

П. А. ГРИНЦЕР

Основные
категории
классической
индийской
поэтики

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

П. А. ГРИНЦЕР

Основные
категории
классической
индийской
поэтики



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1987

Ответственный редактор

Н. И. НИКУЛИН

Рецензенты

А. Б. КУДЕЛИН

И. Д. СЕРЕБРЯКОВ

7

В монографии исследованы наиболее важные в теоретическом и историко-литературном аспектах категории санскритской поэтики, которые рассматриваются как целостная, взаимосвязанная система, обусловленная определенным типом литературного сознания. Это позволяет сравнить индийское учение о поэзии с типологически родственными ему системами восточной и европейской поэтики, показать место и значение санскритской теории во всеобщей и исторической поэтике.

Г 4603030000-147
013(02)-87 108-87

Павел Александрович Гринцер

**ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ
КЛАССИЧЕСКОЙ ИНДИЙСКОЙ ПОЭТИКИ**

*Утверждено к печати Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького Академии наук СССР*

Редактор *Л. Ш. Рожанский*. Младший редактор *М. И. Новицкая*.
Художник *Г. И. Шиф*. Художественный редактор *Э. Л. Эрман*. Тех-
нический редактор *Л. Е. Синенко*. Корректор *Л. М. Кольцина*

ИБ № 15706

Сдано в набор 23.02.87. Подписано к печати 08.07.87. Формат 60×90^{1/16}.
Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая.
Усл. п. л. 19,5. Усл. кр.-отт. 19,63. Уч.-изд. л. 22,35. Тираж 2750 экз.
Изд. № 6195. Зак. № 179. Цена 2 р. 60 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы
103031, Москва К-31, ул. Жданова, 12/1
3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1987.

ВВЕДЕНИЕ

Общепризнан выдающийся вклад классической индийской культуры в мировую цивилизацию. Обычно этот вклад связывают с успехами индийского искусства (архитектуры, скульптуры, живописи) и литературы, одной из самых замечательных литератур древности и средневековья. Но не менее весом был он и в области науки, причем как естественной — математики, астрономии, медицины, так и гуманитарной. Среди гуманитарных наук по достижениям, нередко и сейчас сохраняющим свое значение, следует в первую очередь выделить логику, грамматику и, наконец, науку о литературе — поэтику, рассмотрению которой посвящена настоящая книга. С первых веков н. э. и по XVIII столетие, на протяжении полутора тысяч лет на общеиндийском литературном языке санскрите были написаны сотни трактатов по поэтическому искусству (в «Истории санскритской поэтики» С. К. Де [Де, 1976] упомянуто более 550 названий таких трактатов и не менее 400 имен их авторов, но и это далеко не полный перечень), которые играли и в какой-то мере до сих пор играют важнейшую роль в литературной и культурной жизни Индии.

Формирование поэтики как самостоятельной дисциплины было обусловлено качественным сдвигом в развитии индийской словесности — становлением литературного самосознания, автономизацией литературы в качестве особого рода духовной деятельности. В том, что мы называем литературой Индии I тысячелетия до н. э., как и вообще в литературах Древнего Востока, такой автономизации еще не произошло. Среди составляющих эти литературы памятников трудно, а чаще попросту невозможно вычленили собственно литературные жанры, отделить религиозные тексты от светских, художественные от деловых, философских, правовых и т. д. Эстетическая установка, хотя нередко и присутствовала в этих текстах в скрытом виде, никогда не выдвигалась на первый план как осознанная задача. Впервые с литературой, осознавшей себя литературой, мы встречаемся в античной Греции, несколько позже — в Индии и Китае. И всякий раз внешним знаком выделения художественной литературы из синкретической словесности служит появление самостоятельной литературной теории. Уже в ранних санскритских поэтологических трактатах понятия *кавья* — «поэзия» и *натья* — «драма» противопоставались понятиям *шрути*, *смити*, *итихаса*, *пурана*,

шастра, относившимся к разного рода культовым, религиозным, философским, научным, дидактическим памятникам, и выявление *вишешана* — «отличия» художественного слова, поэтического и прозаического, от иных видов его устного или письменного использования становится главной целью поэтики.

Не приходится отрицать неотрывность истории санскритской поэтики от истории санскритской литературы. Теоретические воззрения авторов трактатов очевидно определены теми негласными принципами творчества, той поэтикой в широком смысле этого слова, которая была имманентна индийской литературе с самых ее истоков; и изменения, модификация этих воззрений постоянно соотносились с меняющимся литературным опытом. В то же время не менее очевидно и обратное влияние — поэтики на литературу. Показательно, что начиная с сочинений Ашвагхоши и Калидасы поэтологическая терминология вошла, так сказать, в индийский поэтический обиход, а непосредственная поэтическая практика, насколько о ней можно судить по описаниям Ватсыяны в «Камасутре» (прибл. III—V вв.) или Баллалы в «Бходжапрабандхе» (XVI в.), опиралась на поэтическую теорию. Правомерно поэтому утверждать, что специфика индийской классической литературы не может быть адекватно понята и изучена, если не учитывать характера санскритской литературной теории. Тесную связь индийской поэзии и поэтики — гораздо более тесную, чем когда речь идет об истории новых восточных или западных литератур, — санскритский драматург и теоретик литературы Раджашекхара (X в.) выразил в своем трактате «Кавьямиманса» с помощью мифа о браке персонафицированного духа поэзии Кавьяпуруши, сына богини мудрости и красноречия Сарасвати, с сотворенной ею же Сахитьявидьей — учением о поэзии. И связь эта проявляется, в частности, в том, что авторами поэтологических трактатов часто были, подобно Раджашекхаре, видные индийские поэты и писатели; и в том, что многие трактаты можно одновременно рассматривать как своего рода антологии поэтических текстов; и в том, что, в свою очередь, некоторые поэтические произведения — особенно в позднюю пору санскритской литературы — задумывались как своеобразная художественная иллюстрация теоретических постулатов и категорий.

Однако при всей внутренней близости, взаимообусловленности санскритских поэзии и поэтики поэтика поэзии, литературе не принадлежала, но всегда конституировала себя в качестве научной дисциплины, примыкающей по своему типу к другим научным дисциплинам. Свидетельства этому — самоназвания санскритской поэтики: *аланкара-шастра* (т. е. «наука об украшениях») или *сахитья-видья* («учение о поэзии», буквально — «литературо-ведение»); характерная именно для научных сочинений форма поэтологических трактатов: как правило, сочетание стихотворных тезисов с прозаическим комментарием; и, конечно, в первую очередь само содержание этих трактатов.

По содержанию, по своей методике санскритская поэтика менее всего была литературной критикой. В трактатах, как мы только что говорили, имеется множество цитат и отрывков из литературных произведений, но приводятся эти цитаты, называются произведения и авторы не ради информации о них, их обсуждения или анализа, а лишь ради пояснения и комментария к теоретическим положениям. Поэтому из санскритских поэтик — во всяком случае, не прибегая к косвенным сопоставлениям и гипотезам — нельзя извлечь характеристики писателя, биографических сведений о нем, творческой истории какого-либо памятника. Поэтому санскритской поэтике в целом чужд ценностный подход к литературе, и только иногда, в связи с трактовкой той или иной теоретической категории, указывается на достоинства или недостатки ее использования в каком-нибудь тексте. Поэтому даже о роли в традиции, значении того или иного индийского автора мы можем заключить не из прямых высказываний в поэтиках, а по количеству и месту упоминаний о нем; и примеров литературной — именно литературной, а не теоретической — полемики в трактатах нет или очень мало.

Санскритская поэтика имеет дело не с индивидуальным произведением или индивидуальным автором, но с поэзией и литературой как таковыми. В поле ее зрения не проблемы истории, генезиса, хронологии, интерпретации, но парадигматики текста. Ее стремлением было, абстрагируясь от всего частного и конкретного, ответить на вопрос, что делает текст поэтическим текстом, как и почему он функционирует, каковы закономерности его построения и воздействия. Иначе, это была нормативная поэтика, но нормативная не в том смысле, что она учреждала и предписывала обязательную литературную норму, а в том, что она эту норму искала, а затем из нее исходила. В нормативности некоторые специалисты видят слабость санскритской поэтики, но если иметь в виду историческую обусловленность нормативной установки, для санскритской теории поэзии это была установка единственно научная и внутренне необходимая.

Изучение санскритской поэтики началось, по существу, только в XX в., вскоре после того как появилась обзорная работа П. Реньо, включавшая в себя фрагменты некоторых важных поэтологических трактатов [Реньо, 1884]. Среди первых специалистов по ней следует прежде всего назвать имена Г. Якоби, переведшего на немецкий язык поэтики Анандавардханы и Руйяки [Якоби, 1902—1903; 1908¹] и опубликовавшего ряд содержательных исследований [Якоби, 1908²; 1910; 1928], Й. Нобеля [Нобель, 1911; 1925], А. Санкарана [Санкаран, 1973, первое издание — 1928 г.] и в особенности П. В. Кане и С. К. Де. П. В. Кане, издав трактат Вишванатхи «Сахитьядарпана», написал к нему обширное введение — «Историю науки об украшениях», где подробно и с умело выбранными цитатами охарактеризовал тематику основных поэтологических сочинений, тщательно проанализировал сложные вопросы их хронологии и отношения друг к

другу [Кане, 1923, первое издание — 1910 г.]. С. К. Де в двухтомной «Истории санскритской поэтики» предложил наиболее полный свод сведений о ней и одновременно обобщил главные ее концепции и линии развития [Де, 1976, первое издание — 1923 г.]. Книги Кане и Де многократно переиздавались и до сих пор служат необходимой основой для любой попытки исследования индийской теории литературы.

Однако вплоть до второй половины XX в. европейскими да и, пожалуй, индийскими специалистами санскритским поэтикам уделялось незаслуженно мало внимания. Возможно, здесь сыграли роль их терминологическая сложность, перегруженность нормативными суждениями, склонность к скрупулезной и педантичной классификации, сужающей, на первый взгляд, общестетическое содержание их выводов. И только в последние десятилетия положение начинает меняться. Постепенно становится ясным не только то, что санскритская поэтика нужна и важна для понимания санскритской литературы, но и то, что ее принципы имеют чрезвычайно широкий контекст, а ее значение не ограничено локальными или временными рамками. Наряду с новыми трудами, освещающими в целом развитие индийской поэтологической традиции [Де, 1951; 1963; Дасгупта, 1962; Уордер, 1972; Джероу, 1977; 1978 и др.], появилось много работ, посвященных малоисследованным, но существенным для санскритской поэтики проблемам [Ньоли, 1956; Кришнамурти, 1964; Рагхаван, 1973; Джероу, 1971; Порше, 1975; 1978 и др.], ее связям с индийской философией, логикой, грамматикой [Хирьянна, 1954; Пандей, 1959; Браф, 1953; Рену, 1961; Кунджунни Раджа, 1963 и др.], наконец, ее отношению к европейским эстетическим и литературным концепциям и школам как древности, так и нового времени [Эджертон, 1936; Чаудхури, 1953; Сен Гупта, 1959; Чайтанья, 1965; Йеннер, 1968; Чари, 1976 и др.]

У нас в стране первое аналитическое исследование основных доктрин санскритской поэтики, во многом сохраняющее свое значение и по сию пору, было написано Ф. И. Щербатским тогда, когда только начиналось знакомство с нею на Западе [Щербатской, 1902]. Но если не считать одной из статей Б. А. Ларина [Ларин, 1927], интерес к ней отечественных ученых, так же как и на Западе, оживился лишь в последние 20—30 лет (см. работы Ю. М. Алихановой [Алиханова, 1964; 1974; 1975; 1977], В. В. Иванова [Иванов, 1966; 1979], Б. А. Ларина [Ларин, 1957], И. Д. Серебрякова [Серебряков, 1971], Э. Н. Темкина [Темкин, 1975], В. Г. Эрмана [Эрман, 1961; 1979] и автора настоящей книги [Гринцер, 1964; 1966; 1977; 1983]).

При том что количество трудов по санскритской поэтике постоянно возрастает, многие ее аспекты еще нуждаются в тщательном изучении. Не все важнейшие трактаты переведены на европейские языки. Так, на русском языке, кроме весьма ценного перевода «Дхваньялоки» Анандавардханы [Анандавардхана, 1974], имеются лишь отдельные фрагменты из сочинений Бха-

махи [Темкин, 1975], Ваманы [Ларин, 1957; ПМЭМ, 1962] и Абхинавагупты [ПМЭМ, 1962; Алиханова, 1977]. Переводы санскритской поэтики, действительно, задача далеко не простая. Сблизить индийскую поэтологическую терминологию и тем самым общие эстетические представления с европейскими очень сложно. Ключевые ее понятия: *аланкара*, *раса*, *дхвани*, *гуна*, *рити* — не имеют в европейской поэтике точных эквивалентов. И потому центральная проблема исследования санскритской теории поэзии — проблема интерпретации. Ее решение (чему содействовать — одна из целей этой книги) предопределяет и успех переводов, и адекватность изложения истории индийской поэтики.

И еще одно условие — к сожалению, до сих пор остававшееся в тени, — необходимо для такого изложения, а именно — рассмотрение санскритской поэтики как единой и внутренне связанной системы. Весьма часто, однако, отдельные ее категории, доктрины, периоды противопоставлялись другим или изучались изолированно. Исходя из позиции одного автора отвергались взгляды остальных, развитие теории представлялось как смена кардинальных постулатов.

Конечно, и борьба точек зрения, и переоценка, переосмысление традиционных категорий играли существенную роль в истории санскритской поэтики, характерны для нее и показательны. Однако вместе с тем, при всех расхождениях, полемике между ее творцами, все они в конечном счете и независимо от времени своей деятельности опирались на общие теоретические принципы. Менялись иерархия категорий, их соотношение и функциональная значимость, но основное их содержание, назначение, способы выделения оставались едиными. Санскритская поэтика, повторим еще раз, — целостная, взаимообусловленная система, и выявить, доказать такую целостность — еще одна цель нашей книги, в которой диахронический аспект исследования подчинен синхроническому.

Такой подход к индийской теории поэзии позволяет, как нам кажется, более аргументированно говорить об ее соотношении с иными восточными и западными поэтическими учениями и доктринами. В работах санскритологов, о которых мы упоминали и где затрагивалась эта проблема, многие аналогии и совпадения во взглядах индийских и, скажем, европейских теоретиков искусства, какими бы бесспорными они ни выглядели, оказываются на поверку случайными или внешними. Только сопоставление индийского и европейских учений как целостных систем, определенных тем или иным типом литературного сознания, позволяет обрести и для частных аналогий твердую почву. В своей книге мы попытались показать, что такой почвой в эпохи древности и средневековья были общие для самых разных литератур принципы традиционалистской, нормативной поэтики. И даже для более неожиданных на первый взгляд аналогий между классической индийской и современными западными концепциями поэзии

есть свое исторически оправданное основание, если иметь в виду уже не раз отмеченные «общие черты в конфигурации основных проблем древнеиндийского и современного языкознания и — шире — древнеиндийской и современной науки» [Топоров, 1961, с. 125]. В этом отношении санскритская поэтика актуальна не только как важная веха в развитии мировой эстетической мысли, не только своим вкладом в теоретическую и историческую поэтику, она актуальна и в прямом смысле этого слова.

