

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Ордена Трудового Красного Знамени
Институт востоковедения

ЛИТЕРАТУРА
И КУЛЬТУРА
древней
и средневековой
ИНДИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1987

В. Г. Эрман

КОНЦЕПЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ
В "НАТЯШАСТРЕ"

Еще при первом знакомстве с древнеиндийской классической драмой на Западе отмечено было ее глубокое отличие от европейской, которое усматривали особенно в отношении к действию. "Презрение к действию, однообразие интриги, боязнь трагических катастроф" [17, с. 8] признавались и в дальнейшем характерными чертами санскритской драмы, корнящимися в самих свойствах духа индийского народа и более всего препятствующими восприятию ее европейским читателем, воспитанным на совершенно иных представлениях о драматическом искусстве. Эти же черты, по мнению западных исследователей, отразились и в санскритской традиционной теории драмы, которая вообще вызвала к себе у них на первых порах довольно скептическое отношение.

Особенно поучительным в этой связи представляется сопоставление древнеиндийской теории драмы с "Поэтикой" Аристотеля, обнаруживающее, как полагают, несовершенства первой и принципиальную несовместимость обеих систем, сравнивать которые, по утверждению цитированного выше крупнейшего французского индолога С. Леви, можно "только по контрасту" [17, с. 22]. Правда, позднее другой известный исследователь санскритской драмы, А. Б. Кийт, уже отмечает несомненные черты сходства между греческой и индийской теориями; но и он коренное расхождение между ними видит прежде всего в отношении к действию.

Это расхождение, вполне отвечающее, по мнению Кийта, различию в духе обоих народов, он находил в самом определении понятия драмы. Необходимость единства действия для драмы обуславливается и в той, и в другой системе; известную общность можно усмотреть также в концепции драмы как "подражания" ("мимесис" в греческой терминологии, очевидно, близок санскритскому *anukṛti*); но все дело в том, указывает Кийт, что признается объектом подражания: в определении Аристотеля, драма есть "подражание действию", в шастре – "состоянию" (*avasthā*) [15, с. 355].

За более чем столетие со времени появления обобщающего труда А. Б. Кийта многое изменилось в наших взглядах на древнеиндийскую драматургию и в оценке этого наследия древней культуры, в частности и в связи с изменением взглядов на природу самого театрального искусства. Нашли признание многие ранее незаметные для предубежденного

взора достоинства санскритской классической драмы¹. Но констатация относительной слабости динамического начала, как явный или скрытый упрек, обращенный к индийской драме, повторяется и у других авторов вплоть до недавнего времени; так, индийский исследователь И.Шекхар в своей книге о санскритской драме, вышедшей вторым изданием в 1977 г., вновь подчеркивает: в греческой трагедии имитируется действие, в санскритской теории — "только состояние" [25, с. 59].

Неоспоримо глубокое своеобразие древнеиндийской драмы, как и различие между исторически обусловленными путями развития далеких одна от другой древних культур Индии и Греции. Но не всегда отдельные параллели, подобные приведенной, какими бы яркими и убедительными они ни казались, могут достаточно верно характеризовать это различие и своеобразие той или иной культуры. Вырванные из контекста, они могут исказить перспективу и констатировать различия не там, где они действительно существуют.

Относительно упомянутого сравнения определений понятия драмы заметим прежде всего, что, хотя Кийт, приводя его, ссылается на "Натьяшастру", древнейший и авторитетнейший санскритский трактат по теории драматического искусства, определение он, собственно, берет из другого, гораздо более позднего текста, а именно из комментария Ручипати на драму Мурари "Анархарагхава". Определение драмы как "воспроизведения состояний" (*avasthānukṛti*) действительно освящается у Ручипати авторитетом Бхараты, легендарного автора "Натьяшастры", и оно повторяется у Дхананджаи в "Дашарупе" (I.7) и в позднейших трактатах других теоретиков. Однако в самой "Натьяшастре" (I.111) мы находим определение иного содержания, гораздо менее отвечающее упомянутому противопоставлению: вместо "воспроизведения состояний" здесь "воспроизведение людского поведения" (*loka-vṛttānukaraṇa*); еще в 1929 г. на это указывал, возражая Кийту, индийский литературовед Ш.Джа [14, с. 12]. Можно добавить, что в другом месте в "Натьяшастре" (XXVI. 121–122) мы находим и другую формулировку, еще более сокращающую расхождение с Аристотелем; драма определяется здесь как *kṛtānukaraṇa*, что можно буквально перевести: *подражание действию* (или *воспроизведение действий*). Само по себе это совпадение еще не означает, разумеется, полного совпадения в понимании природы драмы и драматического действия в "Поэтике" и в "Натьяшастре", но решительное расхождение обеих теорий в этом вопросе оно, во всяком случае, ставит под сомнение.

Представляется парадоксальным, что пренебрежение действием, "презрение к действию" объявляется свойственным самому духу индийской культуры (это говорится о народе, создавшем "Бхагавадгиту"!)). Между тем противопоставление созерцательного характера древнеиндийской драмы динамичности античной трагедии стало своего рода общим местом в работах исследователей. Непосредственное обращение к текстам санскритской драматической литературы и ее теории убеждает нас, однако, что, хотя термины *nāṭya* и восхо-

дит к корню с иным значением, неотделимость самого понятия "драмы" от действия индийцы уже в древности понимали так же хорошо, как и греки.

