [Махабхарата 1967]; «Араньякапарва» — «Лесная» [Махабхарата 1987]; и т.д.), а также крупный композиционный раздел внутри нее, т.е. «сказание» (например, в книге «Лесной» — «Сказание о восхождении [Арджуны] на небо Индры» — гл. 43–49). В астрономическом аспекте этот термин означает «время перемены луны», т.е. ночь новолуния или же полнолуния. Сами названия книг и разделов эпоса, отмеченные завершенностью содержания, лишены переносного смысла, они прямо указывают, во-первых, на центральное событие (как, например, книга «О Собрании»), во-вторых, на главного героя (так, все «батальные», посвященные великой битве книги — с VI по IX, названы по именам полководцев Кауравов — Бхишмы [Махабхарата 2006], Дроны [Махабхарата 1992], Карны [Махабхарата 1990] и Шальи [Махабхарата 1996]) и, в-третьих, на место действия (к примеру, та же книга «Лесная» рассказывает об изгнании героев Пандавов в леса).

Другой термин, используемый в названии раздела, которому предшествует анализируемый текст, — *samāsya* («беседа»), существительное, производное от *sat* + *ās* («сидеть вокруг кого-либо или вместе с кем-либо»). Этот термин сопоставим по смыслу с термином *upa-ni + śad* («упанишад»), закрепившимся за эзотерическим учением, «тайным знанием», которое передавалось изустно учителем своим ученикам³. Эти соображения следует учитывать при интерпретации содержания «Бесед Маркандеи», в которых излагается брахманское учение о мире⁴. Можно говорить о соответствии мировоззренчески значимой тематики и общей структуры бесед «Махаб-

³ Слова *samāsya* и *upa-niśad* передают визуальный образ беседы.

⁴ Подробнее см.: [Невелева 2010: 52–85].

хараты» устной традиции передачи священного знания от наставника к ученику. Допустимо также предположить воздействие этого важнейшего для индийской древности способа трансляции культуры на формирование конкретного вида речевых коммуникаций эпоса, а именно — беседы героя со святым мудрецом-риши⁵.

2. Природная зарисовка на тему сменяющихся друг друга *сезонов* — жары, дождей и осени — вводится в текст еще до начала собственно беседы. Следуя теории Б.Н. Путилова о композиции эпического текста как последовательности *типовых* мотивов [Путилов 1975; 1988], это описание природы следует рассматривать как расширенный вариант мотива-«описание» в составе мотива-«ситуации», который задает пространственно-временные координаты развертывающегося далее сюжета. Согласно теории Б.Н. Путилова, последовательность эпических типовых мотивов выглядит так: за мотивом-«ситуацией» следует обычно мотив-«речь» и далее обусловленные речью перемещение и действие. Мотив-«описание» не входит в число сюжетообразующих.

3. Помимо композиционной связи между описанием сезонов и развертываемыми далее «Беседами Маркандеи» существует семантическая связь: идея *цикличности* календарного времени получает отражение в космологическом учении, построенном на представлениях о сменяющихся друг друга циклах существования Вселенной (Мбх. III, гл. 185–188). Семантика природной зарисовки позволяет соотнести ее с мифом «вечного возвращения» (М. Элиаде), характерным для древнейшей картины мира, нашедшей наряду с более поздними концепциями свое отражение в «Махабхарате»⁶. Ее «трехсоставность», когда каждому из сезонов принадлежит отдельный содержательный блок, отвечает триединству главной идеи космологического учения: «жизнь — смерть — жизнь». Вселенский пожар, испепеляющий все живое и неживое (конец космического «сезона жары»), гасится потопом-*пранаей* («сезон дождей»), содержащим в своей очистительной мощи залог возрождения жизни

⁵ Подробно об эпической беседе как варианте мотива-«речь» см.: [Невелева 2010: 114–150].

⁶ Календарный миф аграрных цивилизаций как трансформация драконоборческого мифа предложен П.А. Гринцером в качестве композиционного архетипа эпического сюжета, см.: [Гринцер 1974: 195–296].