Г л а в а I

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

Круг проблем, которые рассматривались в санскритских трактатах о поэтическом искусстве, был стабилен и ограничен. В большинстве поэтик, вне зависимости от конкретных теоретических воззрений их авторов, речь шла о делении поэзии на роды, о функциях художественного слова (*вритти*) и специфике его значения (*дхвани*), характере эстетического восприятия (*раса*), категориях поэтических достоинств (*гуна*), недостатков (*доша*), стилей (*рити*), сущности и видах поэтических фигур, или украшений (*аланкар*). Но еще до этого автор, как правило, считал необходимым сформулировать свое представление о назначении поэзии (*кавья-прайоджана*), ее источниках (*кавья-хету* или *кавья-карана*) и дать ее общее определение (*кавья-лакшана*). Формулировки эти тоже были достаточно стереотипны. Они были призваны как бы подчеркнуть верность традиции и действительно указывали на единство исходных установок санскритской поэтики. Однако, казалось бы, незначительные в них нюансы часто предполагали особую позицию автора данного трактата и оригинальную трактовку в нем традиционных доктрин.

Одна из самых ранних дошедших до нас поэтик — «Кавьяланкара» («Поэтические украшения») Бхамахи (вторая половина VII в.)¹ так говорит о назначении поэзии: «Истинное произведение поэзии доставляет знание дхармы, артхи, камы и мокши, [различных] искусств, а также удовольствие и славу» (КАБ I.2)². Из этой общепринятой формулы, которая в том или ином виде повторяется в других трактатах (например, КАС I.1.5; ҚАР I.4.8—13, 21; XII.1.), вытекает, во-первых, что произведение поэзии, по убеждению санскритских теоретиков, полезно, поскольку оно содействует достижению четырех (или иногда — трех) признанных в индуизме жизненных целей: религиозной добродетели (*дхарма*), практической выгоды (*артха*), чувственного удовлетворения (*кама*) и освобождения (*мокша*); во-вторых, что эта польза распространяется как на читателя, так и на поэта (об этом свидетельствует упоминание славы — *кирти*, которую приносит поэзия); и, в-третьих, что польза от поэзии необходимо сочетается с удовольствием — *прити*.

Указание на сочетание пользы и удовольствия, очевидно, сближает санскритскую поэтику с европейской, восходящей еще

к античности (горацианские *utile* и *dulce*) поэтологической традицией. При этом санскритской поэтике свойственно (по крайней мере, судя по некоторым трактатам) стремление специально подчеркнуть неразрывность пользы и удовольствия в едином акте восприятия поэзии. Теоретик XI в. Маммата в своей поэтике «Кавьяпракаша» («Свет поэзии») пишет: «Поэзия [существует] для славы, богатства, знания правильного поведения, устранения зла и неразрывного с ними великого удовольствия, которое соединено с назиданием, подобно [удовольствию и назиданию, исходящим] от любимой» (КП I.2). Согласно Маммате, разъясняющему в авторском комментарии (*вритти*) это сравнение, поэзия наставляет, что «нужно действовать как Рама и прочие, но не как Равана и прочие», словно любимая, «привлекая своей внутренней прелестью». И именно этим она отличается от священных книг, начиная с вед, «где главное — Слово, подобное слову Творца», и от поучительных сочинений, начиная с пуран, «где главное — Смысл, подобный дружескому совету» (КП, с. 9—10). Отделяя поэзию от иных видов словесности (религиозной, дидактической) по признаку удовольствия, которое доставляет ее нравственный урок, Маммата опирается, как мы увидим несколько позже, на принятое в санскритских поэтиках основное определение поэзии.

Несомненную близость со взглядами античных теоретиков обнаруживают и суждения авторов индийских трактатов об источниках поэзии. Гораций, как известно, полагал, что «ни старанье без божьего дара, ни дарованье без школы хорошей плодов не приносит; друг за друга держась, всегда и во всем они вместе» (ГП 409—411; перевод М. Л. Гаспарова); в античной риторике для оратора считались равно необходимыми природная одаренность (*φύσις*, *ingenium*), образованность (*ἐπιστήμη*, *studium*) и упражнение (*μελέτη*, *exercitatio*). И так же современник Бхамахи Дандин в трактате «Кавьядарша» («Зеркало поэзии») называет в качестве слагаемых успеха поэта «врожденное воображение» (*пратибха*), «обширное образование» (*шрута*) и «неустанное упражнение» (*абхйюга*). При этом он утверждает далее, что ученость и усердие могут даже восполнить отсутствие таланта (КД I. 103—104).

В отличие от Дандина большинство других санскритских теоретиков отдают природному дару поэта, или воображению, заметное предпочтение среди источников поэзии. Бхамаха, полагая, что поэту необходимо знать науки (прежде всего — грамматику, лексикографию, просодию), законы окружающего мира и произведения своих предшественников, тем не менее утверждает, что все эти знания для человека, который не поэт, «то же, что щедрость для бедняка, военное искусство для труса, ум для невежды» (КАБ I.3), и продолжает: «Даже бесталанный способен постичь науки с помощью наставлений учителя, но стихи может сочинять только тот человек, который обладает воображением» (КАБ I.5). Вamana (ок. 800 г.) в «Кавьяланкара-

сутре» («Сутра о поэтических украшениях») называет воображение «семенем поэзии» (*кавитва-биджа*) и говорит, что если без него и можно создать поэтическое произведение, то все равно оно «становится всеобщим посмешищем» (КАС I.3.16; с. 11). Ваману дословно повторяет Маммата в «Кавьяпракаше», лишь заменяя термин «воображение» (*пратибха*) термином «творческая способность» (*шакти*). И точно так же признают «воображение» главным источником поэзии Раджашекхара (X в.) в «Кавьямимансе» («Рассуждение о поэзии»; КМ, с. 11), Вагхата-старший (XII в.) в «Вагхаталанкаре» («Украшения [поэзии] Вагхаты»; ВА, с. 5), Хемачандра (XII в.) в «Кавьянушасане» («Наставление в поэзии»; КАХ I.4), Джаганнатха (XVII в.) в «Расагангадхаре» («Океан поэзии»; РГ, с. 4) и ряд других теоретиков. Некоторые среди них специально подчеркивают, что воображение столь же необходимо писателю, как и знатоку поэзии. Раджашекхара, например, различает «созидающее» (*карайитри*) воображение, «которое помогает поэту», и «воспринимающее» (*бхавайитри*), «которое воссоздает усилия и намерения поэта» в читателе (КМ, с. 12). А кашмирский философ и выдающийся средневековый индийский эстетик Абхинавагупта (конец X — начало XI в.) в «Абхинавабхари», комментарии на древнейший трактат по драматическому искусству «Натьяшастру», полагает, что истинный ценитель искусства «должен иметь сердце, одаренное воображением» (АБх I, с. 279).

Говоря о недостатках классической индийской теории поэзии, современные исследователи часто указывают на недооценку ею значения творческого воображения. Так, один из крупнейших специалистов по санскритской поэзии и поэтике С. К. Де в этой связи констатирует: «Непонимание роли поэтического вдохновения в поэтическом произведении было одним из серьезных препятствий, которые мешали санскритской поэтике вырасти в эстетику в собственном смысле слова... Тем самым санскритская поэтика пренебрегала наиболее существенной частью своей задачи, а именно изучением поэзии как индивидуального выражения духовного мира поэта» [Де, 1951, с. 88].

Упрек С. К. Де не вполне справедлив. Во-первых, как мы уже говорили, санскритская поэтика была в первую очередь нормативной дисциплиной, устанавливающей общие законы и принципы художественного творчества, и ей нельзя предъявлять требования, уместные более для литературной критики, претендующей на конкретную характеристику литературных произведений. А во-вторых, по крайней мере теоретически, авторы санскритских поэтик отводили воображению, как мы убедились, ведущую роль в творческом процессе. Только интересовались они не столько самим этим процессом, сколько его реализацией в виде литературного текста, и потому психологии и индивидуальным свойствам авторского воображения или вдохновения уделяли в своих трактатах действительно мало места. Санскрит-

ских теоретиков отличал объективный, а не субъективный подход к искусству, и, рассматривая свой объект — поэтический текст и его особенности, они как бы выносили за скобки — в прамбулу своих рассуждений — и функции текста («назначение поэзии»), и факторы, его создающие («источники поэзии»). Согласно Раджашекхаре, «воображение (*пратибха*) — это то, что порождает в сердце [поэта] сочетания слов, полноту смысла, узор украшений, способы изложения и все другое этого рода» (КМ, с. 11). С точки зрения санскритской поэтики причину легче понять, изучая ее проявления. А как писал один из самых известных индийских теоретиков поэзии Анандавардхана (IX в.) в «Дхваньялоке» («Свет дхвани»): «воображение (*пратибха*) великих поэтов, несвойственное обычным людям... проявляется в речи, источающей сладостное значение» (ДЛ I.6).

Поскольку воображение реализует себя в поэтической речи, естественно, что санскритские авторы поэтологических трактатов заимствовали понятие для него из грамматики, где термин *пратибха* означал «мгновенную вспышку интуиции», позволяющую понять общий смысл высказывания (ВП II.347; см. [Браф, 1953, с. 171; Кунджунни Раджа, 1963, с. 99, 225—226]). Опора на представление о свойствах поэтической речи и соответственно на учения грамматиков о специфике языка явственно ощущается и в предлагаемом поэтиками определении поэзии.

Для санскритских теоретиков с их пристрастием к лаконичным, но емким формулировкам определение поэзии было тем пробным камнем, на котором выявлялась и кристаллизовывалась эстетическая позиция автора. Оно рассматривалось как обязательный и основополагающий элемент любой теоретико-литературной школы или доктрины, и соответственно Махимабхатта (XI в.), автор трактата «Вьяктививека» («Рассуждение о вьякти»), так понимает первую задачу поэтики: «Мудрый, если он хочет объяснить природу поэзии, должен дать ее общее определение» (ВВ, с. 44).

Определение поэзии, послужившее отправной точкой для дальнейших разысканий, было предложено Бхамахой: «Поэзия — это слово и смысл, соединенные вместе; она (поэзия) бывает двоякого рода: в стихах или прозе — и может создаваться на санскрите, пракрите или же апабхрэнше» (КАБ I.16).

По поводу второй части определения (о роли стихов и прозы и о принятых литературных языках) никаких существенных разногласий у индийских теоретиков не возникало. В частности, тезис об эстетической равнозначности метрических и неметрических текстов, объединяемых общим понятием «поэзия» — *кавья*, никогда не оспаривался и получил практическое подтверждение в художественной практике санскритского прозаического романа, на который последовательно были перенесены приемы и принципы орнаментальной поэзии.

Большого внимания заслуживает первая часть формулировки Бхамахи, породившая многочисленные интерпретации: «Поэ-

зия — это слово и смысл, соединенные вместе» (*ṣabdārthau sahitau kāvyam*).

На первый взгляд определение поэзии у Бхамахи совпадает с определением индийскими грамматиками и логиками языка вообще, в котором различались слово или, точнее, его звуковая форма (*шabda*), и смысл, или значение слова (*артха*) [Рену, 1961, с. 106; Бхаттачарья, 1962, с. 19—20; Кунджунни Раджа, 1963, с. 11—13, 141—143]. Эта дихотомия «слова» и «смысла», по сути, строго корреспондентна делению на *signifiant* («значающее») и на *signifié* («означаемое») у Ф. де Соссюра³, «план выражения» и «план содержания» у глоссематиков⁴ и вообще современному представлению о словесном знаке, который состоит из носителя значения (*sign-vehicle*) и самого значения (*де-сигната*) [Вейнрейх, 1970, с. 166 и сл.; Сёренсен, 1970, с. 67 и сл.]⁵.

Однако определение Бхамахи помимо терминов *шabda* и *артха* включает и третье понятие — *сахитау* («соединенные»), предостерегающее от наивного отождествления поэзии и языка. Термин *сахитья* (букв. «соединение») понимается в санскритской поэтике как «должное совмещение звука и смысла» (КМ, с. 5) и становится одним из синонимов поэзии, а сочетание *сахитья-видья* («знание сахитья») или *сахитья-шастра* («наука о сахитья») — обозначением самой поэтики, науки о поэзии [Де, 1976, II, с. 37; Рагхаван, 1973, с. 282—283; Кане, 1923, с. 140—141]. Автор XII в. Руйяка называет одно из своих сочинений «Сахитьямиманса», т. е. «Рассуждение о поэзии» (ср. «Кавьямиманса» у Раджашекхары), а теоретик XIV в. Вишванатха свою поэтику — «Сахитьядарпана», т. е. «Зеркало поэзии» (ср. «Кавьядарша» у Дандина).

По-видимому, *сахитья*, в понимании санскритских теоретиков, — не простое соединение, но взаимопроникновение, органическое единство слова и смысла или, говоря языком современного литературоведения, — «содержательная форма»; и если сочетание *шabda* и *артха* составляет, по их мнению, обыденный язык каждодневного общения, то их единство было особым качеством поэтического языка художественного текста. Автор трактата «Вакроктидживита» («Жизнь [поэзии] — вакрокти») Кунтака (X—XI в.) писал: «Поскольку выражаемое связано с выражающим, ни в коем случае нельзя разделять их. Но здесь (в поэзии) их единство, поистине, определяющее качество (*вишишта*) и оно именуется сахитья» (ВДж, с. 25). В поэзии, таким образом, не стоит вопрос о превосходстве *шabda* или *артха*, о том, что одно из них — внешнее явление, а другое — внутреннее или что единственное назначение формы слова, как утверждал грамматик Бхартрихари по отношению к обыденному языку, — манифестировать его смысл (ВП I.1; см. [Де, 1963, с. 19]). В поэзии оба они равноправны.

С другой стороны, единство слова и смысла отличает поэзию от священных и дидактических текстов. Вспомним, что Маммата

признавал главным в ведах «слово (*шabda*), подобное слову Творца» (иначе говоря: неправильное произношение ведийской мантры лишало ее всякой силы), в пуранах — «смысл (*артха*), подобный дружескому совету» (иначе: смысл, но не слова, которые могут быть заменены другими словами, в такого рода текстах составляет их цель), а от поэзии требовал «совершенства и слова и смысла» (*ṣabdārthayog-guṇabhāva*) (КП, с. 9) ⁶.