В той и в другой теоретической системе характерно отношение к понятию сюжета (т.е. того, в чем, собственно, воплощается действие). Аристотель называет сюжет ("мифос") основой и "душой" трагедии [1, с. 60]. У индийцев соответствующее понятие (*itivrta*) определяется как "тело" (*śarīra*) драмы ("Натьяшастра" XXI.1), "душой" произведения признается чувство, в нем заключенное (*rasa*). То есть в отличие от греков здесь чувство, а не действие на первом плане; и в индийской теории мы не находим столь определенной, как у Аристотеля, декларации первостепенного значения действия для структуры драмы². "В созерцательной индийской драме, — замечает Х.У.Уэллс, — действие кажется случайным, вспомогательным, в западной оно, скорее, самоцель" [27, с. 83]. Это распространенное мнение как будто подтверждается упомянутой параллелью, но едва ли достаточно надежно; конечно же, Аристотель не считал действие для драмы самоцелью, и индийская теория, с другой стороны, в своем определении сюжета отнюдь не умаляет его значения для драматического произведения. И в "Поэтике", и в "Натьяшастре" он рассматривается как необходимая основа последнего.

Вернемся к определению драмы в "Натьяшастре". В первой главе оно влагается в уста бога Брахмы и текст его гласит: "Драма, что создана мною, [есть] воспроизведение людского поведения, исполненное различных чувств и заключающее в себе различные состояния". И далее: "Драма... будет поучительна для всех в настроениях, чувствах и всяческих деяниях, [в ней заключенных]"³. В главе XXVI формулировка несколько иная: "Воспроизведение деяний божеств, провидцев, царей, а также семейных людей в [этом] мире называется драмой. Когда мирские происшествия с различными им присущими состояниями воплощаются [на сцене], это именуется драмой (театром)"⁴. В этих формулировках (текстуально достаточно близких) заключены важнейшие понятия санскритской теории драмы. Здесь названы *rasa* и *bhāva*, что мы условно переводим соответственно как *настроение* и *чувство*⁵, термины, определяющие природу эмоционального воздействия драматического произведения; а также *avasthā* (*состояние, ситуация или стадия*), основная категория в описании его сюжетной структуры. Заметим, что в обоих вариантах определения подчеркивается важность этого структурного элемента, его "внутренняя присущность" самому понятию драмы (...*antarātmānam*), хотя здесь он еще не поставлен во главу угла, как в позднейших определениях начиная с Дхананджаи.

Понятия *vṛtta* и *kṛta*, которые означают предмет "подражания", т.е. художественного воспроизведения, соответственно в определениях главы I и главы XXVI "Натьяшастры", не слишком разнятся по своему содержанию и равно выражают динамическое начало в драме. *Vṛtta* может означать *поведение*, но также *событие, происшествие* и сближаться по зна-

чению с *kṛta* *бействие, деяние* (также *carita* во втором определении может означать *поведение, образ жизни*; наши переводы данных определений неизбежно условны). Понятие же *itivr̥tta*, означающее *схват* в санскритской теории, очевидно, относится к *vṛtta* цитированного текста как "структура" к "материалу", если прибегнуть к современной литературоведческой терминологии; это и есть тот "состав произведений", который Аристотель называет самым важным в драме⁶. Абхинавагупта определяет *itivr̥tta* как совокупность событий (*upaskṛtaṃ vṛttam*), отобранных и организованных для сценического представления, оставляя за *vṛtta*, собственно, значение сюжетного материала, непригодного для включения в *itivr̥tta*⁷, т.е. *vṛtta* он также включает в понятие сюжета, имея, вероятно, в виду заимствование материала из литературного источника (позиция, характерная, вероятно, для его эпохи). В "Натьяшастре", однако, *lokaṇvṛtta* в таком плане не интерпретируется⁸. Разработке понятия сюжета посвящена в "Натьяшастре" глава XXI; Дханджая, систематизировавший материал "Натьяшастры", отводит этой теме первую главу своего трактата. Значение искусного построения сюжета, воплощающего драматического действие, "Натьяшастра" особенно подчеркивает, отмечая, что оно может обеспечить сценический успех даже "скудной содержанием" (*hīnārtha*) пьесе, тогда как без него и "возвышенное" (*udātta*) произведение не доставит эстетического наслаждения⁹. И "Натьяшастра" излагает теорию *itivr̥tta*, представляющую собой, по существу, первый в истории теоретической мысли опыт описания структуры драматического действия.

Согласно этой теории, сюжет драмы (*itivr̥tta*) слагается из пяти так называемых "связей" (*saṃdhi*), которые образуются сочетанием пяти "стадий" (*avasthā*) с пятью "мотивами действия" (*arthaprakṛti*); он рассматривается здесь, таким образом, как система отношений составляющих его элементов.

И здесь мы опять возвращаемся к понятию *avasthā*, в котором в известном контексте отдельные авторы склонны видеть отражение чуть ли не основного отличия индийской драмы от европейской. Именно с него "Натьяшастра" начинает анализ построения сюжета и так определяет его: "Это пять стадий любого последовательного действия, предпринятого стремящимися к обретению плода"¹⁰. Здесь *avasthā* переводится как *стадия* (*stage*), а не как *состояние* (*state*); это именно "стадии действия" (*kāryasya... avasthās*), и самый термин, по-видимому, как указывает М.К. Бырский, в более полной его форме следует читать: *kāryāvasthā* [9, с. 117]¹¹. Отсюда очевидна динамическая природа самого понятия *avasthā*, неразрывная связь его с действием в теоретической системе "Натьяшастры"; в свое время Ш.Джа обоснованно отмечал взаимопереходимость этих понятий: состояние (ситуация) порождает действие, действие создает ситуацию [14, с. 12]. Из этого можно сделать вывод, что упомянутое определение драмы как "воспроизведения ситуации" (такой перевод *avasthānukṛti* тоже вполне воз-

можен) само по себе еще не говорит о статическом понимании этого рода литературы в санскритской теории.