(«осень»), которое непреложно наступает по завершении мировой катастрофы. Раннеиндуистская эсхатология неразрывно связана, таким образом, с космогенезом как звенья единого космологического цикла. Судя по пропорциям природного описания, в нем явно выделяется то, что связано с жизнью. На гибельную жару указывается лишь косвенно — подчеркивается благо ее окончания (179.1,6). В центре зарисовки — два сезона, соответствующие главной космологической идее древности, когда за гибелью мира в водах *пралаи* следует его возрождение: сменяет жару благотворное время дождей (III.179.1–9) и следом наступает жизнеутверждающее время осени (179.10–16)⁷.

I

Анализ *содержания* избранного фрагмента подтверждает глубину семантических связей между этим природным описанием и последующим рассказом о космической катастрофе-*пралае*.

1. В строфе 179.2 значение «туча» передано редко используемым, что само по себе настораживает, словом *balāhaka*, которое обозначает, в частности, одну из семи туч, появляющихся в начале *пралаи*. Вся шлока в целом дает близкую к универсальной картину потопа: *chadāyanto mahāghoṣāḥ khañ dīśaś ca balāhakāḥ | pravavaṛṣur divārātram asitāḥ satatañ tadā ||* «Обволакивающие небо и стороны света, многошумные, темные тучи дождь изливали непрестанно, денно и ночью тогда».

2. В шлоке 179.5 описывается полная нивелированность земного рельефа — такова также одна из типичных черт изображения всемирного потопа: *na sma prajñāyate kiñcid ambhasā samavastṛte | samañ vā viṣamañ vāpi nadyo vā sthāvaraṇi vā ||* «Нельзя было ничего разобрать в [мире], водою покрытом: равнина ли то или же неровность, реки или же горы». Искусственно выровненная сплошной водной гладью земная поверхность, когда скрыто все ее многообразие, служит символом мертвенности и, далее, в эсхатологическом контексте «Махабхараты» имеет ряд параллелей — негативно ощущаемое равенство социальных отношений: «единая варна», когда

⁷ Стилистика текста и его содержание связаны таким образом, что подробность описания объекта соответствует его значимости.

нарушаются привилегии брахманов; «единая пища», когда, вопреки закону сотрапезничества, брахманы едят вместе со всеми (или то, что все), младшие восстают против старших, не подчиняются жены мужьям и т.п. (см.: [Невелева 2010: 52–85]).

3. Показательны различия в тональности описания двух сезонов — дождей и осени. Время дождей — «жары конец вершащее... всему живому благо несущее», когда оживают звери и птицы (179.4, 8), появляется молодая трава (179.4), прорастает даже сухостой (179.10), несутся бурные потоки (179.6). Появляются тучи, «жары исхода знамения, ушедшего солнца сияние [поглотившие] сети, с белым сиянием молний» (179.3). Земля полнится «возбужденными оводами и змеями, от успокоившегося дыма и пыли коричневая» (179.4). Особо отмечено разнообразие форм (*bahuvihākārā*), свойственное времени дождей (179.9). Как известно, в эстетике «многоформность» сочетается с представлениями о богатстве жизнедеятельности, тогда как единообразие, монотонность — с безжизненностью, мертвенностью.

Тревожная красота времени дождей сменяется осенью — порой изобилия: см. эпитет *-samākīṅṇā* в определении осени — «журавлей и гусей стаями полная», «зверьем и птицей обильная» (179.10, 11). Это время ясности, прохлады и покоя: ясны воды [рек] плавнотекущих; чистое небом усеяно звездами (179.11), множеством планет и созвездий (179.12); реки и лotosовые озера полны прохладной воды (179.13); берега Сарасвати «кадамбой и диким рисом обильны» (179.14).

«Белое», «светлое», «ясное», «чистое» и «прохладное» в пронизанной мифоритуальными аллюзиями древнеиндийской поэтике ассоциируется с благом и жизнью⁸. Противопоставление тревожности времени дождей спокойствию осени поддерживается метонимией: используется эпитет *aśugā* («быстролетящие») вместо слова «стрелы», когда с ними сравниваются бурные, шипящие, точно змеи, потоки во время ливня (*kṣubhatoyā mahāvegāḥ śvasamānā ivāśugāḥ* — 179.6); ср. *pimnagā* («плавнотекущие») вместо «реки» осенью (179.10). Оживление природы в сезон дождей вызывает светлую

⁸ О мифологизме сравнений в Махабхарате см.: [Невелева 1979: 60–115; Васильков, Невелева 1988].