Санскритское определение поэзии как единства слова и смысла находит аналогии в европейских теориях искусства. Уже для Аристотеля красота слова определяется одновременно его звучанием и значением (АТЯС, с. 156—157); анонимный автор римского трактата I в. «О возвышенном» (Псевдо-Лонгин) утверждает, что в литературе «мысль и ее словесное выражение в значительной степени раскрываются во взаимной связи» (О возв., с. 54). Но в особенности идея неразрывности, взаимопроницаемости звучания и значения как особого, специфического свойства поэтического языка близка литературной теории XX в. Так, А. А. Ричардс указывает, что «тесное взаимодействие формы со значением есть главный секрет поэтического стиля» [Ричардс, 1939, с. 233]; С. Р. Левин считает неоспоримым, что в поэзии, в отличие от иных форм дискурса, «форма изложения и его значение слиты в более высоком единстве», и видит в этом секрет «непереводимости» поэзии [Левин, 1962, с. 9]; Р. Якобсон утверждает, что «поэзия... это та область, где внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной, проявляясь наиболее ошутимо и интенсивно...» [Якобсон, 1975, с. 224], а М. Б. Хестер предлагает для звучания и значения, нераздельных, по его мнению, в поэзии, особые термины: *sensa* и *sens* [Хестер, 1967, с. 87]. Особенно схожа с индийской концепцией *сахитья* интерпретация единства звука и смысла в поэзии американскими семантиками У. Уимсэттом и К. Бруксом: «Наша конечная точка зрения... состоит в том, что „форма“ охватывает и пронизывает „сообщение“ таким образом, что создает значение более глубокое и более существенное, чем абстрактное или независимое украшение. В научном либо абстрактном, практическом либо риторическом измерении существуют сообщение и средства передачи сообщения, но поэтическим измерением является как раз это неожиданно расширившееся значение, которое сливается с формой» [Уимсэтт, Брукс, 1957, с. 748].

Характерно, что в утверждении единства звука и смысла поэзии близки друг к другу не только индийские и европейские критики и теоретики поэзии, но и сами поэты. В свое время Александр Поп полагал, что в поэзии «звук должен казаться эхом смысла» [Поп, II.365, с. 12]; Поль Валери заметил, что «ценность поэзии заключена в нераздельности звука и смысла» и сравнивал стихи с «живым маятником», который постоянно колеблется между этими двумя полюсами [Валери, 1961, с. 72]; а Б. Пастернак, противопоставляя свое понимание поэзии чисто

Формальному к ней подходу, пишет, что он «всегда считал, что музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания» [Пастернак, 1982, с. 438]. И сходным образом, только полторы тысячи лет тому назад, великий индийский поэт Калидаса в первой строфе поэмы «Рагхуванша» («Род Рагху») сравнивает поэзию с двуполым Шивой (Ардханаришварой), женская половина которого (Парвати) есть слово (*вач*, или *шabda*), а мужская (Парамешвара) — смысл (*артха*); а Магха (VII—VIII вв.) в поэме «Шишупалавадха» («Убийство Шишупалы») указывает, что истинный поэт должен одновременно и в равной мере заботиться о звучании и о значении (*шabdартхау*) своих стихов (II.86).

Возвращаясь к определению поэзии, данному Бхамахой, подчеркнем, что его, как и все другие определения, о которых еще пойдет речь далее, следует рассматривать не изолированно, но в общем контексте взглядов автора. Если же исходить из контекста поэтики Бхамахи, то очевидно, что определение поэзии как формы и смысла слова в их единстве, при всей его самостоятельной значимости, не завершает, а лишь открывает его рассуждения о поэтическом искусстве. Оно, с его точки зрения, необходимо, чтобы охарактеризовать основу, почву поэзии, но еще недостаточно, чтобы выявить сложившуюся на этой основе специфику поэзии как особого речевого феномена.

Непосредственно перед тем как предложить свое определение, Бхамаха говорит о неперменном свойстве поэтической речи — ее «украшенности» и вводит категорию «украшение» (*аланкара*) в качестве главной характеристики поэтического языка.

Он поясняет, что некоторые из его предшественников считали украшениями метафору (пока мы будем условно считать таковой *аланкару*, именуемую *рупака*) и иные подобные ей фигуры. Другие, однако, видели истинные украшения лишь в грамматических и звуковых фигурах, а метафору и т. п. определяли как внешние (т. е. не принадлежащие самой сути поэзии) приемы. Бхамаха же коренными свойствами поэтической речи признает и украшения формы слова (*шabda-аланкара*), и украшения его смысла (*артха-аланкара*), что, по его мнению, вытекает из приводимого им далее определения поэзии как соединения слова и смысла (КАБ I. 13—16).

Итак, слово и смысл, по Бхамахе, составляют необходимую основу поэзии, а в украшениях, украшенности (*аланкрити*) состоит, как он полагает, ее специфика. Поэтому он на протяжении всего трактата подробно классифицирует и определяет различные виды украшений и сам трактат называет соответственно «Поэтические украшения».

Общим качеством поэтических украшений Бхамаха считает их необычность, буквально «гнутость» (*вакра*). «Солнце зашло, светит месяц, птицы улетели в гнезда — разве есть поэзия в та-

ких и подобных им выражениях? — пишет Бхамаха. — Это просто сообщения о случившемся (*варта*)» (КАБ II.87). Поэзия же, согласно Бхамаче, всегда «гнуемая речь» (*вакроти*)⁷, в использовании которой проявляются талант и мастерство поэта. А *вакроти* невозможна без украшений — *аланкар*, как и любая *аланкара* невозможна без *вакроти* (КАБ II.85). Позже, излагая взгляды Бхамачи, теоретик XI в. Бходжа писал в трактате «Шрингарапракаша» («Свет расы любви»): «Бхамача полагает, что необычная речь (*вакратва*) — высшее украшение поэзии» (см. [Санкаран, 1973, с. 23]).

Подведем некоторые итоги. Поэзию Бхамача определяет как особое взаимопроникновение формы и смысла слова, или, если воспользоваться современной терминологией, как «особым образом организованный язык». Вместе с тем в своем трактате он стремится указать и на то, в чем же именно проявляется эта «кособость» организации поэтического языка: по мнению Бхамачи, в его украшенности, носителями которой являются конкретные украшения, *аланкары*, разделенные соответственно на формальные и смысловые. Может показаться непоследовательным, что Бхамача не вводит уже в определение поэзии понятия «украшенности» или «украшения», выражающего ее специфику. Однако это, по-видимому, не случайно. Бхамача считает нужным в определении указать на конечный и единственный источник всех поэтических свойств — язык в двух его компонентах: слове и смысле, которые в поэзии находятся в неразрывной связи (*сахитья*). А сами эти свойства, составляющие специфику поэзии вытекают, по его мнению, опосредованно из сущности поэтического языка и потому в определении могут быть не оговорены. Бхамача, таким образом, выделяет два уровня поэтической структуры: нижний (основной) и верхний (специфический), и это разделение приняли все последующие санскритские теоретики.

Суть концепции Бхамачи была четко и определенно изложена в «Кавьядарше» Дандином, который слово и смысл объединяет понятием «тела» (*шарира*) поэзии: «Ими (знатоками) указаны тело и украшения поэзии. Тело [состоит] из сочетания слов, отмеченного приятным смыслом» (КД II.10). Дандин, как мы видим, перефразируя определение Бхамачи, относит его только к «телу» (основе) поэзии, а украшения рассматривает как необходимое для поэзии, но не подпадающее под категорию «тела» свойство. При этом для него, как и для Бхамачи, именно украшения, *аланкары*, сообщают поэтической речи красоту, составляют ее специфику: «Качества, создающие красоту поэзии, называют украшениями» (КД II.1). Трактатке отдельных *аланкар*, как смысловых, так и словесных, Дандин посвящает основную часть (II и III главы) своего трактата.

Существует распространенное представление, что в интерпретации украшений Дандин идет новым в сравнении с Бхамачой путем и помимо поэтических фигур относит к ним так называемые

мые «достоинства» (*гунь*), причем считает, что они в первую очередь обеспечивают совершенство художественного текста [Нобель, 1925, с. 79; Де, 1963, с. 25; Де, 1976, II, с. 78, 83—84; Рагхаван, 1973, с. 156; Йеннер, 1968, с. 17 и др.]. О категории *гун* речь идет уже в древнейшем индийском трактате по драматическому искусству «Натьяшастре» («Учение о драме», III—IV вв.), приписываемом легендарному мудрецу Бхарате. Одну из глав своего трактата, шестнадцатую, Бхарата посвящает языку драмы. В ней он перечисляет десять недостатков (*доша*), которых следует избегать в тексте пьесы (НШ XVI.84), а затем десять достоинств, которые интерпретирует как отсутствие недостатков, нечто им противоположное (НШ XVI.92). Из десяти *гун* Бхараты Бхамаха в начале второй главы «Кавьяланкары» упоминает только три: «ясность» (*прасада*), «сладость» (*мадхурья*) и «силу» (*оджас*), не называя их, однако, *гунами* и давая им иную характеристику, чем Бхарата. С «силой» Бхамаха ассоциирует употребление поэтами длинных сложных слов, а с «ясностью» и «сладостью» их отсутствие или малое количество в тексте, что облегчает, по мнению Бхамахи, его понимание и делает его приятным (КАБ II.2—3). Дандин в отличие от Бхамахи возвращается к десяти достоинствам Бхараты, но каждому из них дает собственную характеристику.

Достоинство «соответствие» (*шлеша*) состоит, по Дандину, в употреблении слов, «не тронутых вялостью из-за [обилия] слабых (т. е. носовых, плавных, полугласных) звуков» (КД I.43). Достоинство «ясность» (*прасада*) обеспечивает прозрачность смысла высказывания (I.45). Достоинство «ровность» (*самата*) предполагает использование в строке однотипных (слабых, сильных или средних) звуков (I.47). Достоинство «сладость» (*мадхурья*) способствует возбуждению *расы* (эмоциональной реакции), но опять-таки в силу не содержания высказывания, а исключительно его звуковой формы (I.51). Достоинство «нежность» (*сукумарата*) связано с осторожностью в употреблении грубых звуков, но в то же время не должно переходить в «вялость» (I.69). Достоинство «понятность» (*артхавьякти*) устраняет необходимость мысленно дополнять фразу (например, если сказать: «Великий вепрь (Вишну) поднял землю из красного океана», было бы непонятным, почему океан назван красным, и нужно дополнить: «красного от крови змей») (I.73—74). Достоинство «благородство» (*ударатва*) достигается изяществом словоупотребления, в частности применением точных эпитетов (I.76, 79). Достоинство «сила» (*оджас*) зависит от обилия сложных слов (I.80). Достоинство «прелесть» (*канти*) имеется тогда, когда смысл высказывания не выходит за пределы жизненного опыта (I.85). И, наконец, достоинство «сопряжение» (*самадхи*) предполагает использование слов в переносном значении, т. е. метафор (I.93).

Как видно из этого перечисления, *гунь* Дандина — это исключительно качества формы слова (*шлеша*, *самата*, *мадхурья*,

сукумарата, оджас) или его смысла (*прасада, артхавьякти, ударатва, канти, самадхи*). Тем самым они, в понимании Дандина, принадлежат «телу» поэзии, а не ее «украшениям» и не случайно рассматриваются им в первой главе, где речь как раз и идет о тех элементах поэзии, которые образуют ее «тело». Точно так же Дандин, по существу, рассматривает как свойство «тела» поэзии *анупрасу*, или аллитерацию (КД I.54—61). В других поэтологических трактатах *анупраса* неизменно входила в число словесных украшений (*шабда-аланкара*). Дандин же в качестве словесных *аланкар* называет в третьей главе трактата «озвучие» (*ямака*), «картинку» (*читра*) и «загадку» (*прахелика*), но об *анупрасе* говорит в первой главе в связи с *гунами шлеша* и *мадхурья*, относя ее — ввиду сравнительной простоты — к органическим свойствам поэтического языка, а не к специфическим средствам художественной выразительности, какими, с его точки зрения, должны быть *аланкары*.

Доктрина десяти *гун* прямо связана у Дандина с учением о двух путях (*марга*) поэзии: *вайдарбха* и *гауда*. Термины *вайдарбха* и *гауда* совпадают с названиями двух областей Индии и приблизительно соответствуют понятиям «южный» и «восточный». О региональных отличиях творчества авторов, живущих на севере, западе, юге и востоке Индии, писал в романе «Харшачарита» («Деяния Харши») известный санскритский поэт и писатель Бана (VII в.) (ХЧ I.7). В его эпоху укрепилось, по-видимому, и представление о превосходстве южного (*вайдарбха*) стиля, как более простого и изящного, над восточным (*гауда*) — напыщенным и тяжеловесным. Бхамаха, однако, полагает, что «гаудийская манера тоже превосходна и не отличается от вайдарбхской» (КАБ I.35). Так же и Дандин, отдавая предпочтение *вайдарбха*, достаточно высоко оценивает и *гауда*, причем пытается с помощью доктрины десяти *гун* объяснить различие между ними. Он полагает, что пути *вайдарбха* свойственно употребление всех десяти *гун*, в то время как *гауда* использует только некоторые из них («понятность», «сопряжение», в особенности «силу»), преобразуя другие в противоположные или, по крайней мере, отличные качества (вместо «соответствия» — «слабость»; вместо «ясности» — применение слов, значение которых постигается не сразу; вместо «сладости» — множество звуковых повторов; вместо «нежности» — скопления «грубых» звуков и т. п.)⁸.

Дандин, как мы видим, в своем подходе к поэзии близок Бхамаче. Он так же, как и Бхамача, определяет ее сущность, специфику, принципы членения (по форме: на прозу, стихи и смешанную форму; по языку: на санскрите, пракрите, апабхрانشе и смешанном языке⁹; по жанрам: на поэму в «связанных главах» — *саргабандха*, отдельные строфы — *муктака*, стихи, состоящие из нескольких строф, — *кулака*, собрание стихов различных авторов — *коша*, собрание стихов одного автора — *сангхата*; жанры прозы — *катха*, *акхьялика* и *чампу*). Но вместе с тем он

уточняет определение поэзии Бхамахи понятием «тела», к которому наряду с формой и смыслом слов относит категории «достоинств» — *гуна* и «пути» — *марга*. Язык поэзии, согласно концепции Дандина, должен обладать определенными достоинствами, в соответствии с которыми поэзия идет двумя путями, или распадается на два типа¹⁰. Наличие достоинств и признаков пути само по себе достаточно, чтобы поэзии называться поэзией. Однако истинное совершенство поэзии, ее специфику, выходящую за рамки понятия «тела», составляют для Дандина, как и ранее для Бхамахи, только «украшения» — *аланкары*.

Приводя в качестве примера на *гуну* «нежность» стихи:

«Распушив в форме круга хвосты, наполнив горло сладкими песнями, в сезон года, украшенный гирляндами туч, танцуют павлины»,—

Дандин добавляет: «Здесь смысл прост, нет никакого украшения, хотя строфа и запоминается мудрым из-за [достоинства] нежности» (КД 1.70—71). С точки зрения Дандина, строфа поэтична, строфа запоминается, и все-таки она лишена той красоты, которую придает поэзии только *аланкары*.