Пять "стадий" действия в драме по этой теории: "начало" (*prārambha*), "усилие" (*prayatna*), "возможность достижения", или "надежда на достижение", (*prāptisambhava*, иначе *praptyācā*), "уверенность в успехе" (*niyatāpti*, перевод спорный, см. ниже) и "обретение плода" (*phalayoga*). Содержание этих терминов, обозначающих стадии продвижения "стремящихся" (т.е. героя и других ведущих действующих лиц) к "обретению плода", в основном более или менее одно из значений самих названий и из лаконичных пояснений "Натьяшастры" (XXI.9–13). Исключение, пожалуй, составляет четвертая стадия, толкование которой вызывает сомнения – их мы коснемся ниже. Поздний трактат по теории драмы "Натака-лакшана-ратна-коша" Сагаранандина ссылается на Матригупту (теоретика, видимо, не очень отдаленного во времени от "Натьяшастры", чьи сочинения не дошли до нас), согласно которому каждая "стадия" отмечается определенным событием или деянием героя¹². Развитие драматического действия "стадий" – *avasthā* – определяют наиболее отчетливо и непосредственно.

Более сложным представляется вопрос о содержании понятия "мотивов действия", обозначаемых в санскритской теории преимущественно условными терминами: "зерно" (*bīja*), "капля" (*bindu*), "знамя" (*patākā*), "поддержка" (*prakarī*), "объект" (*kārya*). Толкование этих терминов и самого понятия *arthaprakṛti* вызвало обширную литературу и больше всего разногласий как у санскритских теоретиков, так и у современных исследователей. Разногласия эти отражаются уже в переводе термина *arthaprakṛti* у различных авторов¹³, неизбежно условном, как и принятый нами перевод – *мотивы действия* (возможно также *элементы действия* или *содержания*). Абхинавагупта толкует этот термин как *средства к достижению плода* (*upāyāḥ phalahetavas*) и критикует своего предшественника, понимавшего здесь *artha* как *содержание* в значении, смыкающемся со значением *vastu* ([20, с. 12]; *vastu*, с другой стороны, употребляется как равнозначное *itivr̥tta*); однако эта его интерпретация далеко не все объясняет удовлетворительно.

Краткие определения "Натьяшастры" действительно дают основания для различных толкований. "Зерно" определяется как "то, что, едва намеченное, развивается [затем] многообразно в [направлении] достижения цели"¹⁴. В начале той же главы текст связывает "зерно" со "стремлением" (*autsukya*) к цели (XXI.9), т.е., очевидно, подразумевает действие или событие, в котором впервые проявляется стремление героя к определенной цели, из какового стремления и развивается затем все действие пьесы. Собственно, оно само и есть движущий мотив всего действия, "зерно", из которого вырастает драма. Следующий "мотив", "капля", определяется в "Натьяшастре" как "то, что обеспечивает непрерывность развития, когда оно прерывается [какими-либо препятствиями], вплоть до завершения пьесы"¹⁵. Как можно полагать, имеется в виду энергия, проявляемая ге-

роем для преодоления возникающих препятствий, необходимая для достижения цели¹⁶. Третий и четвертый "мотивы" относятся к параллельному действию, соответственно в большей или меньшей степени связанному с главным, действию "побочного" (prāsaṅgika) сюжета, который "Натьяшастра" допускает в драме наряду с "главным" (ādhikārika XXI.2); "поддержка" определяет эпизодическое действие (см. XXI.24–25). Пожалуй, наиболее сложным является толкование последнего из "мотивов". Из текста определения в "Натьяшастре" (XXI.26) можно понять его как действие, предпринятое непосредственно для достижения главной цели; но есть основания предположить, что значение его одновременно шире.

Не останавливаясь здесь на этом вопросе, к которому мы еще вернемся, обратимся к более общей и существенной проблеме отношения элементов, обозначаемых термином arthaprakṛti, к пяти "стадиям" (avasthā), в сочетании с которыми (или проецируясь на которые) они образуют, согласно теории "Натьяшастры", пять "связей" (saṁdhi) — основные звенья сюжета. В самой "Натьяшастре" этот ключевой момент должным образом не освещается, и в нем — прежде всего вследствие отмеченной неясности понятия arthaprakṛti — заключается главная трудность для интерпретации концепции драматического сюжета, причина разноречивых толкований в последующей теоретической литературе.

В "Дашарупе" Дхананджаи, наиболее близком по времени к "Натьяшастре" из дошедших до нас трактатов по теории драмы, проблема решается, по-видимому, несколько упрощенно: каждая "связь" образуется из сочетания соответствующих в порядке перечисления "стадии" и "мотива" (I.37–97)¹⁷. Согласно такой интерпретации, "начало" в сочетании с "зерном" образует "завязку" (mukha, букв. *лицевая связь*); на второй "стадии" "усилие" реализует желание в действие и включением "капли" составляет вторую "связь" — "продвижение" (pratimukha); далее параллельное действие ("знамя") подкрепляет главное на стадии "надежды на достижение", и так складывается "связь", обозначаемая как "созревание" (garbha); так же четвертые "стадия" и "мотив" дают четвертую "связь" — "паузу" (vimarṣa или avamarṣa), пятая пара — заключительную, "развязку" (nirvahaṇa или upasamhṛti). Примеры такого понимания образования "связей" мы находим позднее в традиционных комментариях к санскритским пьесам¹⁸, принимают его и некоторые современные авторы¹⁹.