радость (*harṣa* — 179.14); герои радовались (*mumudire* < *mud*) при виде Сарасвати «благодатной, с ясными водами» (*prasannasalilāṁ śivām* — 179.15). Сходные чувства заложены в следующем далее изображении потопа-*пралая* и затем — возрождения мира: несущая яркий оттенок гибельности красота разбушевавшейся водной стихии и далее — глубокий покой вновь начинающейся жизни (см.: III.186.65–72).

4. Центральный образ этого описания природы — вода: она падает на землю из туч, изливается ливнем в сезон дождей, наполняет потоки, реки, озера, служит для ритуальных омовений паломников в тиртхе Сарасвати (179.2, 4–7, 9, 10, 13, 15). Упомянуты в тексте водные птицы — гуси и журавли (179.10), а также чатаки, павлины и коилы (179.8), образы которых, особенно в классической поэзии, символизируют радость по случаю прихода дождя. Оводы и змеи (179.4) также тесно связаны с водой, как и лягушки, раздувающиеся от гордости во время пения: считается, что это они вызывают дождь (179.8). Даже флора в анализируемом фрагменте сугубо «околоводная»: лотосы, лилии (179.13), кадамба и дикий рис (179.14).

Большинство упомянутых «водных образов», включая связанность луны с водой (179.12), универсально и имеет широкое распространение в древней поэзии мира. Обилие «водных ассоциаций» в описании сезонов явно перекликается с картиной вселенского потопа в развертываемом далее повествовании. Обратное направление композиционной связи — от сюжета *пралая*, расположенного позже, к предшествующей ему природной зарисовке — также отвечает закономерностям устного эпического творчества: сказителю заранее известен традиционный набор тем, идей и образов, которыми он может более или менее свободно оперировать в процессе эпической импровизации. Возможно также, что в данном случае обратное движение — от рассказа о *пралая* к описанию сезонов — сочетается с прямой, линейной, поскольку пора муссонных ливней естественно порождает «потопные» ассоциации⁹.

5. В анализируемом фрагменте названы два главных места действия книги «Лесной»: тиртха на берегу священной реки Сарасвати (179.14) и лес подвижников Камьяка (179.18). Напомним, что палом-

⁹ Время дождей, очевидно, предрасполагало к активизации духовной жизни временно изолированного от других социума.

ничество и аскеза — две важнейших сферы духовной деятельности, дополняющие представление об индуистской ритуальной культуре. Указано также время происходящего — до и после святейшей ночи перемены луны осенью в месяце Карттика (*puṇyatamā gātrih ragvasaṅdhau sma śārādī... kārttikī* — 179.16), последнем в календарном году индийской Древности¹⁰, который отмечался важными для социума обрядами. Место и время действия, а также аудитория отшельников, слушающих рассказы риши, и само его повествование, определяемые эпитетом *puṇa* «святой», «сакральный» (179.14, 16; 180.43), представляют комплекс факторов, обеспечивающих функционирование важной *мифологической* информации. Координаты «Бесед Маркандеи» подтверждают типологическую характеристику их содержания как космологического учения, эпической формой которого является «упанишада» мудреца-риши. Уместно напомнить об универсальной привязанности космологической тематики и, в частности, древних «потопных» ассоциаций, основанных на идее обновления космоса, к календарному новогодному рубежу.

II

Основные черты поэтики любого текста проявляются в особенностях его стиля и средств создания образа.