Казалось бы, с Дандином и Бхамахой солидарен третий теоретик ранней школы санскритской поэтики Вамана. В первой *сутре* своего трактата «Кавьяланкарасутра» он утверждает: «Поэзия воспринимается благодаря украшенности», а в следующей: «Украшенность — это прекрасное [в поэзии]» (КАС 1.1, 2). Однако, как явствует далее из текста поэтики Ваманы, он проводит различие между «украшенностью» (*alaṅkāra*) как общим принципом и отдельными «украшениями» (*alaṅkāraś*). Последние для Дандина и Бхамахи определяли специфику поэзии, для Ваманы же они не играют такой роли. Это следует из определения поэзии, которое предлагает Вамана: «Слово „поэзия“ используется [мною] в значении формы и смысла, наделенных достоинствами и украшениями; в условном значении (*bhakti*) она (поэзия) может рассматриваться только как [соединение] формы и смысла» (КАС, с. 2).

Вамана, таким образом, принимает определение поэзии Бхамахи, но лишь «в условном значении». В его собственном понимании она — «слово и смысл, наделенные гунами и аланкарами». А поскольку по традиции определение поэзии относится только к ее основе — «телу», поэтические фигуры, так же как и *гуны*, для Ваманы непеременные атрибуты поэтического языка и уже не обуславливают специфику поэзии. Для него эта специфика заключена, как мы увидим далее, в стиле (*рити*) — новой категории, введенной им в теорию поэзии.

Вамана вопреки Бхамахе и Дандину указывает также на преимущественное значение «достоинств» в сравнении с поэтическими фигурами. «Качества, создающие красоту поэзии,— достоинства»,— пишет он в первой *сутре* третьей главы своего трактата. И поясняет: «Поистине, те качества слова и смысла, кото-

рые придают красоту поэзии, суть достоинства: сила (*оджас*), ясность (*прасада*) и т. п., а не созвучие (*ямака*), сравнение (*упама*) и иные украшения. Последние сами по себе не создают красоты поэзии, а зависит эта красота от силы, ясности и других достоинств. Украшения же — лишь источник высокой степени этой красоты» (КАС, с. 31—32). Особое значение «достоинств» Вамана видит в том, что, хотя они и принадлежат вместе с «украшениями» к «телу» поэзии, то или иное их сочетание определяет стиль (*рити*), который Вамана называет «душой» поэзии (*gītīr ātmā kāvyasya* — КАС I.2.6).

Понятие «стиля» у Ваманы восходит к представлению о «путях» (*марга*) поэзии у Дандина. Только вместо двух «путей», по Дандину, Вамана указывает три стиля: *вайдарбхи*, *гаудия* и *панчали*. Он откровенно связывает особенности этих стилей с художественным творчеством древних поэтов в трех различных областях Индии: Видарбха (Берар), Гауда (Бенгалия) и Панчала (Кашмир), но вместе с тем признает, что в его время происхождение поэта уже не имеет значения и названия стилей условны (КАС, с. 5). Вайдарбхи, лучший с точки зрения Ваманы стиль, обладает, по его мнению, всеми десятью «достоинствами»¹¹, в *гаудия* доминируют «сила» и «прелесть», а в *панчали* — «сладость» и «нежность» (КАС I. 2.11—14).

Выдвигая свое учение о стилях, Вамана, как мы видим, прямо противопоставляет понятия «тела» и «души» поэзии, имплицитно противопоставленные уже в поэтиках Бхамахи и Дандина. Но если для Бхамахи «тело» поэзии состояло из слов в единстве их звучания и значения, для Дандина — из сочетаний слов, наделенных *гунами*, а «душу» поэзии оба видели в поэтических украшениях, то для Ваманы к «телу» поэзии принадлежали и достоинства и украшения в качестве атрибутов слова и смысла, а «душой» был стиль — категория, определяющая специфику поэзии. При этом, как для Бхамахи и Дандина украшения — это качества, коренящиеся в самих свойствах языка поэзии, а не привносимые извне, так для Ваманы стиль — объективная категория, зависящая от «тела» поэзии, т. е. особенностей поэтической речи. «Стиль,— пишет Вамана,— особое расположение слов... Особость эта заключена в гунах» (КАС 1.2.7—8).

Отходя от традиции, признававшей *аланкары* специфической характеристикой поэтического языка, Вамана не был все-таки достаточно последователен и радикален. И в его определении поэзии, и в понимании «украшенности» как источника прекрасного, и в сведении им «стиля» в конечном счете к особой комбинации слов содержалась принципиальная уступка традиционным взглядам. Отражая мнение позднейших теоретиков, Вишванатха писал в трактате «Сахитьядарпана»: «Что же касается утверждения Ваманы: „Стиль — душа поэзии“, то оно неверно, ибо стиль, как он говорит,— особое расположение слов. Но расположение слов — это связь частей [тела], а душа есть нечто отличное от этого» (СД, с. 20). В то же время современники и бли-

жайшие преемники Ваманы в поэтике не могли согласиться с его умалением роли *аланкар*.

Прямым продолжателем итей Бхамахи был кашмирский теоретик Удбхата (конец VIII — начало IX в.), автор не дошедшего до нас комментария на трактат Бхамахи и оригинальной поэтики «Кавьяланкарасарасанграха» («Собрание поэтических украшений»), которая содержит трактовку поэтических фигур, примыкающую в целом к трактовке Бхамахи. Удбхата вообще не упоминает в своей поэтике о «стилях» (*рити*), вместо них он говорит о трех «манерах» (*вритти*) поэтической речи: грубой (*паруша*), деревенской (*грамья*) и городской (*упанагарика*), каждая из которых связана с тем или иным видом звуковых повторов (*анупраса*), а «достоинства» (*гуны*) рассматривает как зависящие от характера употребления (длины) сложных слов.

Другой известный теоретик, Рудрата (IX в.), в трактате, названном, как и трактат Бхамахи, «Кавьяланкара» («Поэтические украшения»), повторяет определение поэзии последнего: «Поэзия — это [соединение] слова и смысла» (КАР II.1), а комментатор Рудраты Намисадху (XI в.) специально подчеркивает, что слово и смысл в поэзии, согласно этому определению, должны быть нераздельны и взаимообусловлены, иначе она была бы лишена *аланкар* и полна недостатков (КАР, с. 8—9). Касаясь теории *рити*, Рудрата добавляет к трем стилям Ваманы четвертый — *латия*, но низводит *рити* к статусу одной из словесных *аланкар* (*мабда-аланкара*), а именно *аланкары*, использующей сложные слова. *Панчали*, с его точки зрения, характеризуется сложными словами из двух или трех слов, *латия* — от четырех до семи, *гаудия* — еще большим количеством и только *вайдарбхи* сложных слов избегает (КАР II.3—6). При этом Рудрата рекомендует использовать *вайдарбхи* и *панчали* при изображении любви, горя, страха и удивления, а *латия* и *гаудия* — при изображении гнева (КАР XV.20), впервые связывая особенности словесной организации поэтического текста с какой-либо эмоцией — *расой*.

Концепция *аланкар* как главной приметы поэтической речи, как воплощения свойственного ей единства звука и смысла сохраняла свое ведущее значение для некоторых санскритских теоретиков даже тогда, когда в поэтике уже господствовали новые доктрины — *дхвани* и *расы*. Так, один из них, Руйяка (XII в.), в трактате «Аланкарасарвасва» («Все об украшениях») присоединяется к мнению «древних», которые «полагали, что украшение — главное в поэзии» (АС, с. 7). Той же позиции придерживались Джаядева (прибл. XIII в.) и Аппайя Дикшита (XVI в.). Однако наиболее значительным и оригинальным среди поздних сторонников теории *аланкар* считается Кунтака, чей трактат «Вакроктидживита» датируется обычно концом X — началом XI в.

Определение поэзии, предложенное Кунтакой, гласит: «Поэзия — это сосдинение слова и смысла, составляющих высказыва-

ние, которое отмечено стремление поэта к искусности и доставляет удовольствие знатоку» (ВДж, с. 7). В автокомментарии к этому определению он подчеркивает, что ни слово, как бы оно ни было красиво, ни смысл не могут в отрыве друг от друга быть поэтичными; только «оба вместе составляют поэзию», и их единство (*сахитья*) и есть то особое качество (*вишишта*), которое делает обычный язык поэтическим. Во всем этом Кунтака следует за Бхамахой, и у того же Бхамахи он заимствует понятие «гнутой речи» (*вакрокти*). «Оба они (слово и смысл), — пишет Кунтака, — то, что должно быть украшено (*аланкарья*); то же, что их украшает (*аланкрити*), называется вакрокти; вакрокти — это необычный способ выражения, приданный [языку] искусством поэта» (ВДж, с. 21). *Вакрокти* понимается Кунтакой как удивительное, поразительное высказывание (*вичитра-абхидаха*, *вайчитрья*, *вичитрабхава*), оно отличает поэзию от обыденного языка и языка науки (ВДж, с. 14, 27), оно — «душа» поэзии, или, как следует из самого названия трактата Кунтаки, ее «жизнь» (*дживита*).

Бхамаха, Дандин, а также их последователи, как мы знаем, считали «душой» поэзии украшения, или поэтические фигуры, причем Бхамаха в основе любой фигуры усматривал принцип «гнутой речи». Для Кунтаки *вакрокти* не только общий принцип, но и собирательное имя (*попеп collectivum*) всех украшений. Однако сам термин «украшение» (*аланкара*) он понимал существенно шире, чем Бхамаха, учитывая уже те доктрины санскритской поэтики, которые стали авторитетными в ней к его времени. Согласно принятому в индийской логике шестичленному разделению словесного текста, Кунтака различал шесть видов *вакрокти* и соответственно шесть видов украшений: украшения звуков слова (*варна*), корневой основы (*падапурвардха*), аффиксов (*пратьяя*), предложения (*вакья*), отрывка (*пракарана*) и произведения в целом (*прабандха*). Украшения первых трех видов в целом соответствовали словесным *аланкарам* ранней санскритской поэтики, а четвертого вида — смысловым *аланкарам* (и среди них *аланкарам*, заключающим в себе скрытый смысл — *дхвани*), украшения же пятого и шестого видов (необычные изменения в трактовке традиционной темы, обрисовке героев, основным и побочном сюжете и т. п.) должны были, по мысли Кунтаки, содействовать возбуждению или усилению эстетической эмоции — *расы*.

К сожалению, третья и четвертая главы трактата «Вакрокти-дживита», в которых идет речь о четвертом, пятом и шестом видах *вакрокти*, дошли только во фрагментах, и решение Кунтакой самой сложной проблемы санскритской поэтики (соотнесение эстетической функции произведения в целом с его словесной структурой) остается для нас недостаточно ясным. Но ясна общая установка трактата: сохраняя традиционное представление об *аланкарах* как определяющем, специфическом признаке поэзии, обусловленном взаимозависимостью формы и смысла поэти-

ческого текста, Кунтака вместе с тем стремился включить в это представление то новое понимание сущности и возможностей поэтического слова, которое к его времени было сформулировано в литературной теории Анандавардханой, Абхинавагуптой и их сторонниками.

В комментарии к первой сутре «Дхваньялоки» Анандавардхана цитирует определение поэзии, восходящее, по всей очевидности, к школе Бхамахи: «Тело поэзии состоит из слова (*шabda*) и смысла (*артха*), и в ней хорошо известны причины красоты, восходящие к слову: аллитерация (*анупраса*) и прочее, и восходящие к смыслу: сравнение (*упама*) и прочее» (ДЛ, с. 17). В этом определении в соответствии с традицией отдельно характеризуются основа — «тело» поэзии (сочетание *шabda* и *артха*) и специфические качества, создающие ее красоту: *аланкары*, наряду с которыми Анандавардхана упоминает далее (в согласии со взглядами Ваманы и Удбхаты) также *гуны*, *вритти* (манеры) и *рити* (стили). По-видимому, первая часть определения (определение «тела») не вызывает возражений Анандавардханы, и вскоре он приводит еще один его вариант: «Признаком поэзии является то, что она состоит из слова и смысла, которые доставляют наслаждение сердцам ценителей» (ДЛ, с. 23). Но вот специфику поэзии Анандавардхана усматривает уже не в *аланкарах*, *гунах* или *рити*, а в *дхвани* (букв. «отзвук», «эхо») — «скрытом, суггестивном значении поэтического текста. Именно *дхвани* провозглашает он в первой же сутре «Дхваньялоки» «душой поэзии» (*kāvyaśya-ātmā* — ДЛ I.1).

Правда, уже во второй сутре трактата Анандавардхана делает как бы уступку традиции и признает «душой» поэзии не только скрытый, но и выраженный смысл: «Тот смысл, который удостоивается похвалы знатоков и считается душой поэзии, бывает двух видов, а именно: выраженный (*вачья*) и проявляемый (*пратиямана*)» (ДЛ I.2). Комментатор «Дхваньялоки» Абхинавагупта пытается объяснить, что в данном случае Анандавардхана не стремился характеризовать сущность поэзии, а хотел лишь отделить выраженный смысл от проявляемого, однако другой приверженец теории *дхвани*, Вишванатха, видел здесь явное противоречие с утверждением, что «душа поэзии — *дхвани*», и считал вторую сутру «Дхваньялоки» ошибочной (СД, с. 20—21).

Тем не менее в свете общего содержания «Дхваньялоки» ошибки здесь, по-видимому, нет. Помимо поэзии *дхвани*, где проявляемый смысл подчиняет себе или устраняет высказанный, Анандавардхана указывает и второй род поэзии, где выраженное значение более красиво или более существенно, чем проявляемое (*гунибхутавьянгья-кавья*) (ДЛ III.34), и даже третий — поэзию-«картинку» (*читра*), где скрытый смысл вообще не присутствует (ДЛ III.41—42). В двух последних родах поэзии, особенно в поэзии *читра*, поэтическое значение создается в первую очередь «украшениями» — *аланкарами*. И хотя Анандавард-

хана отдает поэзии *дхвани* явное предпочтение, признание им поэзией произведений с подчиненным проявляемым или даже вообще без проявляемого смысла, но с *аланкарами* — пусть поэзией второго разряда, но все же поэзией — объясняет вторую *сутру* «Дхваньялоки» и отчасти примиряет Анандавардхану с традицией.

Еще более связывает теорию Анандавардханы с традицией то обстоятельство, что при всей ее новизне практически она так же, как теории его предшественников, основана на анализе слова и его значения. При этом, если предшественники Анандавардханы ограничивали роль поэтического языка сообщением непосредственно выраженного и художественно «украшенного» смысла, он видит высшее его назначение в передаче смысла суггестивного. Характеризуя поэзию *дхвани*, Анандавардхана пишет: «Мудрыми тот род поэзии называется дхвани, в котором смысл (*артха*) и слово (*шabda*) обнаруживают скрытое содержание и при этом себя ему подчиняют» (ДЛ I.13).