Однако текстом "Натьяшастры" это механическое сочетание пяти "стадий" с пятью "мотивами" никак не подкрепляется; в отношении третьей и четвертой "связей", во всяком случае, его трудно объяснить логически. Его решительно отвергает Абхинавагупта, и большинство традиционных авторитетов не привязывает строго каждый "мотив" к соответствующей по порядку "стадии". Т.Г.Майнкар в связи с этим обвиняет прежде всего Дхананджаю в искажении оригинальной концепции, отраженной в "Натьяшастре" [18, с. 14–15]²⁰, однако следует заметить, что и сам автор "Дашару-

пы", очевидно, слабость этой позиции чувствовал, поскольку он оговаривает, в частности, необязательность включения третьего "мотива" в соответствующую "стадию" (I.36, см. также комментарий Дханики)²¹; и в своем анализе образования "связей" он, следуя "Натьяшастре" (см. ниже), рассматривает каждую в ее отношении к развитию "зерна", подразумевая, таким образом, что этот "мотив" принадлежит всем "стадиям" и "связям" от первой до последней. Очевидно, что и второй "мотив" относится не только ко второй "стадии"; согласно самому определению "Натьяшастры" (XXI.23, см. выше), он сохраняет действие "до завершения пьесы". Наконец, последний из "мотивов", как мы отмечали, имеет, очевидно, значение более широкое, чем то, которое закрепляет его за последними "стадиями" и "связью".

Соотнесение "мотивов" с соответствующими "стадиями" можно, правда, истолковать в том смысле, что "зерно" действует в пьесе, начиная с первой "стадии", "капля" вступает в действие со второй, на которой появляются препятствия, требующие преодоления, параллельное же и эпизодическое действия рекомендуется вводить на третьей и на четвертой "стадиях". Но и такое толкование сомнительно. Значение пятого "мотива" в него не укладывается; "объект" неразрывно связан с "зерном", можно сказать, что они представляют собой как бы два аспекта одного понятия²², два полюса, создающие напряжение драматического действия, оба пронизывают весь сюжет. "Цель", достигаемая в конце, вдохновляет и определяет действие пьесы на всех его стадиях; это выражено в самой многозначности термина kārṇa, означющего как *объект*, *цель*, так и *действие* (к этой цели устремленное), в отношении которого (kārṇasya) и определяются, как мы видели, эти "стадии"; т.е. более широкое значение термина, о котором говорилось выше, тождественно, по существу, понятию "сюжета" (itivṛtta), что прямо подтверждается текстом "Натьяшастры" (XXI.2–3).

Абхинавагупта предлагает интересную, хотя не во всем ясно обоснованную, классификацию "мотивов действия" [20, с. 12]²³. Он разделяет их на "главные" (mukhya) и "вспомогательные" (upakāraṇabhūta). К "главным" относятся "зерно" и "капля", причем первый "мотив" признается "ведущим" (mukhyakāraṇabhūta). Ему подчиняется "объект" как "более скрытый" (gūḍhātara); второму подчиняются как "вспомогательные" третий и четвертый "мотивы". Ценным для решения проблемы "мотивов действия" является здесь установление их иерархии, показывающей неравнозначность их в структуре драматического сюжета и, безусловно, вполне логично построенной. Понятно, что "зерно", из которого, как было указано, вырастает вся драма, определяется как самый главный из "мотивов"; понятно, что непосредственно с ним связывается "объект", выступающий по отношению к нему как вторичный элемент (как цель по отношению к желанию, намерению или как следствие по отношению к причине, согласно толкованию самого Абхинавагупты [20, с. 12]). Естественно, что "знамя" и "поддержка" подчиняют-

ся "капле" как, по существу, ее же проявления в параллельном и эпизодическом действиях. При таком подходе становится особенно очевидным, что эти элементы располагаются в иной плоскости, нежели "стадии", и последовательное объединение тех и других в пары, чреватое смешением обоих понятий, несомненно, исключается. Как можно понять, "стадии" организуют линейную последовательность развития действия во времени, между тем как "мотивы" — сами действия и события, из которых складывается сюжет, и одновременно движущие силы драматического действия. По образному выражению М.К.Бырского, *avasthā* составляют "костяк", "становой хребет" сюжета, *arthaprakṛti* — его "плоть" [9, с. 133]. В рассматриваемой классификации Абхинавагупты менее ясно, однако, определение группы, включающей первый и пятый "мотивы", и группы, возглавляемой вторым "мотивом", как соответственно "неодушевленных" (*jaḍa*) и "сознательных" (*śetana*); ход мысли автора здесь приходится угадывать. Возможно, имеется в виду, что если заключенные во втором, а также в третьем и четвертом "мотивах" воля и энергия, направленные на преодоление препятствий, воплощаются в сознательных действиях героя и других персонажей, то желание, равно как и цель, к которой оно устремлено, возникает вследствие обстоятельств, от сознания героя не зависящих, т.е. в первом и пятом "мотивах" заключены внешние по отношению к нему силы, побуждающие его к этой сознательной деятельности. Здесь в концепции *arthaprakṛti* можно усмотреть отражение той связи драматического действия с характерами, которая постулировалась Аристотелем в его "Поэтике", но осталась в ней не разработанной.