1. В древнеиндийской словесности *синонимические* ряды развиваются вокруг наиболее существенных для традиционной культуры понятий (закономерное исключение — сфера терминологии). В конкретном же памятнике наибольшим количеством синонимов «обрастают» самые важные именно для него и, следовательно, наиболее часто используемые в нем понятия, что позволяет не допускать повтора лексики и тем самым решать одну из сложнейших стилистических задач — избегать монотонности, обращаясь к одним и тем же способам выражения мысли. Говоря о синонимическом варьировании как главной черте эпического стиля, приведем набор синонимов со значением «вода», ключевым для анализируемого контекста: *paṇas* (179.4), *ambhas* (179.5), *toya* (179.6), *jala* (179.12), *vāri* (179.13), *salila* (179.15). Эти шесть синонимов встречаются на пространстве текста всего в шестнадцать строк; ср. здесь же синонимы со значе-

¹⁰ Месяц Карттика соответствует примерно октябрю-ноябрю.

нием «река»: *sindhu* — 179.6, *nimnagā* — 179.10, *nadī* — 179.13.

2. К числу главных приемов создания образа в «Махабхарате» принадлежат традиционные по своему происхождению эпитет, сравнение и метафора.

2.1. В исследуемом фрагменте представлены определения всех основных для древнеиндийского эпоса видов. Формульные *эпитемы*, главное средство эпической изобразительности, по типовому характеру признака близки к постоянным: *mahāghoṣāḥ, asitāḥ* (179.2) «многошумные», «темные» — о тучах; *kśubdhatoyā mahāvegāḥ* (179.6) «с бурными водами», «быстробегущие» — о реках; *vividhāḥ* (179.7) «разнообразные» — о звуках; *mahātmanāḥ* (179.11) «великие духом» — о Пандавах; *prasannasalilā, śivā, paripūrnā* (179.15) «с ясными водами», «благодатная», «полноводная» — о Сарасвати; *ruṇyakṛdbhir mahāsattvais* (179.17) «благими в деяниях, великосущными» — о подвижниках.

Некоторые определения по своей структуре эквивалентны постоянным эпитетам, однако по содержанию они являются лишь ситуативно-постоянными (см.: [Невелева 1979: 21–22]: *virūṛhaśaṣpā* (179.4) «поросшая молодой травой» — о земле во время дождей; *śāntarajasah, jaladaśitalāḥ* (179.12) «с успокоившейся пылью, от воду дающих [облаков] прохладные» — об осенних ночах).

При описании сменяющих друг друга сезонов обращает на себя особое внимание большое количество многосоставных, включающих более двух компонентов композит, отмеченных индивидуальностью содержания: *nidāghāntakaraḥ... sarvabhūtasukhāvahaḥ* (179.I) — «жары конец вершащее [время]... всему живому благо несущее»; *tapātyayaniketās... apetarākrabhājālāḥ savidyudvimalaprabhāḥ* (179.3) — «жары исхода знамения [тучи], ушедшего солнца сияние [поглотившие] сети, с белым сиянием молний»; *mattadañśasarīṣpā... śāntadhūmarajoruṇa* (179.4) — земля «с возбужденными оводами и змеями, от успокоившегося дыма и пыли коричневая»; *krauñcahañsaganākīrṇā... rūṛhakakṣavanaprasthā prasannajalanimnagā* (179.10) — «журавлей и гусей стаями полная [осень]... с проросшим сушняком на лесных опушках, с ясными водами [рек] плавнотекущих»; *vimalākāśanakṣatra, mṛgadvijasamākīrṇā* (179.11) — «на чистом небе со звездами [осень], зверьем и птицей обильная»; *grahanakṣatrasaṅghaiś* (179.12) — «[ночи] со множеством планет

и созвездий»; śitavāridharāḥ (179.13) — «прохладную воду несущие [реки]»; nīpanīvārasaṅkula (179.14) — «кадамбой и диким рисом полный» берег Сарасвати. Подобные развернутые определения, разрушающие формульность, получают широкое распространение в классической поэзии *кавья*. Как известно, развитие индоарийских языков идет по линии утраты флексии. Эпический санскрит при его наддиалектном статусе языка устно-фольклорной поэзии¹¹ не мог не отразить изменений, происходящих в живой разговорной практике. В частности, усложненная форма определения отражает, по-видимому, процесс трансформации всей языковой структуры. Одновременно в поэтике эпоса происходят содержательные сдвиги, выражающиеся в усилении индивидуального начала.