Этот скрытый смысл, таким образом, не есть некий экстралингвистический слой значения, субъективно привносимый в стихотворение или поэму сознанием поэта и читателя. Он, по мнению Анандавардханы, объективно заложен в языке произведения и детерминирован контекстом. Восприимчивый ум, наслаждаясь скрытым смыслом, не создает в произведении какой-либо новый элемент, но обнаруживает уже существующий, так же как, согласно популярному в поэтиках сравнению, обнаруживают в темной комнате находящийся там кувшин, когда вносят в нее светильник. Скрытый смысл — объективная данность поэзии, и теоретики *дхвани* утверждали, что возможность его выражения зависит от самой природы слова. В этой связи они добавляли к двум общепризнанным в санскритской грамматике функциям слова, номинативной (*абхидха*) и транспозитивной, или «переносной» (*лакшана*), третью — суггестивную (*вьянджана*), которая и реализует *дхвани*.

Построив свою теорию на традиционном фундаменте понятий слова и его значения, Анандавардхана и его последователи по-прежнему полагали, что именно эти элементы постольку, поскольку они образуют выраженное содержание поэзии, составляют ее «тело». Однако «душой» поэзии они считали не украшения, не достоинства или стили, которые принадлежали выраженному смыслу, а в первую очередь — суггестивный смысл поэзии. «Душа поэзии» по-прежнему понималась как эманация «тела», а не как некая непознаваемая, иррациональная сущность. Невыраженный смысл в конечном счете зависел от объективных свойств языка, но в эстетическом восприятии поэзии именно он, а не смысл выраженный, играл преимущественную роль. Поэтому неудивительно, что Анандавардхана фактически принимает определение поэзии своих предшественников, полемизируя с ними не по существу самой формулы, а лишь по характеру ее трактовки.

Указывая на связь теории *дхвани* с учениями грамматиков о манифестации значения слова не имеющими собственного значения звуками, Анандавардхана пишет: «И вот, следуя их учению, другие мудрые люди, которые всматривались в истинную суть поэзии, из-за сходной способности проявлять скрытое обозначили речь, состоящую из выражающего и выражаемого и называемую поэзией, словом „дхвани“» (ДЛ, с. 141—142). Таким образом, и для Анандавардханы поэзия — это «речь, состоящая из выражающего и выражаемого», причем термины, им используемые: *вачака* (выражающее) и *вачья* (выражаемое), будучи синонимами *шabda* (слово) и *артха* (смысл), еще более точно соответствуют терминам *signifiant* и *signifié* в современной европейской лингвистике и поэтике.

Признав *дхвани* «душой» поэзии, Анандавардхана одновременно подчеркивает особую роль скрытого смысла в возбуждении *расы*, или эстетической эмоции. Хотя он и признает, что скрытый смысл может состоять в понятийном содержании (*васту* — букв. «вещь») или даже в угадываемой поэтической фигуре (*аланкара*), свое высшее назначение поэзия *дхвани* выполняет, по его мнению, тогда, когда доводит до сознания читателя эстетическую эмоцию, которая не может быть воспринята иначе, чем через косвенное проявление, внушение. Тем самым Анандавардхана вводит в систему поэтики также понятие *расы*, которая впервые в качестве определяющей эстетической категории была рассмотрена в «Натьяшастре» Бхараты, но не пользовалась достаточным вниманием в ранних поэтологических трактатах.

Поскольку проявление *расы* — основная функция, главная цель скрытого смысла, Анандавардхана склонен видеть в *расе* «животворный принцип» (*дживабхута*) и поэзии и драмы (ДЛ, с. 182). Если *дхвани* он считает «душой» поэзии, то *расу* признает «ядром», «сердцевинной» (*ангин*) *дхвани*; если слово и смысл по отношению к *дхвани* — «тело» поэзии, то по отношению к *расе* они «оболочка» (*анга*) (ДЛ, с. 78). В этой связи Анандавардхана критикует взгляды своих предшественников на специфику поэзии: он не видит позитивной ценности в учении о стилях (ДЛ, с. 231), рассматривает *гуны* («сладость», «силу» и «ясность») как только качества *расы*, а *аланкары* — в тех случаях, когда они принадлежат не скрытому, а выраженному смыслу, — как средства ее усиления (ДЛ II.6—19). При этом и стили, и *гуны*, и *аланкары*, поскольку они реализуются в слове и выраженном смысле, принадлежат, по Анандавардхане, лишь «телу» поэзии.

Комментатор «Дхваньялоки» Абхинавагупта, логически развивая и заостряя позицию Анандавардханы, свел все формы *дхвани* в конечном итоге к внушению *расы*, которая единственно, как он настаивает, и есть «душа» поэзии. «Раса,— пишет Абхинавагупта,— поистине душа поэзии, и *дхвани* содержания (*васту-дхвани*) и поэтического украшения (*аланкара-дхвани*) в

конце концов завершаются в расе» (ДЛЛ, с. 51). В этом нет, по его мнению, противоречия с кардинальным утверждением Анандавардханы, что «душа» поэзии — *дхвани*, ибо в концепции Абхинавагупты *раса* понимается как единственное содержание *дхвани*, а *дхвани* как единственное средство выражения *расы*, и тем самым оба понятия сливаются в одно — *раса-дхвани*. Существенно важно отметить и то, что и для Анандавардханы, и для Абхинавагупты истоки проявления *расы* коренятся в поэтическом языке, хотя сама *раса* непосредственно не выражается. «Третий вид [дхвани] — *раса* и прочее¹², — указывает Анандавардхана, — привносится силой выраженного значения (*вачья*), но прямо к сфере действия слова не относится и потому отличается от выраженного смысла» (ДЛ, с. 81). Анандавардхана и Абхинавагупта вводят *расу* в круг языковых значений, но в качестве их высшей, поэтической ступени, т. е. делают то, что ранее Бхамача и Дандин делали с категорией *аланкар*, Вамана — с *рити*, а сам Анандавардхана — с остальными видами *дхвани*.

После появления «Дхваньялоки» и после того как доктрина *раса-дхвани* утвердилась в санскритской поэтике, старое определение поэзии было если не пересмотрено, то уточнено. В посвященном поэтике разделе «Агни-пураны» (гл. 336—346 — пригл. начало X в.) определение поэзии Дандином: «Сочетание слов, отмеченное приятным смыслом» — дополняется словами: «...полное *аланкар*, снабженное гунами, лишенное недостатков» (АП 336.6—7). Тем самым *аланкары*, *гуны*, недостатки (*доша*) прикрепляются к «телу» поэзии, непосредственно связываются с *шабда* и *артха*, а *раса* именуется «душой», «жизнью (*дживита*) поэзии (АП 336.33). Так же характеризует поэзию и Раджашекхара в «Кавьямимансе»: «Поэзия — это высказывание, наделенное гунами и украшенное *аланкарами*» (КМ, с. 24), разъясня несколько раньше, что высказывание (*вакья*) — это «сочетание слов, выражающих определенный смысл» (КМ, с. 22).

В период господства концепций *дхвани* и *расы* классическое определение поэзии дал Маммата в «Кавьяпракаше»: «Она (поэзия) — это слово и смысл, лишенные недостатков, обладающие достоинствами, иногда даже без украшений» (КП I.4). Некоторые исследователи, отмечая, что это определение напоминает определение Ваманы, полагают, что Маммата воскрешает старую доктрину, отдающую преимущество достоинствам — *гунам* (Де, 1976, II, с. 217—218). Однако это не так. Сразу вслед за определением Маммата рассматривает вопрос о функциях слова, устанавливает примат скрытого смысла, в соответствии с его наличием или отсутствием делит, подобно Анандавардхане, поэзию на три рода, а затем переходит к анализу категории *расы* как основного содержания *дхвани*. Хотя Маммата и включает понятие *гун*, так же как *дош* и *аланкар*, в общее определение поэзии, он недвусмысленно указывает на их подчиненность *расе* и *дхвани*. Когда после категорий слова и смысла ему, согласно определению, следовало бы приступить к изложению сущности

недостатков, достоинств и др., он замечает: «Хотя вслед за анализом слова и смысла нужно бы было рассмотреть недостатки, достоинства и украшения, сначала я расскажу о разделении поэзии [на роды], ибо только узнав, что представляет собой носитель каких-либо качеств, можно понять, какие качества ему присущи, а какие нет» (КР, с. 82).

Понятия *расы* и *дхвани* отсутствуют, таким образом, в определении поэзии Мамматы не потому, что Маммата их недооценивает, но лишь потому, что для него, как и для Бхамахи, Дандина, Ваманы или Анандавардханы, определение поэзии — это определение ее неперменной основы, «тела». Специфика же поэзии, ее «душа» выводится из основы, и в этом отношении она вторична, производна. Для Мамматы «душу» поэзии составляют не стиль, достоинства или украшения, принадлежащие форме и смыслу поэтического слова, а *дхвани* и *раса*, и это отличает его от ранних теоретиков и делает последователем Анандавардханы.

Соответственно Маммата объясняет природу недостатков, украшений и достоинств. Недостатки (*доша*), по его мнению, потому недостатки, что мешают восприятию *расы*, искажая должную форму и смысл высказывания: «Недостаток — порок главного смысла; главное же — *раса* и [само] высказывание, которое служит ей опорой» (КП VII.49). Если недостатки мешают *расе*, то украшения призваны содействовать ее усилению: «Те элементы, которые, имея отношение к телу, иногда помогают наличествующей [в поэзии] *расе*, подобно тому как ожерелье и т. п. [помогают быть красивым], суть украшения: аллитерация (*анупраса*), сравнение (*упама*) и другие» (КП VIII.67). Наконец, достоинства (*гуны*) Маммата характеризует уже как качества самой *расы*: «Те качества, которые принадлежат *расе* — сердцевине [поэзии], подобно тому как мужество и т. п. принадлежат душе, способствуют ее совершенству и от нее неотделимы, — суть достоинства» (КП VIII.66). И в комментарии к этой *сутре* Маммата еще раз настаивает, что «так же как мужество и т. п. — свойства души, а не тела, сладость и другие достоинства — свойства *расы*, а не звуков» (КП, с. 463—464).

Здесь Маммата недостаточно последователен, ибо ранее он, как мы видели, включил категорию *гун* в определение поэзии, которое, относясь к «телу» поэзии, о самой *расе* не упоминает и не должно бы было упоминать о *гунах*, если они качества *расы*. Эту непоследовательность попытались объяснить и по возможности устранить другие теоретики. Хемачандра (XII в.), автор трактата «Кавьянушасана», в целом следует определению поэзии Мамматы: «Поэзия — это слово и смысл, лишённые недостатков, наделённые достоинствами и украшениями» (КАХ I.11), а затем, настаивая, что украшения всегда и с любой точки зрения принадлежат «телу» (КАХ I.13), так характеризует достоинства и недостатки: «Достоинства и недостатки суть причины усиления и ослабления *расы*, но в определенном смысле они принадлежат слову и его значению» (КАХ I.12).

Иными словами, достоинства, как и недостатки, в первую очередь — атрибуты *расы*, поскольку они непосредственно на нее влияют, но в то же время их можно рассматривать как качества формы и значения слова, поскольку свое воплощение они получают в слове и сочетании слов. В этом смысле они принадлежат языку и поэтому, полагает Хемачандра, должны быть упомянуты в определении поэзии, характеризующим свойства поэтической речи.

Исходя из определения поэзии, данного Мамматой, четкое разграничение «тела» и «души» поэзии предлагает Видьянатха (конец XIII — начало XIV в.) в трактате «Пратапарудраяшобхушана» («Ожерелье славы [царя] Пратапарудры»): «Знатоки поэзии называют поэзией слово и смысл, соединенные с достоинствами и украшениями, лишенные недостатков, представляющие собой безразлично — стихи или прозу. Слово и его значение считаются телом [поэзии], блеск скрытого смысла — душой» (ПЯБ II.1—2).

И приблизительно то же пишет Вагбхата-младший (XIV в.) в «Кавьянушасане» («Наставление в поэзии»): «Слово и его значение, лишенные недостатков, наделенные достоинствами и по большей части украшениями, называются поэзией» (КАВ, с. 14). А несколько далее поясняет: «То сочетание слова и смысла, которое лишено недостатков, обладает достоинствами, украшено украшениями, называется телом поэзии. Однако поэзия не существует без души, будто бездыханное тело. Поэтому я говорю: *расы* — животворный принцип поэзии» (КАВ, с. 53).

Постепенно, однако, растущий авторитет доктрин *расы* и *дхвани* в санскритской поэтике понуждает авторов трактатов включать эти категории уже в само определение поэзии, хотя из-за этого определение перестает быть указанием необходимой и достаточной основы поэзии и становится лишь перечислением всех ее важнейших, с точки зрения того или иного автора, элементов.

Бходжа (XI в.) в трактате «Сарасватикантхабхарана» («Ожерелье Сарасвати»¹³) определяет поэзию как «лишенную недостатков, обладающую достоинствами, украшенную украшениями и наделенную расой» (СК I.2). Вагбхата-старший в «Вагбхаталанкаре» призывает поэтов создавать ради славы поэзию, «соединяющую в себе правильные звучание и значение, украшенную достоинствами и украшениями, наделенную прекрасным стилем (*рити*) и расой» (ВА I.2). А Видьядхара (конец XIII — начало XIV в.) в «Экавали» («Жемчужная нить») указывает, что в поэзии, «состоящей из слова и смысла, обладающей достоинствами, самое главное — *дхвани*» (ЭВ I.6).

Стремление Бходжи, Вагбхаты-старшего и Видьядхары дать определение поэзии, в котором бы были отмечены все те ее свойства, которые, по общему теперь признанию, в ней доминируют, вполне объяснимо. Но, как мы уже говорили, они при этом отступали от традиционной установки санскритской поэти-

ки — использовать такую формулу, которая заключала бы в себе лишь первичные, невыводимые категории, а не те, которые надстраивались над ними, сколь бы сами по себе они ни были существенны.

Вместе с тем и определение поэзии у Мамматы и его последователей страдает с формальной точки зрения известной избыточностью. Ведь если *гуны*, *доши* и *аланкары* — неотъемлемые свойства поэтического языка, свойства слова и смысла, то нужно ли вводить эти категории в определение, не достаточно ли указать на особую связь *шabda* и *артха* в поэзии, как сделал Бхамаха, только этим указанием имплицитно указывая на наличие *гун* и *аланкар* и отсутствие *доша*? Во всяком случае, один из виднейших санскритских теоретиков, Вишванатха счел необходимым отвергнуть определение Мамматы именно из-за его необязательности.

Вишванатха полагает, что недостатки, будучи свойствами слова и его значения, вовсе не всегда мешают поэзии, сообщаящей *расу*, быть истинной поэзией, и в качестве примера приводит строфу из драмы Бхавабхути «Махавирачарита» («Деяния великого героя»), намеренно нарушающую грамматическую норму (СД, с. 8—9). Столь же необязательным кажется ему упоминание украшений слова и смысла, которые лишь придают большую красоту поэзии, не составляя ее сущность (СД, с. 14). И, наконец, он отмечает противоречивость отнесения Мамматой достоинств к сфере слова и смысла и в то же время их характеристики как качеств *расы*. Если они качества *расы*, рассуждает Вишванатха, то зачем их включать в определение поэзии, где ничего не говорится о самой *расе*; если же они принадлежат *шabda* и *артха*, то последние могут проявлять *расу*, но могут ее и не проявлять, и во втором случае достоинства словесного выражения для поэзии мало что значат (СД, с. 9—14).