Что же касается "стадий" и "связей", между ними действительно существует то прямое соответствие, которое не проходит для "стадий" и "мотивов"; они выражают один аспект драматического действия, "стадии" — более схематично, "связи", по-видимому, — как конкретные последовательные части содержания пьесы. Абхинавагупта и не различает их в своем анализе развития сюжета [20, с. 10]. Можно предположить, что понятие "связей" введено было, как показывает само название, именно для утверждения единства действия, а также взаимосвязи и взаимообусловленности образующих структуру сюжета компонентов²⁴.

Названия "стадий", относительно легко объясняемые их прямым значением, освещают значение более условных наименований "связей". Общие контуры развития действия драмы очерчены в упомянутом определении "связей" в "Натьяшастре", ориентированном на развитие главного "мотива действия": "завязкой в произведении относительно [его] состава называется [связь], в которой зарождение зерна дает начало различным событиям и настроениям. Продвижением будет [связь], в которой зерно, заложенное в завязке, раскрывается во всем, то проявляясь ясно, то как бы исчезая где-то. Как созревание обозначается [связь], в которой зерно обнаруживается и ведутся поиски его, [оно же] достигается или не достигается. Паузой считается [связь],

в которой происходит остановка [действия], смысл которого [заключается] в зерне, раскрывшемся в созревании, под влиянием соблазна или же вследствие гнева и невзгоды. То, что приводит [к разрешению] объединившиеся в [достижении] плода события завязки и других [связей], содержащие зерно, известно как развязка"²⁵.

Только при очень большом предубеждении можно усмотреть в этом тексте отражение "презрения к действию", тяготеющего к статическим положениям или бесконфликтности, которыми нередко характеризуют древнеиндийскую драму и ее теорию исследователи нового времени. Драматическая напряженность действия явно предусматривается здесь санскритской теорией в не меньшей степени, чем это свойственно европейскому пониманию драмы. Значения первой и последней "связей", видимо, вполне соответствуют нашим "завязке" и "развязке". Некоторая неясность, однако, возникает в отношении "кульминации". Отдельные исследователи находят ей соответствие в третьей "связи"²⁶; но стоит тогда вопрос о содержании последующей, четвертой "связи", который, нельзя не отметить, значительно запутывается именно вследствие упоминавшегося сомнительного толкования термина, определяющего четвертую "стадию".

Бросается в глаза противоречие между определением четвертой "связи" в "Натьяшастре" и упомянутым толкованием *piyatāṛtī* как *уверенность в успехе*. Оно является наиболее распространенным; его отстаивает Абхинавагупта [20, с. 7], ему следуют, по существу, все трактаты по теории драмы после "Натьяшастры"; его же принимают обычно и современные исследователи. Соответственно этому толкованию переводит текст "Натьяшастры" М.Гхош²⁷. Однако многое ставит его под сомнение. Так, Дханика приводит из "Ратнавали" пример, явно ему не отвечающий: крайне критическое положение, в которое попадает герой пьесы в конце предпоследнего акта (I.21); "Натьядарпана" подчеркивает (I.39), что на стадии "паузы" препятствия составляют самую сущность сюжета (*vighnātma*)²⁸. И многие авторы отмечают указанное противоречие в принятых значениях четвертой "стадии" и четвертой "связи"²⁹.

Несоответствие это снимается, однако, при ином понимании *piyata* в тексте определения "Натьяшастры" и в самом термине. Гхош, как и большинство авторов, толкует его в значении *определенный* (*certain*); но здесь возможен и другой перевод: *сдержанный, подавленный* (на это указывает Бырский) [9, с. 108]. Тогда текст "Натьяшастры" гласит: "Когда достижение мыслят задержанным, это обозначается как задержка в достижении цели"³⁰. Перевод "задержка в достижении цели" вместо "уверенность в успехе" меняет совершенно понимание развития действия драмы; вместо вялого продвижения к благополучному финалу на этой стадии появляется драматическое напряжение, появление препятствий перед самым концом его естественно обуславливает. Здесь, возможно, и следует видеть то, что в европейской теории сюжета принято называть кульминацией.

Теория "связей" дополняется в "Натьяшастре" детализа-

цией этого понятия в перечислении 64 "членов связей" (samdhyāṅga), т.е. подразделений, определяемых для каждой "связи" (XXI.58–103). Детализация эта может показаться излишней, схоластической и теоретически недостаточно обоснованной; но следует отметить, что она и не претендует на обязательное включение всех ее элементов в предписанную схему сюжета, об этом недвусмысленно сказано в "Натьяшастре" (XXI.105). Система "членов связей" может рассматриваться как своего рода набор возможных явлений и положений для использования в построении действия драмы³¹.

Заметим, что "Натьяшастра" допускает и сокращение числа "связей" (следовательно, и "стадий") для отдельных драматических жанров (XXI.17–18, 44–46). Возможны и пьесы всего из двух "связей", "завязки" и "развязки"; но здесь имеются в виду "малые формы" типа одноактных "прахасаны" или "бханы". Драма с развитым действием должна иметь по меньшей мере три "связи": первую, вторую и пятую. При сведении действия к четырем "связям" теория предписывает опускать четвертую.