2.2. Оба *сравнения* в данном пассаже формульны: śvasamānā ivāśugāḥ (179.6) — «свистящие, словно [стрелы-змеи] быстролетающие» — о реках; ākāśanīkāśataṭāṅṅ (179.14) — «с берегом, на небеса похожим» — о Сарасвати. Различные по своей форме как сравнительный оборот и компаративный эпитет, они представляют, таким образом, два основных типа сравнений «Махабхараты». Эти сравнения мотивированы не только мифологически, но и звукописью. Мифология находит свое выражение в поэтике эпоса в первую очередь путем использования сравнений с соответствующей семантикой, причем количество подобных сравнений в повествовании прямо обусловлено его содержательным типом. Большое число сравнений на тему основного, демоноборческого, мифа «Индра — Вритра» привносит стилистическое разнообразие в стереотипные батальные описания, но, главное, с их помощью создается отчетливый мифологический фон воинского поединка, тогда как в иных, «небатальных» контекстах, как, например, в описании природы, подобные сравнения малочисленны в силу самодостаточности содержания, которое не нуждается в создании мифологического «экрана».

2.3. Древнейшие виды *метафоры* — «животная» (типа «мужбык») и «царская» («Индра людей»)¹², символизирующие воинскую

¹¹ В стабилизации эпического санскрита, видимо, сыграло определенную роль подключение к сказительской традиции брахманов — создателей, хранителей и трансляторов санскритской словесности.

¹² Имя Индры здесь имеет нарицательный смысл — «царь» (ср.: manujendrendra 'Индра Индр, порожденных Ману', т.е. «царь царей над людьми»).

мощь и идею главенства, «вождества», весьма часты в «Махабхарате» (подробно см. в: [Невелева 2011]). Но в описании природы представлен иной, совершенно нестандартный образец метафоричности: *aretārkarabhājālāḥ* (179.3) «ушедшего солнца сияние [поглотившие] сети» — о тучах. Эта метафорическая характеристика отмечена менее явным мифологизмом, нежели царско-воинская. Важно также, что эта метафора входит в состав так называемого «необязательного» переноса (*enjambement*)¹³, который свойствен устно-фольклорному эпосу (см.: [Васильков 1971: 97]).

2.4. К числу поэтических средств, с помощью которых создается и высвечивается определенный образ, следует отнести *звукопись*. Системность этого приема в древнейшей сакральной поэзии связывается с именами богов¹⁴. В нашем фрагменте игра созвучиями возникает вне имени собственного вполне спонтанно: *-karaḥ kalāḥ* (179.1) — «вершащее время». Звукопись оттеняет значение других стилистических приемов, в частности антонимов: *samañ vā viṣamañ vāri* (179.5) — «равнина то или неровность». Ср. выше аналогичное явление — «прием внутри приема»: отмеченные звукописью эпитеты (179.4, 8, 11, 12) и сравнения (179.6, 14). Следовательно, в рассматриваемом тексте звукопись концентрируется вокруг основных поэтических средств эпоса, сообщая им дополнительную выразительность. Можно обнаружить здесь даже подобие подлинного *звукообраза*, когда соединение слухового, зрительного и ментального рядов восприятия сопровождается возникновением определенного ощущения: *kṣubdhatoyā mahāghoṣāḥ śvasamānā ivāśugāḥ* (179.6) «с взбаламученными водами, мног шумные, свистящие, словно [стрелы-змеи] быстро летящие» — о реках во время дождей. Звукопись, скрепляющая сочетание главных приемов эпической изо-

¹³ В данном случае содержание предшествующей шлоки 179.2 выходит за ее пределы благодаря «нанизыванию» сложносоставных определений.

¹⁴ Общий для древней индоевропейской поэтики принцип построения текста, вскрытый Ф. де Соссюром, согласно которому из комбинации отдельных звуков «собирается» имя божества, прослеживается в культовой поэзии вед. Библиографию вопроса см. в: [Иванов 1979: 29, прим. 55]. О.М. Фрейденберг также пришла к следующему выводу: «Фрагменты, хотя и упорядоченные, такого архаического языка дольше всего сохраняются вокруг контекста, окружающего имя собственное — наиболее консервативный инвентарь мифа и его языка» [Фрейденберг 1978: 542].