Исключив достоинства, недостатки и украшения из определения поэзии, Вишванатха должен бы был вернуться к традиционной формуле: «Поэзия — это слово и смысл». Однако формула Бхамахи была действительна только в связи с его тезисом об украшениях как специфическом свойстве поэтического языка, а это уже было пройденным этапом в истории санскритской поэтики. Теперь специфическим свойством художественного текста считалось проявление *расы*. Ввиду этого Вишванатха использует традиционное определение поэзии, но добавляет к нему упоминание о *расе* как истинной ее сути: «Поэзия — это речь (*вакья* — синоним, по словам самого Вишванатхи, выражения *шabdартхау*), душа которой *раса*» (СД, с. 20).

Вишванатхе все-таки пришлось объединить в своем определении поэзии понятия разных уровней, охарактеризовав поэзию и с точки зрения ее необходимой основы — «тела» (язык), и с точки зрения ее внутренней специфики — «души» (эстетическое качество). Однако он очистил это определение от всех уточняющих, но второстепенных категорий, лишь в дополнении к опре-

делению оговорив их значение, да и то только в связи с *расой*: «Недостатки ее (*расу*) ослабляют, достоинства, украшения и стили являются, как известно, причинами ее усиления» (СД, с. 24—25).

Избыточность определения поэзии Мамматой была подвергнута критике не одним Вишванатхой, но и некоторыми другими авторами поздних санскритских поэтик. В то же время и позиция Вишванатхи, признававшего поэзией только поэзию *расы* и ставившего в зависимость от *расы* все остальные категории поэтики, казалась слишком радикальной: вопреки традиционной точке зрения Вишванатха помещал за пределы искусства и фигуративную поэзию (поэзию *аланкар*), и поэзию чисто содержательную (предусмотренную Анандавардханой в разряде *вастудхвани*). В поздней санскритской поэтике в этой связи приобрели влияние разного рода синтетические теории, на основе которых были предложены новые формулировки определения поэзии.

Если для Вишванатхи «поэзия — это речь, душа которой *раса*», то Вишвешвара (конец XIV в.), автор трактата «Чаматкарачандрика» («Лунный свет чаматкары»), пишет: «Знатоки поэзии полагают, что поэзия — это слово (*вач*) и смысл (*артха*), которые возбуждают изумление (*чаматкара*)» (ЧЧ, с. 3), т. е. практически заменяет в определении Вишванатхи понятие *раса* на понятие *чаматкара*. Это не означает, что Вишвешвара недооценивает *расу*: она для него «дыхание» (*прана*) поэзии (ЧЧ, с. 1), и поэзию, лишенную *расы*, он сравнивает с человеком, которому недостает любви собственной супруги (ЧЧ, с. 108). Однако *раса* для него, хотя и первая, но лишь одна из семи «опор» (*аламбана*) наслаждения, которыми наряду с *расой* являются достоинства (*гуна*), стили (*рити*), манеры (*вритти*), зрелость (*нака*), соответствие (*шайя*) и украшения (*аланкара*) (см. подробнее [Рагхаван, 1973, с. 295 и сл.]). А саму поэзию, в зависимости от характера и степени доставляемого ею наслаждения, или изумления, он делит на три разряда: 1) «возбуждающую изумление» (*чаматкари*), или поэзию, в которой основную роль играют звуковые украшения (*шабдаланкара*); 2) «возбуждающую большее изумление» (*чаматкаритара*), или поэзию, в которой доминируют смысловые украшения (*артхаланкара*), а скрытый смысл подчинен выраженному (*гунибхутавьянгья-дхвани*), и 3) «возбуждающую высшее изумление» (*чаматкаритама*), где главное — скрытый смысл (*дхвани*). Тем самым Вишвешвара реабилитирует поэзию украшенной формы и прямого смысла, поскольку и они, по его мнению, способны доставить удовольствие читателю, хотя, может быть, и не такое сильное и полное, как поэзия *раса-дхвани*.

Во многом сходную с Вишвешварой позицию занимал последний из выдающихся представителей санскритской поэтики Джаяганнатха (XVII в.). Как и Вишвешвара, Джаяганнатха стремился охватить в своем трактате «Расагангадхара» («Океан

расы») и, в частности, в определении поэзии, предложенном в нем, все виды поэтических текстов, а не только заключающие в себе *расу*. Как и Вишвешвара, он использовал в качестве всеобъемлющей для истинной поэзии категории понятие «изумления», синонимичное для него «наслаждению» (*чаматкара, раманията*). «Поэзия,— согласно определению Джаганнатхи,— это слово, содержащее доставляющий удовольствие смысл» (РГ, с. 4).

В этом определении существенно, во-первых, стремление вновь указать на внутреннюю зависимость слова и смысла в поэзии, в свое время подчеркнутую Бхамахой, но затем иногда упускаемую из виду (может быть, из-за самоочевидности) позднейшими теоретиками. Не всякая звуковая форма, по мнению Джаганнатхи, поэтична, а лишь форма в ее связи со значением. Иначе можно бы было считать поэзией бессмысленные стихи или причислить к ней музыкальные звуки и театральные жесты, поскольку они тоже способны вызывать *расу*.

И, во-вторых, существенно то разъяснение, которое дает Джаганнатха самому понятию «удовольствие»: «Это удовольствие есть свойство такого познания, которое возбуждает выходящую за пределы обыденного (*локоттара*) радость. Необыденная [радость]— это, в свою очередь, особое состояние, которое, поскольку оно радостно, можно назвать наслаждением. Причина [этого состояния] есть то специфическое чувство, которое возникает при продолжительном созерцании объекта, замкнутого на самом себе. Ввиду этого нет состояния необыденности в удовольствии от восприятия смысла таких высказываний, как „у тебя родился сын“ или „я дам тебе деньги“. Следовательно, такие высказывания не имеют отношения к поэзии. Итак, поэзия— это слово, содержащее в себе такой смысл, который, будучи объектом созерцания, вызывает наслаждение» (РГ, с. 4—5). Иначе говоря, «успокаивающий смысл» поэзии состоит, согласно Джаганнатхе, в трансцендентном по отношению к обычному опыту удовольствии. На связь концепции трансцендентного удовольствия Джаганнатхи с теорией «незаинтересованности» эстетического наслаждения у Канта в свое время указал известный санскритолог Г. Якоби [Якоби, 1910, с. 1380—1392].

Мы проследили общую линию развития санскритской поэтики в кардинальном для нее вопросе о том, что представляет собой литература, или поэзия (*кавья*) в широком смысле этого слова. Мы установили, что общим и исходным для всех без исключения теоретиков тезисом было утверждение: поэзия— это соединение формы и смысла слов. Формула Бхамахи: *шабдартхау сахитау кавьям*— в том или ином виде доминировала в любом определении поэзии. При этом форма и смысл рассматривались как равноправные и взаимообусловленные компоненты поэтического текста. Указывая, что категории формы и смысла лежат в основе поэтической структуры, индийские теоретики пытались далее установить то особое качество, которое вытека-

ет из их единства в поэтической речи и делает поэзию поэзией. «Поздние индийские критики,— пишет Э. Джероу,— никогда не уклоняются от главной проблемы: определить отличие (*viçeṣaṇa*) литературы от других способов выражения, главным образом научного (*çāstra*) и нарративного (*itihāsa* или *kathā*)» [Джероу, 1977, с. 219]. Уточним, что тем же стремлением — пусть и не прямо выраженным — руководствовались не только поздние, но и первые известные нам авторы санскритских поэтик.

Представители ранней школы (Бхамаха, Дандин, Вамана, Удбхата, Рудрата), а также некоторые их последователи (Кунтака, Руйяка, Аппайя Дикшита) видят это специфическое качество поэзии в «украшенности» речи. Большинство представителей ранней школы конкретизируют категорию «украшенности» в различного рода поэтических фигурах, Кунтака — в понятии «гнутой речи», где фигуры опять-таки играют главную роль, а Вамана — в понятии стиля, для характеристики которого не столько важны фигуры, сколько достоинства (*гуны*) поэтического языка.

В последующей истории санскритской поэтики украшения, достоинства и счпли стали, однако, рассматриваться не как эстетически отмеченные признаки поэтического языка, но как его изначальные, присущие ему по определению свойства. Специфическим же качеством поэтической речи была признана ее суггестивность, *дхвани*, и затем, как высшее проявление *дхвани*, — эстетическая эмоция, или *раса*. Теоретики *дхвани* и *расы* воспользовались предложенным Ваманой в применении к стилю термином «душа» поэзии, но отнесли его не к стилю, а к этим более важным, с их точки зрения, категориям. Вместе с тем, утверждая, что без «души» (*дхвани* и *расы*) не может быть истинной поэзии, Анандавардхана, Маммата и их сторонники не сочли нужным ввести категории *дхвани* и *расы* в само определение поэзии. И дело здесь, видимо, не только в следовании традиции, а в убежденности, что, определяя поэзию, необходимо и достаточно говорить о том, что ее отграничивает от остальных видов творческой деятельности (язык в его единстве звучания и значения), а не о том, какими эстетическими свойствами и возможностями язык поэзии обладает. Однако при этом невольно создалась парадоксальная ситуация: второстепенные, а иногда даже необязательные, согласно новой поэтической доктрине, качества поэтического языка указывались в определении (достоинства, отсутствие недостатков, украшения), а о свойственной ему эстетической функции не было речи. Бходжа, Вагбхата-старший, Видьядхара и другие искали выход в перечислении всех признаков поэзии, хотя бы и разных уровней, а Вишванатха и вслед за ним Вишвешвара и Джаганнатха попытались дать такое определение, в котором бы основы поэзии и специфический ее признак выступали бы вместе, но в «снятом», очищенном от опосредующих элементов виде. Определение поэ-

зии в их трактатах включало в себя лишь понятия «тела» поэзии (*шабда* и *артха*) и ее «души» (*раса* или *чаматкара*). Но, так же как и у большинства других санскритских теоретиков, оно подразумевало (и это далее разъяснялось), что «тело», насколько возможно, должно быть свободно от недостатков, наделено достоинствами и, как правило, украшениями, а одухотворить его, придать ему «душу» способна только *раса*, вернее *раса* в форме *дхвани*, которая главным образом и вызывает у знатока поэзии эстетическое наслаждение.

Мы видим, что при всей разнице оттенков и конкретных интерпретаций, насколько можно судить по рассмотренным нами определениям поэзии, общие принципы подхода к литературе в санскритской теории сохраняли преемственность и устойчивость на всем ее протяжении. Среди этих принципов в качестве наиболее существенных выделим два.

Первый можно назвать принципом объективности. Классическая индийская теория поэзии строилась в первую очередь на основе объективно данного литературного материала, а не была суммой гипотез, предположений и выводов, касающихся творческого процесса, характера художественной интуиции или воображения, и тем более она не исходила из внелитературных фактов и факторов (исторических, психологических и т. п.), какую бы реальную роль в литературном процессе они ни играли. Она в своих главных положениях опиралась на литературный объект — поэтический текст, а не на анализ свойств, стимулов или вкусов субъекта — автора либо читателя. Она стремилась объяснить не столько характер воздействия произведения или почему одно произведение лучше другого, сколько то качество, которое делает поэзию поэзией, описать не литературу во всем ее разнообразии и связях, но прежде всего установить сам критерий литературности.

Это не значит, что авторы санскритских поэтик совершенно не считались с ролью личности автора или литературного, общекультурного фона. Как мы уже говорили, в обязательном для санскритских трактатов разделе об источниках поэзии всегда признавалось, что истинному поэту необходимы широкая эрудиция, постоянное упражнение в своем искусстве и вдохновение, или творческое воображение. При этом большинство индийских теоретиков выделяли вдохновение как основное и неперемнное условие творческого успеха. Однако, признавая определяющую роль поэтического вдохновения, санскритские поэтики видели свою задачу не в том, чтобы с помощью ссылок на него разъяснять специфику художественного произведения, а скорее наоборот: посредством анализа свойств и особенностей поэтического текста как бы овеществить природу творческого дара поэта. Можно, конечно, согласиться, что всесторонний подход к литературному произведению, его исследование с разных точек зрения способны дать более полную и объемную картину феномена поэзии, но последовательно объективную (или, точнее, объект-

ную) позицию санскритских теоретиков, строгость методов их исследования нельзя не признать внутренне убедительными и достаточно эффективными.

Второй, еще более важный принцип санскритской теории поэзии состоял в том, что теория эта по сути своей была теорией лингвистической. Любое определение поэзии в санскритских поэтиках начиналось с утверждения, что «поэзия — это слово в единстве его звучания и значения», или, во всяком случае, такое утверждение подразумевало. И это было не просто данью традиции и не тривиальной констатацией очевидной истины. Здесь обнаруживается твердая убежденность авторов поэтик, что поэзия — прежде всего язык и все ее особенности коренятся в языке. Анализ языка, его элементов, функций, возможностей и ресурсов — необходимая предпосылка индийской классической теории поэзии, а выявление и характеристика того уровня языка, который можно считать поэтическим, для санскритских теоретиков составляли задачу и содержание поэтик.

В этом можно убедиться, если внимательно рассмотреть критерии выделения уже упомянутых нами общих и частных категорий санскритской поэтики. Любую из них можно рассматривать как категорию не только поэтическую, но в основе своей лингвистическую: поэтической она становилась лишь в силу того, что принадлежала языку и выводима из свойств языка.

Мы знаем, что Бхамаха считал специфической чертой поэзии ее насыщенность украшениями, иначе — поэтическими фигурами (*аланкарами*). Очевидно, что поэтические фигуры для Бхамачи — это такие способы использования смысла и звучания слов, которые отличаются от обыденных, общеупотребительных. «Украшение, которого добиваются [поэты], — пишет Бхамаха, — есть речь, в которой необычны слово и смысл» (КАБ I.36). И, подчеркивая принадлежность поэтических фигур языку, Бхамаха делит их на «формальные», или «словесные» (*шабдаланкара*), и «смысловые» (*артхаланкара*). Это деление принимают и Дандин, и Вамана, и Удбхата, и Рудрата, а Бходжа добавляет третью разновидность — «смешанные» фигуры (*мишраланкара*), т. е. такие, которые зависят от формы и смысла слова одновременно. Теоретики *дхвани* и *расы*, придававшие поэтическим фигурам куда меньшее значение, чем их предшественники, тем не менее были солидарны с ними в том, что поэтические фигуры — категории чисто языковые и лишь как таковые могут помогать проявлению *расы*. Вишванатха пишет: «Те второстепенные непостоянные качества слова и смысла, которые могут увеличивать их красоту и помогать расе и т. п., суть украшения, и они подобны браслетам и т. п.» (СД X.1). Определение *аланкар* как качеств формы и смысла слова отражало неизменность их трактовки и методов их рассмотрения у всех без исключения санскритских теоретиков.