Не все исчерпывающе ясно в теоретической системе "Натьяшастры", не все достаточно убедительно истолковано в комментариях позднейшей санскритской литературы, и для современного исследователя в этой области еще остаются нерешенные проблемы. Не все категории и термины удовлетворительно разработаны в тексте "Натьяшастры", отражающем еще относительно раннюю стадию поисков теоретической мысли. Несомненно, индийский трактат проигрывает — под углом зрения исследователя-европейца — в сравнении с гениальным конспектом Аристотеля в отношении глубины и четкости формулирования основных законов драматического искусства. Но, с другой стороны, во многом индийская теория пошла дальше, значительно развил некоторые важные драматургические принципы, в "Поэтике" только намеченные. Это относится особенно к концепции драматического действия, явно недооцененной в свое время в европейской критике, но обнаруживающей в разработке ее "Натьяшастрой" весьма глубокое понимание самой природы драмы.

Как мы видели, в теоретических построениях "Натьяшастры" понятие драматического сюжета органически связывается с действием, им пронизывается вся структура сюжета, и само понятие *itivṛtta* отождествляется в тексте с *kāya* (см. выше), т.е. сюжет и есть действие. В этой теории, во всяком случае, пресловутая статичность санскритской драмы никак не отражается вопреки утверждениям западных критиков. И если обратиться к определению, данному нашим известным теоретиком В.Волькенштейном: "Единое действие развивается в непрерывной драматической борьбе" [3, с. 19], оно покажется не столь уж далеким от текста "Натьяшастры": "Устремление героя (*sādhakasya* того, кто борется) к достижению цели определяется пятью последовательными стадиями действия"³². Здесь подразумевается и единство действия драмы, сосредоточенного в устремлении героя, и элемент борьбы.

Правда, указание на "боязнь трагических катастроф" действительно, по-видимому, подтверждается теорией и практикой древнеиндийского театра. Понятие катастрофы, столь важное в античной поэтике драмы, не находит соответствия в санскритской теории. Не выражено в ней достаточно отчетливо и понятие драматического конфликта; но, с другой стороны, нельзя утверждать, чтобы оно было ей совершенно чуждо³³. Препятствия к достижению цели постулируются в этой теории уже на второй "стадии", и, как мы уже отмечали выше, рассматривая содержание четвертой "связи", напряженностью драматического действия "Натьяшастра" отнюдь не пренебрегает.

Если мы возьмем определение основного структурного принципа софокловского "Царя Эдипа" в книге современного американского теоретика Дж.Барри — "решение (расследовать) — усилие — исход (успех расследования)" [8, с.33], — то убедимся, что оно очень мало отличается от варианта, предлагаемого "Натьяшастрой" при сокращении числа "связей" до трех (см. XXI.45): стадия намерения — стадия усилия — стадия обретения плода, — определяемые "поисками зерна", т.е. в принципе сама эта схема трагический жанр, как мы видим, не исключает. Самый подход Дж.Барри к структуре драмы, которую он предлагает описывать "лишь в терминах ряда событий", представляется родственным санскритской теории сюжета, и, формулируемая им как общий структурный принцип, "основная модель событий" [8, с. 28] в чем-то близка системе сандхи. Именно структурные принципы санскритской теории драмы не могли понять и оценить должным образом в прошлом западные индологи, усматривавшие в ней лишь набор догматических формальных предписаний.

В свое время Гегель, ошибочно относивший древнеиндийскую драму к исторической стадии, предшествующей появлению античной трагедии, видел в ней неразвитую форму нового искусства, только в Греции достигшего тогда подлинного становления и расцвета. Искусству Востока, по его утверждению, недоступно было "осуществление свободного индивидуального действия", составляющее необходимую предпосылку для явления драмы в ее полном развитии (см. [4, с. 584–585]). Древнеиндийская драматургия была еще очень мало известна и мало изучена во времена Гегеля; но представление о некоей изначальной неполноценности драматического искусства Востока надолго удержалось в Европе.

В действительности и возникновение классической драмы Индии, как и явление античного драматического театра, знаменовало тот же важнейший этап в историческом развитии древней культуры — выход из архаического состояния, преодоление мифологического мировоззрения, замыкающего деятельность человека в предначертанном извечно циклическом процессе. Освобождение человека от безусловной власти этой идеологии, коренящейся в первобытной эпохе, освобождение обретающей независимость индивидуальной воли от абсолютного подчинения общественному целому и находит выражение именно в драматическом действии (см. [2, с. 24–27]).

Неразрывно связанная с театральным искусством, в своем становлении индийская драма так же неотделима от действия, как и греческая.

Пренебрежение действием не может составить своеобразную черту драматического жанра в какой-либо литературе; оно подрывает самую возможность его развития. И как раз история древнеиндийской классической литературы дает тому особенно убедительный пример. Именно разложение драматической формы в санскритских пьесах эпохи упадка классической культуры выразилось прежде всего в ослаблении действия, возрастании удельного веса описательных, статических элементов структуры текста. И, пожалуй, не случайно понятие *avasthā* сменяет *vṛtta* и *kṛta* в определении драмы в поздних трактатах, так же как не случайны, видимо, искажения значения *piyatārṭi* и многие частные неудачи в толковании именно понятий той же теории сюжета даже у такого тонкого аналитика, как Абхинавагупта³⁴. Как никакой другой род литературы, драма зависит в своем развитии от "внетекстовых" факторов, чутко реагируя на исторические изменения в жизни общества; древнеиндийская драматургия не составляет в этом отношении исключения.