бразительности, усиливает семантику этого комплекса, довершая в данном случае формирование тревожного чувства, естественно-го для восприятия эсхатологической картины. Образный характер созвучий, не связанных с именем собственным, сопутствует утрате звукописью родовой связи с архаической «магией повтора», свидетельствуя о десакрализации приема.

Судя по выявленным особенностям изображения сменяющихся сезонов и используемых при этом образных средств, такой стиль с точки зрения исторической типологии является более поздним, нежели стиль героической поэзии. Эсхатологическое учение эпоса, открывающееся картиной потопа, *сигналом* которого служит, в свою очередь, описание смены сезонов, также принадлежит к типологически позднему, религиозно-философскому «слою» эпического содержания¹⁵. Подчеркивая невозможность деления эпического текста на хронологически разнородные части, допустимо, однако, сделать вывод о том, что подобная природная зарисовка в «Махабхарате» как типовой мотив-«описание» формируется лишь с течением времени, параллельно постепенному превращению эпоса из героического в философско-дидактический. Очевидно, что воспевание физической мощи героя-воина предшествует эстетизации природы. Следует подчеркнуть высокую степень опосредованности конституирующих связей мифологии с композицией и стилистикой этого эпического текста, но не менее важна, по-видимому, сама констатация этих связей, все же очевидных в поэтике сезонного описания «Махабхараты», особенно благодаря его роли семантического «сигнала» по отношению к развертываемому далее учению о смене мировых периодов.

Является ли исключительным рассматриваемое описание сезонов, которое предваряет космологическое учение? По степени выразительности, завершенности, отточенности стиля и, главное, по своей роли семантического «сигнала» оно, без сомнения, уникально. Тем не менее в рамках той же книги «Лесной» встречаем карти-

¹⁵ В своей монографии Я.В. Васильков вносит коррективы в понимание типологии эпического содержания, «слои» которого — архаический, классико-героический и поздний, религиозно-философский — располагаются, как показано автором этой стратификации, не последовательно, один над другим, а вперемешку, как в «смешанном культурном слое», известном археологам [Васильков 2010: 35].

ны природы, несущие сходные стилистические черты, среди которых такие, как малоупотребительная лексика, сложные композиты, состоящие из более двух компонентов, и необычная образность. В качестве примера приведем помещенное чуть далее изображение туч надвигающейся *пралаи* (III.186.65–69): «Затем появляются в небе удивительные на вид, украшенные гирляндами молний (*taḍinmālāvibhūṣitāḥ*) огромные тучи, подобные стадам слонов (*gajakula*). Одни тучи темные, как синий лотос (*nīlotpala*), другие подобны белой лилии (*kumuda*), иные похожи на тычинки лотоса (*kiñjalka*), иные желтые. Одни подобны куркуме (*hāridra*), другие напоминают вороньи яйца (*kākāṇḍaka*), иные как лепестки розоватого лотоса (*kaṃala*), иные похожи на киноварь (*hiñgulaka*). Одни, формой подобные царским дворцам (*puṅavaḡākāḡāḥ*), другие похожие на стада слонов (*gajakula*), иные [цветом] подобные сурьме (*añjana*), иные напоминающие макар¹⁶, [эти] тучи наплывают, препоясанные [поперек] тел гирляндами молний (*vidyunmālāpinaddhāṅḡāḥ*). Грозные видом... оглашаемые грозными звуками [грома], заволакивают тучи весь небосвод».

Нетрудно заметить, что это описание построено на таких определениях к тучам, которые представляют собой *сравнения*. Эти определения в большинстве своем занимают *паду* (полустишие), которая начинается единообразно — повтором местоимения *kecit*, поддерживающим стройную конструкцию стиха. Помимо обычных для эпической поэтики названий объектов из мира флоры и фауны (синий и розовый лотос, белая лилия, стада слонов, мифологический ма́кара), встречаем здесь нечасто используемую лексику: тычинки лотоса, куркума, вороньи яйца, киноварь, сурьма. Дополнительное богатство звучания привносит в текст синонимическое разнообразие показателей уподобления: *saṅkāśa*, *nibha*, *ābha*, *prabha*, *ākāra*, *upama*, *sañnibha*. Два определения туч включают одну и ту же метафору — «гирлянды молний» (*taḍinmālā*-, *vidyutmālā*), причем если в первом случае говорится о том, что этими гирляндами тучи *украшены* (*-bhūṣitāḥ*), то во втором — ими *препоясаны их тела* (*-pinaddhāṅḡāḥ*). То есть обе метафоры (варьирующие к тому же понятие «молния»), если учитывать значение цветочной гирлянды для

¹⁶ Ма́кара — мифическое животное, иногда отождествляемое с крокодилом, акулой или дельфином; символ бога любви Камы.