Дандин, разделяя убеждение Бхамачи в преимущественном для поэзии значении украшений — *аланкар*, подробно развил

учение о *гунах* — десяти достоинствах поэтической речи. Подобно *аланкарам*, Дандин считает *гуны* качествами языка, их принадлежность языку он подчеркивает и отнесением их к «телу» поэзии, и прямо еще не выраженным, но достаточно очевидным делением их на достоинства формы (*шабдагуна*) и достоинства смысла (*артхагуна*). Разделение достоинств на формальные и смысловые в соответствии с двумя основными слагаемыми поэтической речи было, вслед за Дандином, поддержано и обосновано Ваманой. Однако может показаться, что, когда Анандавардхана и большинство иных теоретиков *дхвани* и *расы* ограничили число достоинств тремя: «ясностью», «сладостью» и «силой» — и стали рассматривать их как атрибуты *расы*, они порывают с прежней трактовкой *гун* как языковых феноменов. То, что такое представление ошибочно и что Анандавардхана и его преемники учитывали двойную природу *гун*, мы уже говорили ранее. Отметим дополнительно, что они даже более прямолинейно, чем их предшественники, истолковывали каждое достоинство соответственно его выражению в языковом материале. Утверждая, что достоинства — качества *расы*, источник этих качеств они видели в особенностях языка, влияющих на характер *расы*.

«Итак,— пишет Маммата,— сладость и другие [достоинства] суть свойства *расы*, проявляемые через определенные звуки, но самим этим звукам исконно не принадлежащие» (КП, с. 465)¹⁴.

Вамана впервые ввел в санскритскую поэтику понятие «души» поэзии, в качестве которой он рассматривал новую категорию — стиль (*рити*). Однако это отнюдь не свидетельствовало о поиске нового принципа, лежащего вне сферы языка, формы и смысла поэтической речи. Мы уже говорили, что, согласно концепции Ваманы, каждый стиль определялся тем или иным сочетанием достоинств слова и достоинства смысла и в конечном счете сводился к «особому расположению слов».

Понятно, что если даже для Ваманы стиль — «расположение слов», то для сторонников теорий *дхвани* и *расы*, не признававших за стилем права называться «душой» поэзии, это тем более так. Анандавардхана отказывался поэтому видеть какое-либо преимущественное значение стиля среди иных поэтических категорий, также зависящих от формы и смысла поэтического высказывания (ДЛ, с. 551—552).

Однако и предложенное им понимание «души» поэзии как ее скрытого, суггестивного смысла — *дхвани* зиждется все на том же лингвистическом фундаменте санскритской поэтики. Анандавардхана рассматривает *дхвани* как «проявленный смысл» (*вьянгья артха*), как способность слов обнаруживать суггестивное значение высказывания, поскольку им по природе присуща специфическая для поэтического языка функция проявления (*вьянджана*), вступающая в силу тогда, когда имеется соответствующее намерение (*прайоджана*) поэта. Фундаментом теории *дхвани* оказывается анализ слова и его значения. Отсюда и общее определение поэзии *дхвани* Анандавардханой, которое

мы приводили ранее. Отсюда решительное утверждение Анандавардханы, что скрытый смысл может быть обнаружен только при посредстве смысла выраженного: «Как человек, нуждаясь в свете, проявляет заботу о его источнике — пламени в светильнике, так [поэт заботится] о выраженном смысле, нуждаясь в невыраженном» (ДЛ I.9). Показательно, что основной оппонент теории *дхвани* Махимабхатта исходил в своей критике этой теории в трактате «Вьяктививека» главным образом из того, что суггестивная функция слова, на признании которой покоится доктрина Анандавардханы, никем из грамматиков не была признана и объяснена. Иными словами, он пытался лишить теорию *дхвани* того лингвистического базиса, на котором она строилась и только при наличии которого она могла стать авторитетной в системе санскритской поэтики.

Наконец, последняя из важнейших категорий санскритской поэтической теории — *раса*, которая первоначально, в трактатах по драматическому искусству интерпретировалась как явление чисто эстетического и психологического порядка, в поэзии, по единодушному мнению всех санскритских теоретиков, реализуется в языке художественного произведения и воспринимается только благодаря языку и его поэтическим свойствам. Хотя *раса* и ими понимается как особый, эстетический вид эмоции, как свободное от личностной окраски наслаждение, однако в литературном тексте *раса* может быть проявлена, а читатель может насладиться ею — только в форме *дхвани*, скрытого смысла. *Раса*, собственно говоря, и есть, с точки зрения Анандавардханы и его последователей, скрытый смысл в своем высшем выражении. Разница между ними сводится — особенно у поздних теоретиков — к разнице между содержанием (*раса*) и выражением (*дхвани*) одного и того же понятия. А раз так, то поэтики описывают те слагаемые выраженного смысла, которые в виде «возбудителей» (*вибхава*), «симптомов» (*анубхава*) и изображения преходящих настроений (*вьябхичарибхава*) совокупно проявляют *расу*, ищут те элементы словесной композиции, которые наиболее адекватно ее обнаруживают. В частности, Анандавардхана уточняет, что проявителями *расы* могут быть звуки (*варна*), слова (*пада*), высказывания (*вакья*), словосочетания (*сангхатана*) и произведение в целом (*прабандха*), понимаемое как единый большой текст (ДЛ III.2). Подчеркивая зависимость *расы* от словесной организации художественного произведения, от слова и только слова в единстве его формы и смысла, Раджашекхара пишет: «В поэзии слова поэта, а не содержание возбуждают или не возбуждают *расу*... Плохой поэт, даже [описывая] любовь в разлуке, способен лишить [стихи] *расы*. Есть ли *раса* в сюжете или нет ее там — не столь важно: она пребывает в речи поэта» (КМ, с. 45—46).

Итак, основные категории санскритской поэтики, будь то поэтические фигуры или стили, достоинства или недостатки, *дхвани* или *раса*, считаются ли они принадлежащими «телу» или

«душе» поэзии, в конечном счете опираются на лингвистическую концепцию формы и смысла слова и только через нее и благодаря ей получают свое осмысление и объяснение. Историю санскритской поэтики правомерно поэтому рассматривать как последовательно сменяющие друг друга попытки найти такой уровень лингвистического значения, который можно и должно было считать поэтическим. И если Бхамаха видел такой уровень в использовании поэтических фигур, Вамана — в сочетании слов, насыщенных достоинствами (стиль), то Анандавардхана полагал, что это уровень восприятия скрытого смысла — *дхвани*, а Абхинавагупта и Вишванатха — восприятия скрытого смысла исключительно в виде *расы*. Иными словами, древнеиндийские теоретики единодушно полагали, что поэтическая функция языка проявляется в особой организации речевого сообщения, но при этом Бхамаха и Вамана ограничивались признанием эстетической значимости такой организации самой по себе, а Анандавардхана, Абхинавагупта и Вишванатха ставили ее ценность в связь с содержанием сообщения или его эмоциональным эффектом. Только такой подход объясняет, почему при всех разногласиях и разночтениях устояло определение Бхамахи, признававшее поэзию особой формой языка. Им объясняется и то обстоятельство, что чуть ли не каждая санскритская поэтика начиналась с восхваления силы и возможностей Речи, Слова.

Маммата в первой *сутре* своего трактата прославляет могущество слова в устах поэта: «Победоносна речь поэта, вызывающая к жизни творения, свободные от ограничений судьбы, полные наслаждения, зависящие только от собственных законов, приятные благодаря девяти расам» (КП I.1).

А за три столетия до него Дандин провозглашает: «Здесь, в этом мире, все деяния людей совершаются милостью речи, подчиняющейся правилам, навсегда установленным мудрецами. Весь этот триединый мир погрузился бы в слепую тьму, если бы с начала времен не сиял свет, именуемый Словом. Взгляни: слава древних царей, отраженная в зеркале слов, не гибнет, хотя самих этих царей уже нет. Мудрые учат: слово, если умело им пользоваться, — то же, что корова, исполняющая желания; если же пользоваться им дурно, оно выявит коровью сущность говорящего» (КД I.3—6).

В подобного рода вступительных строфах сразу же кристаллизуется исходная принципиальная позиция авторов поэтик. И она же обнаруживается в многочисленных высказываниях, в которых санскритские теоретики признают зависимость своих концепций от грамматических учений, рассматривают грамматику как основополагающую для себя дисциплину. Так, Анандавардхана, утверждая доктрину *дхвани*, ссылается на взгляды грамматиков и добавляет: «Грамматики — поистине, первые среди ученых, ибо грамматика — основа всех наук» (ДЛ, с. 138). Бхамаха, а вслед за ним Вамана посвящают проблемам грамматики отдельные главы в своих трактатах. А Хемачандра рас-

смачивает свою поэтику «Кавьянушасана» («Наставление в поэзии») как непосредственное продолжение написанного им же грамматического трактата: «После того как мы разобрали в [трактате] „Наставление в слове“ („Шабданушасана“) природу правильной речи, теперь объясним в согласии с истиной ее поэтическую форму» (КАХ I.2)¹⁵.

Едва ли нужно более красноречивое свидетельство того, что санскритские теоретики смотрели на поэзию как на особое, специфическое явление языка, как на реализацию высоких возможностей, заложенных в слове.

Идея сакральности и могущества слова, умело и уместно употребленного, уходит в глубину мифопоэтической традиции Индии. В известном гимне «Ригведы», посвященном богине Вач, персонифицированной речи, говорится:

Я двигаюсь с Рудрами, с Васу, я — с Адитьями и со Всеми
Богами.
Я несу обоих: Митру и Варуну. Я [несу] Индру и Агни,
я — обоих Ашвинов...
Я — повелительница, собирательница сокровищ, сведущая,
первая из достойных жертвоприношения.
Меня распределили боги по многим местам, имеющую много
пристанищ, принимающую много [форм]...
Я натягиваю лук Рудры, чтобы [его] стрела убила
ненавистника молитвы.
Я вызываю состязание среди народа. Я заполнила [собой]
небо и землю (РВ X.125. 1,3,6).

Пер. Т. Я. Елизаренковой

Исследователи этого гимна Т. Я. Елизаренкова и В. Н. Топоров справедливо замечают, что «Вач снабжается в этом гимне атрибутами превосходства перед всеми богами не в силу катенотестического принципа ведийской мифологии, демонстрируемого в аналогичных случаях достаточно часто, а потому что Вач действительно отлична от других богов, хотя и принадлежит к их кругу. Вач (речь) предшествует богам, вызывает их к жизни в Слове, вводит их в мир, созданный в звуках, служит им основой, сопровождает их» [Елизаренкова, Топоров, 1979¹, с. 64]. И впоследствии в философско-религиозной литературе древней и средневековой Индии Слову принадлежит миссия первотворения, оно идентифицируется с Брахманом-абсолютом.

Та же идея сакральности, всеильности слова присутствует не только в индийской, но и в других древних традициях. В античности такова была идея Логоса, мирового разума, космического порядка, реализуемого в речи (ср. известное евангельское: «В начале было Слово...»). В Китае вэнь — словесность, «словесный узор» воспроизводит вэнь — «узор созвездий», узор небесный [Лисевич, 1979, с. 15 и сл.]. По убеждению арабских философов, «любой звук, слово и фраза как выражение абсолютного разума в каждом отдельном случае должны быть логически оправданными... Следовательно, „мир“ языка одновременно и параллелен неизменной рациональной структуре „мира“

явлений и идей, и участвует в ней» [Грюнебаум, 1981, с. 165—166].

В мифопоэтическом представлении различных народов поэт, поскольку он владеет Словом, выступает посредником между божественным и человеческим миром. Отсюда повсеместно распространённое в древности и средневековье представление о боговдохновенном поэте — своего рода ипостаси демиурга¹⁶. Такое представление засвидетельствовано в античности еще у Гомера, для которого поэт — «божественный певец», и у Гесиода в «Теогонии», где поэзия — «божественный дар» Муз и «...от Муз и метателя стрел, Аполлона-владыки./Все на земле и певцы происходят и лирики-мужи» [ЭП, с. 106; перевод В. Вересаева]. Впоследствии оно вылилось в теорию божественного происхождения поэзии у Платона в «Федре», доктрину «поэтического безумия» сначала у Горация (*vesanus poeta*), а затем в поэзии европейского Средневековья и Возрождения (*furor poeticus*). Сходным образом в Китае литература — *вэнь* понималась как отражение небесного промысла, или пути — *дао*, и «становилась на один уровень с *вэнь* небесной» [Лисевич, 1979, с. 191]. В Индии поэты — творцы ведийских гимнов (*риши*) в восхвалениях противопоставляются остальным людям, не владеющим Речью:

Когда мудрые мыслью создали Речь, просеивая [ее], как зерно
ситом,
Тогда друзья познают содружества. Их священный знак нанесен
на Речь.

С помощью жертвы пошли они по следу Речи.
Они обнаружили ее, вошедшую в слагателей гимнов.
Принеся ее, они разделили [ее] между многими.
Семеро певцов вместе приветствовали ее криками.
Кто-то, глядя, не видит Речь, кто-то, слушая, не слышит ее.
А кому-то она отдает [свое] тело, как страстная жена в
прекрасном наряде — [своему] мужу (РВ. X.71.2—4)¹⁷.

Пер. Т. Я. Елизаренковой

Казалось бы, представление о боговдохновенном поэте должно противоречить известному формализму древней и средневековой поэтики и, в частности, той недооценке творческого воображения или, по крайней мере, недостаточному вниманию к нему, о которых мы говорили в связи с санскритской поэтикой и которые не менее характерны для других ранних стадий развития теории литературы как на Востоке, так и на Западе¹⁸. Однако противоречие это мнимое. Именно потому, что поэзия божественна, что ее источником служат Бог, Муза, красота космоса, божественная Сарасвати (в Индии), небесная *вэнь* (в Китае) и т. д., она, в понимании древних, существует как бы вне человека и над человеком, и задача поэта — по сути дела, задача технологическая: материализовать в тексте сверхчувственное, божественное откровение. Вдохновение поэта — это вдохновение медиатора, переработчика. Отсюда естественна «ремесленная» терминология в рассуждениях о поэзии, предполагающая «просеивание», «выделку», «изготовление» поэтического слова (древ-

неиндийское *vācas takṣ-* и авестийское *vacas-tašti* — «складывать слова», древнегреческое *ἔπέω τέκτονες* — «строители слов» [Шмитт, 1967, с. 296—299; Иванов, 1979, с. 7—8; Елизаренкова, Топоров, 1979¹, с. 43]. Отсюда в греческом искусствознании — одно и то же слово для понятий искусства и ремесла: *τέχνη*. Отсюда происхождение слов *ποίησις* и *ποιητής* («поэзия» и «поэт») от *ποιέω* («делаю»), чему буквально соответствует древнейшее, по мнению некоторых санскритологов, индийское название поэтики — *крия-кальпа* (букв. «знание делания [поэзии]») [Рагхаван, 1973, с. 289—292; Уордер, 1972, с. 77—78]. Показательно, что еще в средневековой Франции поэты чаще называют себя не поэтами, а просто *gimeurs*, т. е. «слагателями рифм», «рифмачами» [Паттерсон, 1966, с. 163].