Не низкий уровень развития формы, а, напротив, утрата достижений оставшегося позади подъема обуславливает приглушение действия в основной массе произведений санскритской драматургии, принадлежащей относительно позднему периоду и заслоняющей от исследователей немногочисленные сохранившиеся шедевры времени расцвета классической культуры древней Индии. Отсюда и происходит искажение исторической перспективы в суждениях о древнеиндийском театре. Между тем в драмах Калидасы, Шудраки, Вишахадатты, в пьесах тривандрумского цикла, приписываемых Бхасе, действие играет важнейшую роль как основа художественной структуры, хотя развитие его не обязательно проявляется в эффектных внешних поворотах и "нарушениях равновесия"³⁵. Не отрицание этой роли, а ее исследование в историческом аспекте, в плане определяющих природу драматического искусства закономерностей может способствовать раскрытию подлинного своеобразия древнеиндийской драмы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, работу известного американского театроведа Х.У.Уэллса [27, с. 3, 21, 31–33].

² См. "...самое важное в этом — состав происшествий... без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы" [1, с. 58–59].

³ *Nānābhāvasampannam nānāvasthāntarātmakam Lokavṛttānukarāṇam nāṭyam etan mayā kṛtam... Raseṣu bhāveṣu sarvakarmakriyāsu ca Sarvopadeśajananaṁ nāṭyam etad bhaviṣyati* (I.111, 113). Все цитаты и ссылки даются по изданию: [19].

⁴ *Devatānām ṛṣinām ca rājñām atha kuṭumbinām Kṛtānukarāṇam lokanāṭyam abhidhīyate Lokasya caritaṁ yatta nānāvasthāntarātmakam tad aṅgābhīnayoṇepetaṁ nāṭyam ity abhiśamjñitam* (XXVI, 121–123). Ср. также

"Подражание былым деяниям божеств, провидцев и царей в мире — следует называть драмой" (*Devatānām ṛṣinām ca rājñām lokasya cai'va hi devavṛttānucaritaṁ nāṭyakam nāma tad bhavet* — XXI, 120).

⁵ О толковании и переводах этих терминов на русский язык см. с. 302; 7, с. 28–29, 32–33; 5, с. 140]. Rasa переводят также чувство, эмоция, *bhāva* — как эмоция, душевное состояние.

⁶ См. примеч. 2.

⁷ *Kāvyamātrasya anabhineyasya... śarīram*, т.е. та часть [сюжета] произведения, которая не представляется на сцене... (см. [20, с. 1]; ссылки на Абхинавагупту даются по этому изданию).

⁸ М.К.Бырский указывает, что в тексте "Натьяшастры" *vṛtta* употребляется также в значении элемента или подразделения *itīvṛtta* [9, с. 102], т.е. видимо, как "событие", составляющее в принципе единицу любого сюжета.

⁹ *Hīnatvāt... prayogasya*, т.е. вследствие ущербности [театральной] представления (см. XXI, 55–56). Знаменательно, что "Натьяшастра" делает здесь упор на единство драмы со сценическим искусством.

¹⁰ *Sarvasyai'va hi kāvyasya prārabdhasya phalārthibhiḥ Yathānukamaśo hy etāḥ pañcāvasthā bhavanti hi* (XXI, 14).

¹¹ См., например, у Абхинавагупты [20, с. 16].

¹² См. [11, с. 16]. Едва ли можно согласиться с толкованием М.Кулкарни, который на основании комментария Абхинавагупты пришел к выводу, что *avasthā* изначально определяют некую смену внутреннего расположения героя относительно поставленной цели (см. [16, с. 374]); кст самой "Натьяшастры" не дает к этому оснований, и, на наш взгляд, подобным аспектом более связано понятие *arthaprakṛti* (см. ниже; см. также [11, с. 24]).

¹³ Так, А.Б.Кийт и М.Гхош переводят: *elements of the plot*; В.Парван: *elements of the story*; Дж.Р.Баллантайн: *sources to the end*; К.Бырский: *nature of the matter*; П.Кале: *meaning configurations*.

¹⁴ *Alpamātram samutsṛṣṭam bahudhā yat prasarpati Phalāvasānam* (с. XXI, 22).

¹⁵ *Prayojanānām vicchede yad avicchedakāraṇam Yāvat samāptir āndhasya...* (XXI, 23).

¹⁶ Бхаджа удачно, по мнению В.Рагхавана, поясняет значение термина сравнением с капанием масла в огонь для его поддержания (см. [2, с. 597]). Согласно такому толкованию, точнее будет перевод: "свечель".

¹⁷ Ссылки на "Дашарупу" и "Авалоку" по изданию: [13].

¹⁸ См., например, комментарий Рагхавабхатты к "Шакунтале" калинсы или комментарий Катаявеи к его же "Урваши" (см. [11, с. 87]).

¹⁹ См., например, [12, с. 67–84].

²⁰ К "Дашарупе" возводит эту интерпретацию еще А.Б.Кийт (см. [15, с. 299]).

²¹ Это же подтверждает Шарадатаная, ссылаясь на авторитет Кохалы, одного из самых ранних известных индийских теоретиков драмы [24, с. 210].

²² В своем анализе Абхинавагупта прямо идентифицирует их в определенном аспекте [20, с. 13].

²³ См. анализ этой классификации в статье [26, с. 143–146] с графической схемой на с. 144.

²⁴ Едва ли справедливо предположение Т.Г.Майнкара о позднейшем происхождении концепции *avasthā* [18, с. 14].