внешнего облика индийца, близки олицетворению. Таким образом, и в этом небольшом фрагменте — описании туч потопа — просматривается *концентрация* приемов эпической поэтики.

Уже на основании двух фрагментов — картины сменяющихся друг друга сезонов и туч надвигающейся мировой катастрофы-*пранали* — можно судить о том, что в традицию исполнения «Махабхараты» проникает усложненная стилистика *кавыи*, развивающая поджанр описания, прямо не соотносящегося с миром человеческих чувств¹⁷. Ю.М. Алиханова так определяет этот стиль: «Стилем *кавья* принято называть высокий стиль санскритской изящной словесности. <...> Эпическая поэма (махакавья) обнаруживает как высокую степень стилистической однородности, так и неизменную установку на предельное использование заключенных в стиле возможностей (с особым тяготением к сложным приемам и построениям)» [Алиханова 2008: 32, 33]¹⁸. Влияние на формульную стилистику «Махабхараты» стиля *кавья*, получившего распространение, по-видимому, в первые века н.э., отмечает Я.В. Васильков, подчеркивая особый в ряде случаев характер ее стилистических средств [Васильков 2010: 123, 277]¹⁹. Разрушение формульного стиля эпической поэзии сопровождается усложнением структуры поэтических приемов и, что немаловажно, необычностью создаваемых образов. П.А. Гринцер [Гринцер 1974: 347–349; Рамаяна 2006: 714] называет впервые появившиеся в «Рама-янае» пространные отступления-описания важнейшим композиционным и стилистическим элементом эпической поэмы Вальмики, говоря о ее сближении с ведущим жанром санскритской литературы — *махакавья*, литературным эпосом, среди создателей которого такие крупные поэты, как Ашвагхоша, Калидаса, Магха, Бхарави, Шрихарша. Главное место среди таких поэтических отступлений, согласно Гринцеру, принадлежит описаниям природы.

¹⁷ См., например, в той же «Араньякапарве» описание места действия: город и лес в главе 44, лес и гора в главе 146, горы Швета и Гандхамадана в главе 155, гора Гандхамадана и край бога богатств Куберы в главе 160. И хотя эти описания не связаны с чувствами героя, им, тем не менее, нельзя отказать в эстетической наполненности и определенном психологизме.

¹⁸ Об особенностях стиля санскритской эпической поэмы см.: [Русанов 2002].

¹⁹ О разрастании т.н. «синтетических метафор» как свидетельстве исторической эволюции этого приема см.: [Невелева 1991: 129; 2011].

В «Махабхарате» представлен особого рода стилистический прием, базирующийся на сравнении как на несущей конструкции и состоящий из ряда метафорических цепочек, благодаря которым сопоставляются отдельные детали изображаемого. Например, Карна в бою — это огонь, стрелы — языки пламени, звон тетивы — треск огня; ветер — соратник Карны Дурьодхана, который, подобно огню конца юги, губит вражескую рать как сушняк. Но туча-Арджуна, летящие журавли близ которой — его белые кони, способна погасить огонь-Карну (см.: III.84.9–12; ср.: VIII. 14.20, 17, 27, 33.26, 53.2, 3). Старый воин Бхишма подобен огню конца юги, лук и стрелы его — языки пламени, грохот колесничных ободов — треск огня, воины противника — топливо (VI.102.10; ср.: VI.112.65: **колесница Бхишмы** — алтарь с горящим огнем, лук — языки пламени, стрелы — жертвенный огонь). Арджуна — солнце конца юги, осушающее лучами-стрелами океан воинов (VIII.12.43; ср.: VIII.57.55; 57.57, 64.10, 67.31)²⁰. Такие сложные стилистические конструкции также следует, очевидно, отнести к типологически поздним явлениям эпического стиля²¹. Подобную многоступенчатую метафорическую конструкцию, изобразительный ряд которой далеко не всегда соотносится с батальностью, можно рассматривать в качестве одной из особенностей стиля *кавья*, использующего подробные описания.