²⁵ *Yatra bījasamutpattir nānārtharasasambhavaḥ Kāvye śarīrānuga-*

taṃ tan mukhaṃ parikīrtitam. Bījasyo'dghāṭanāṃ yat tu orṣṭānaṣṭam
iva kvacit Mukhe nyastasya sarvatra tad vai pratimukhaṃ bhavet.
Udbhedas tasya bījasya prāptir aprāptir eva vā Punaḥ cā'nveṣaṇam
yatra sa garbha iti saṃjñitaḥ. Garbhanirbhinnabījārtho vilobhanakṛto
'pi va Krodhavyasanajo vā'pi vimarṣaḥ sa iti smṛtaḥ Samānayanam ar-
thānām mukhādyanām sabījānām Phalopasaṅgātānām ca jñeyam nirvahanam
tu tat (XXI. 38–42).

²⁶ См., например, [12, с. 74].

²⁷ XXI. 12: When one visualises in idea a sure attainment of the
result, it is called Certainty of Attainment [21, с. 381].

²⁸ См. по изданию: [23].

²⁹ См., например, [18, с. 15]. См. также [12, с. 77–82]. Иссле-
довательница рассматривает четвертую "связь" как стадию "релаксации"
перед финалом.

³⁰ Niyatāṃ sa phalapraṇāptiṃ yatra bhāvena paśyati Niyatāṃ tām
phalapraṇāptiṃ saṃpāṇam paricakṣate (XXI. 12).

³¹ Интересный опыт структурного анализа содержания санскритской
пьесы по "членам связей" см. [10, с. 119–144].

³² Saṃsādhye phaloyoge tu vyāpāraḥ sādhakasya yaḥ Tasyā'nupū-
vyaḥ vijñeyāḥ pañcāvasthāḥ... (XXI.6).

³³ См. весьма исчерпывающий анализ текстов, отражающих понятие
конфликта в санскритской теоретической литературе в указанной выше
книге М.Л.Далал.

³⁴ Т.Г.Майнкар справедливо указывает, что эта концепция "Натья-
шастры" была в значительной степени затемнена в позднейшей теорети-
ческой литературе [18, с. 3].

³⁵ Следует заметить, что в античной драме внешнее действие от-
нюдь не играет столь значительной роли, какая ему иногда приписыва-
ется. См., например, анализ действия в "Антигоне" Софокла у С.Влади-
мирова [2, с. 16–22]. "Действие в физическом смысле менее всего оп-
ределяет природу древнегреческой драмы, — пишет автор, — на сцене
предстает не поступок, а обсуждается общественно-нравственная его
значимость" [2, с. 22].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. Пер. В.Г.Аппельрота. М., 1957.
2. Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972.
3. Волькенштейн В. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. Изд. 2-е, дополненное. М., 1929.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971.
5. Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия ("раса") в древне-индийской поэтике. — Вопросы литературы. 1966, № 2.
6. Щербатской Ф.И. Теория поэзии в Индии. — Журнал Министерства на-родного просвещения, 1902.
7. Эрман В.Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литерату-ре. — Драматургия и театр Индии. М., 1961.
8. Barry J.G. Dramatic Structure. The Shaping of Experience. Berke-ley a.o., 1970.
9. Byrskā M.Ch. Concept of Ancient Indian Theatre. New Delhi, 1974.
10. Byrskā M.Ch. Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama. War-szawa, 1979.
11. Chattopadhyaya S. Nataka-lakshana-ratna-kosa. In the Perspective of Ancient Indian Drama and Dramaturgy. Calcutta, 1974.

12. Dalal M.L. Conflict in Sanskrit Drama. Bombay — New Delhi, 1973.
13. Dhananjaya. The Dasarūpaka... with the comm. of Dhanika. Ed. by W.L.Sastri Pansikar. 2nd ed. Bombay, 1917.
14. Jha Sh. Drama — Its Meaning and Purpose. Allahabad, 1929.
15. Keith A.B. The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice. Oxf., 1924.
16. Kulkarni V.M. The Conception of Sandhis in the Sanskrit Drama. — Journal of the Oriental Institute. Baroda. Vol. 5. № 4, 1956.
17. Lévi S. Le théâtre indien. P., 1890.
18. Mainkar T.G. The Theory of the sandhis and of the sandhyaṅgas. Delhi, 1978.
19. The Nāṭyaśāstra, ascribed to Bharata-muni. Ed. by M.Ghosh. Vol. 1. Calcutta, 1967.
20. Nāṭyaśāstra, with the comm. of Abhinavagupta, ed. ... by M.Ra-makrishna Kari. Vol. 3. Baroda, 1934.
21. The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics. Ascribed to Bharata-muni. Completely transl... by M.Ghosh. Vol. 1. Calcutta, 1950.
22. Raghavan V. Bhoja's Śṛṅgara Prakāśa. Madras, 1903.
23. Rāmacandra-Guṇacandra. Nāṭya-darpaṇa. Rev. 2nd ed. Baroda, 1959.
24. Śāradatānaya. Bhāvaprakāśana. Baroda, 1930.
25. Shekhar I. Sanskrit Drama: Its Origin and Decline. 2nd ed. New Delhi, 1977.
26. Trivedi K.H. Abhinavagupta's Division of Arthaprakṛtis: an In-terpretation (Annals of the Bhandarkar Oriental Research Insti-tute. Vol. 45), 1964.
27. Wells H.W. The Classical Drama of India. Studies in Its Values for the Literature and Theatre of the World. Bombay a.o., 1963.