Библиография

Алиханова Ю.М. Эпическая поэма на санскрите и стиль *кавья* // Алиханова Ю.М. Литература и театр древней Индии. М.: Восточная литература, 2008. С. 32–62.

²⁰ Об исключительно художественной функции эсхатологических сравнений см.: [Васильков, Невелева 1988: 168–170; Vassilkov 2001]. По-видимому, высокая степень художественности эсхатологических описаний служит фактором особого психологического воздействия на воспринимающего подобный текст.

²¹ П.А. Гринцер, отмечая присутствие в «Рамаяне» значительного количества таких «развернутых сравнений», полагает, что их появление связано с воздействием письменной традиции, когда эпические формулы перестают быть функциональными, ощущаются стертыми и требуется подновить их с помощью особого стилистического приема [Гринцер 1974: 132–135].

Васильков Я.В. Махабхарата и устная эпическая поэзия // Народы Азии и Африки. 1971. № 4. С. 95–106.

Васильков Я.В., Невелева С.Л. Ранняя история эпического сравнения // Проблемы поэтики литератур Востока. М.: Наука, 1989. С. 152–175.

Васильков Я.В. Миф, ритуал и история в «Махабхарате». СПб.: Европейский дом, 2010.

Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М.: Наука, 1974.

Иванов В.В. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии // Литература и культура древней и средневековой Индии. М.: Наука, 1979. С. 6–35.

Махабхарата. Книга первая. Адипарва / Пер. с санскр. и комм. В.И. Кальянова. М.; Л., 1950.

Махабхарата. Книга вторая. Сабхапарва (О Собрании) / Пер. с санскр. и комм. В.И. Кальянова. М.; Л., 1967.

Махабхарата. Книга третья. Араньякапарва (Лесная) / Пер. с санскр., предисл., комм. и толк. словари Я.В. Василькова и С.Л. Невелевой. М.: Наука, 1987.

Махабхарата. Книга восьмая. Карнапарва (О Карне) / Пер. с санскр., предисл. и комм. Я.В. Василькова и С.Л. Невелевой. М.: Наука, 1990.

Махабхарата. Книга седьмая. Дронапарва (О Дроне) / Пер. с санскр. и комм. В.И. Кальянова. СПб.: Наука, 1992.

Махабхарата. Книга девятая. Шальяпарва (О Шалье) / Пер. с санскр. и комм. В.И. Кальянова. М.: Наука, 1996.

Махабхарата. Книга шестая. Бхишмапарва (О Бхишме) / Пер. с санскр., комм. и статья В.Г. Эрмана. М.: Ладомир; Наука, 2009.

Невелева С.Л. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. М.: Наука, 1979.

Невелева С.Л. Махабхарата. Изучение древнеиндийского эпоса. М.: Наука, 1991.

Невелева С.Л. Художественный язык древнеиндийского эпоса. Исследование. СПб.: Нестор-История, 2010.

Невелева С.Л. Древнеиндийская эпическая метафора (по данным «Махабхараты») // Зографский сборник. Вып. 2. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 20–40.

Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С. 141–155.

Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л.: Наука, 1988.

Рамаяна. Книга первая. Балаканда (Книга о детстве). Книга вторая. Айодхьяканда (Книга об Айодхье) / Изд. подгот. П.А. Гринцер. М.: Ладомир; Наука, 2006.

Русанов М.А. Поэтика средневековой кавьи. М., 2002.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.

Якобсон Р.(О). Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Наука, 1975. С. 193–230.

The Mahābhārata. Critical edition. Vol. 1–19. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933–1959.

Vassilkov Ya. The Mahābhārata similes and their significance for comparative Epic studies // Rocznik orientalistyczny. 2001. T. LIV. Z. 1. P. 13–31.