От мифопоэтического понимания слова как бога и поэзии как слова закономерен переход в теоретической мысли древности, а затем и средневековья к утверждению слова в качестве основной категории литературы и науки о литературе. В античной литературной теории эпохи эллинизма общеупотребительным было определение поэзии как метрической и ритмической речи, как искусства словесного выражения, при котором «поэтам, — по утверждению стоика Андроменида, — более всего подобает тщательное усовершенствование языка» [Аткинс, 1961, с. 174—176; Татаркевич, 1977, с. 191, 226 и др.]. Ибо в «прекрасных словах, — пишет автор трактата „О возвышенном“, — раскрывается весь свет и вся краса разума», и далее утверждает, что непреходящую ценность сочинению оратора и писателя — величие, блеск, ясность и силу придает в конечном счете именно словесное выражение (О возв., с. 54). Убеждение в основополагающей роли слова, в том, что поэзия — это особого рода (языканная, умелая, отобранная и т. п.) речь, сохранялась в Европе на всем протяжении средневековья¹⁹. В «Языке поэзии» «Младшей Эдды» на вопрос Эгира, что входит в поэтическое искусство, Браги отвечает: «Две стороны составляют всякое поэтическое искусство». Эгир спрашивает: «Какие?» Браги отвечает: «Язык и размер» (МЭ, с. 105). Почти все французские средневековые риторика начинаются с разделов о языке, его лексике, законах словообразования, фонетике, грамматике и т. п., а затем рассматривают вопросы метрики. И даже Дю Белле, чья поэтика, казалось бы, противостоит средневековой риторической традиции, тем не менее называет ее «Защитой и прославлением французского языка» (курсив мой. — П. Г.), невольно к этой традиции примыкая²⁰.

Сходное представление о доминирующей роли слова в поэзии и литературе характерно в целом и для древнего и средневекового Востока. В Китае, по мнению современной исследовательницы, «творчество литературное есть процесс работы над словом, поэтому Конфуций говорил: „От чувств ждут верности, от слова требуют красоты“» [Гольгина, 1971, с. 10]. Когда же начиная с III в. происходит складывание системы китайской худо-

жественной литературы, ее отделение от исторических и философских сочинений, критерием этого отделения оказывается изящество слога и термин *вэнь* становится синонимом изысканного словесного выражения [Гольгина, 1971, с. 14—17; Лисевич, 1979, с. 25—31]. В дальнейшем, уже на исходе китайского средневековья, в XVIII в., в рамках тунчэнской литературной школы сложилось учение о трех зависимых друг от друга слоях литературного произведения: грубом материале слова и фраз, тонкой сущности божественности и духа и промежуточной области музыкально-ритмического рисунка [Гольгина, 1971, с. 70—71], — которое напоминает знакомое нам соотношение «тела» и «души» поэзии в санскритской поэтике.

В еще большей мере, чем в Китае, на классификации и характеристике словесных образов были сосредоточены основные усилия японской средневековой теории поэзии. Уже в предисловии Цураюки к антологии «Кокинсю» (905 г.), по существу первой японской поэтике, были сформулированы две основные категории этой теории: *кокоро* — сердце поэзии, ее эмоциональное содержание, и *котоба* — слово как средство выражения эмоции в образе [Боронина, 1978, с. 23; Григорьева, 1979, с. 166] (ср. с теорией *расы*, предполагающей выражение *расы* в слове).

Исходными и важнейшими понятиями средневековой арабской и — шире — мусульманской поэтики были категории *лафз* («слово», «звук», «выражение», «звукосочетание») и *ма'на* («значение», «мысль», «идея», «мотив») [Куделин, 1983, с. 56—58], по существу, совпадающие с санскритскими категориями *шabda* и *артха*. И так же, как в санскритской поэтике, проблема отношений *лафза* и *ма'ны*, их соответствия и несоответствия, эстетического эффекта, таким соответствием порождаемого, была основной и теоретических построений и конкретной оценки произведений в арабской литературной критике²¹. Ближким к санскритскому было и арабское определение поэзии. Согласно И. Ю. Крачковскому, арабский теоретик IX в. Кудама ибн Джафар «поэзии дает обычное (выделено мной. — П. Г.) определение: речь размерная, рифмованная, указывающая на известную идею» [Крачковский, 1960, с. 152]²². В этой связи прав В. И. Брагинский, который, приведя определение красноречия в поздних арабских риториках: «всестороннее соответствие речи [подразумеваемому] значению, достигаемое посредством определенных качеств, придающих это соответствие сочетаниям слов», — отмечает его сходство с представлениями древнеиндийской поэтики [Брагинский, 1983, с. 190, 238]. Действительно, не только санскритские термины *шabda* и *артха*, но и *сахитья* (соединение, соответствие), и *гуны* (достоинства, качества), и *дхвани* (подразумеваемое значение) имеют арабские аналоги.

Все эти совпадения не кажутся нам случайными. Они обусловлены типологическим сходством эпох литературного развития, точнее типологическим сходством представлений о литературе в культурах древности и средневековья. Эти представления

принято называть нормативными, традиционалистскими или с точки зрения той формы, которую часто принимала литературная теория,— риторическими. Именно риторика как наука об искусно организованной речи играла тогда — по крайней мере в Европе — роль поэтики и во многом определяла поэтическую практику. С. С. Аверинцев, объединяющий литературные культуры IV в. до н. э.— XVIII в. н. э. понятием «рефлексивного традиционализма», одновременно замечает: «Принцип риторики не может не быть „общим знаменателем“, основным фактором гомогенности для эпох столь различных, как античность и средневековье, а с оговорками — Ренессанс, барокко и классицизм» [Аверинцев, 1981, с. 8]. Однако в столь широких границах литературной истории, проходившей под знаком традиционализма или риторики, можно, на наш взгляд, в качестве самостоятельного периода выделить эпоху древних и средневековых литератур. В поэтике этого периода при всем разнообразии местных традиций господствующей среди других теоретико-литературных категорий была категория слова в его звуковом и смысловом единстве. И потому мы вправе именовать такую поэтику поэтикой слова. В рамках поэтики слова и проходило, по существу, все развитие индийских поэтологических учений.

В связи с известной устойчивостью средневековой культуры поэтика слова доминировала в индийской и — шире — в восточных литературах по крайней мере до XVIII в. В Европе в эпохи Возрождения, барокко и особенно классицизма ее сменила поэтика жанра, и ретроспективно в жанровых категориях стали осмысляться также предшествующие этапы развития (подробнее см. [Гринцер, 1984]). И только в конце XVIII в. в Европе (а в XIX в. под европейским влиянием и на Востоке) риторические постулаты начинают вытесняться из литературной теории и свойственная нормативной риторике языковая и жанровая аргументация замещается видением историческим и индивидуалистическим. Литературный процесс теперь рассматривается, с одной стороны, исходя из индивидуальных свойств писательского гения, а с другой — в рамках направлений, объединяющих писателей со сходным мировосприятием. «Поскольку сами слова,— писал Гегель,— представляют собой только знаки представлений, то подлинные истоки поэтического языка заключаются не в выборе отдельных слов, способов их связывания в предложения и развитые периоды, не в благозвучии, ритме, рифме и т. п., но в способе представления» [Гегель, 1971, с. 383].

Однако в XX в. начиная с 20-х годов и особенно явственно во второй его половине как реакция на поэтологические принципы предшествующего периода среди части литературоведов возникает стремление вновь опереться на конкретные методы исследования, на сам текст, а не на общеэстетические критерии и аргументы. Стронники ОПОЯЗ'а и пражской школы, представители «новой критики» в Англии и Америке, европейские и американские структуралисты, каких бы разных концепций они ни при-

держивались, исходили в конечном счете из убеждения, в свое время афористически выраженного С. Маллармэ: «Поэзия пишется не идеями, а словами»²³. И вполне закономерно, что эти объективистские и лингвистические тенденции в современном литературоведении не могли не привести к определенным аналогиям с учениями санскритской поэтики.

Ранее мы уже писали о соответствии терминов *шабда* и *арта* современному членению языкового знака, а термина *сахитья* — представлению о взаимодействии звучания и значения слова в поэзии. Еще показательнее сходство с древнеиндийским весьма распространенного в наши дни понимания поэзии как «особым образом организованного языка» (Р. Якобсон). В свое время еще Г. О. Винокур, анализируя понятие «поэтический язык», писал: «Но есть и еще одно, и притом — гораздо более важное значение, принадлежащее выражению „поэтический язык“». С ним имеем дело тогда, когда самое отношение между языком и поэзией мыслится не как связь того или иного рода, — традиционная или экспрессивная, — а как свое законное тождество, так что язык и есть сам по себе поэзия» [Винокур, 1959, с. 390]. Именно так и мыслится отношение языка и поэзии в работах широкого круга современных ученых.

Из этого общего тезиса вытекает другой, не менее характерный и для санскритской, и для современной лингвистической поэтики, а именно, что теория литературы, как таковая, должна быть основана на изучении особенностей языка поэтических произведений. Как полагает Т. К. Поллок, чем бы ни была «литература», она, несомненно, то, что функционирует в языке, и соответственно к литературной теории предъявляются два основных требования: 1) она должна основываться на теории лингвистических феноменов, и 2) должна различать использование языка в литературе и вне ее [Поллок, 1942², с. 12]. «Теория литературы, или словесного искусства, — соглашается А. Стендер-Петерсен, — лишь тогда возможна, когда она покоится на теории языка как своей естественной предпосылке» [Стендер-Петерсен, 1971, с. 460]. Отсюда и современный статус поэтики, определяющий ее в качестве одной из лингвистических дисциплин [Якобсон, 1975; см. Топоров, 1962, с. 264].

И, наконец, как и в санскритской поэтике, основным направлением поисков в современной теории литературы является выделение той функции языка, которую можно считать поэтической или эстетической. Свое только что приведенное нами соображение о «законном тождестве» понятий «язык» и «поэзия» Г. О. Винокур заключает: «Здесь уже возникает вопрос об особой поэтической функции языка, которая не совпадает с функцией языка как средства обычного значения, а представляется ее своеобразным обособлением» [Винокур, 1959, с. 390]. «Самым простым методом решения вопроса о природе литературы, — подчеркивают Р. Уэллек и О. Уоррен, — является разграничение функций языка и определение специфики языка

литературы» [Уэллек, Уоррен, 1978, с. 39]. В качестве особых характеристик поэтического языка выделяют его эмотивность (Ричардс, Огден), презентативность (Лангер), коннотативность (Коэн), ориентацию на сообщение ради него самого (Якобсон) и т. п., и мы увидим далее, что некоторые из этих характеристик перекликаются с пониманием роли поэтического языка в санскритских поэтиках, хотя, конечно, и не вполне с ними совпадают. Тем не менее общность установки, утверждающей решающее значение слова в поэзии, требующей анализа его поэтической функции, несомненна и предопределяет, как мы уже говорили, частные аналоги.

Следует заметить, однако, что установка на слово в индийской и современной лингвистической теориях поэзии далеко не тождественна. Если в санскритской поэтике слово рассматривалось как инструмент эстетического воздействия, как «тело», от которого должна зависеть «душа» поэзии, то современная лингвистика всемерно подчеркивает автономность слова в литературе, его самодостаточность, замкнутость на самом себе. Выражая такую точку зрения в ее заостренном виде, Ролан Барт противопоставляет поэзию классическую современной (начиная с Рембо) и пишет, что в классическом поэтическом языке слова тяготеют к тому, чтобы быть проводниками все новых и новых смысловых интенций, имеют реляционную, а не самодостаточную природу, между тем как «современная поэзия... подрывает стихийную функциональность языка и оставляет в неприкосновенности только его лексические основы... От отношений остается только пустая оболочка, и высоко над их горизонтом вспыхивает сияние отдельного Слова» [Барт, 1983, с. 330].

В этом плане с доктриной санскритской поэтики, как кажется, больше общего имеют представления о языке как форме по отношению к образу [Тимофеев, 1955, с. 79], естественном языке как базе, а образе как надстройке [Поляков, 1978, с. 39, 42] и т. д. Однако такие представления часто ведут на практике к отрыву слова от художественного образа²⁴. И потому, с нашей точки зрения, скорее в русле поэтики слова лежит понимание В. В. Виноградовым поэтического слова и как источника, и как средоточия образности, поскольку это слово «двупланово»: обращено к общенародному языку, но одновременно «расширяется и обогащается теми художественно-изобразительными „приращениями“ смысла, которые развиваются в системе целого эстетического объекта» [Виноградов, 1963, с. 125].

Рассматривая индийскую классическую поэтику, исходя из ее общих принципов, как поэтику, основанную на слове, мы, на наш взгляд, получаем не только необходимый ключ к интерпретации ее поэтологических категорий, но и возможность более правильно оценить некоторые аспекты поэтической практики санскритской литературы, опираясь на ее собственные, а не на привнесенные извне или из последующего литературного опыта критерии. В частности, такой подход способен прояснить весь-

ма сложную проблему соотношения традиционного и индивидуального начал в древнеиндийской литературе, а в сопоставлении с нею в какой-то, может быть, мере и в других классических литературах древности и средневековья.

Общепризнанно, что всем этим литературам свойственны культ древних авторов, ориентация на старые образцы, устойчивый набор постоянных тем, сюжетов, жанров, типов героев, стилистических средств и т. д. Соответственно эти литературы, по крайней мере на первый взгляд, характеризует недоверие к оригинальному творчеству. Известную фразу Конфуция: «Я передаю, но не созидаю» — можно считать определяющей специфику творчества в контексте не только древнекитайской, но и других традиционных литератур Востока и даже Запада.

Все это побудило некоторых исследователей говорить о преобладании в таких литературах принципа уподобления (в противовес расподоблению), о господстве в них, в частности, так называемой «эстетики тождества» [Лотман, 1970, с. 349 и сл.] или требований «литературного этикета», унифицирующего средства изобразительности [Лихачев, 1967, с. 84 и сл.]. И «эстетика тождества» и «этикетность» — оправданные и, несомненно, полезные — особенно в тех рамках, которыми их ограничили Ю. М. Лотман и Д. С. Лихачев, — понятия, однако часто им придается слишком широкий и безусловный смысл.

Так, одно из распространенных толкований эстетики тождества состоит в том, что традиционные литературы ориентированы по преимуществу на нечто уже известное, в то время как новые литературы — на еще не известное. Д. С. Лихачев полагает, что средневековым литературам чуждо «стремление к „отстранению“, к неожиданности», что «стремление к новизне, к обновлению художественных средств... — принцип, в полной мере развившийся в новой литературе». Когда же в средневековых литературах появляется что-то оригинальное, то это, по его мнению, всегда связано с тенденцией к преодолению канона, попыткой реалистического (т. е. вопреки условностям канона) отображения действительности [Лихачев, 1967, с. 97—99, 101 и др.].

Между тем понятия «неожиданности», «новизны» хорошо знакомы и традиционной поэтике, только они не предполагают в ней и не должны предполагать ломки канона. Древний или средневековый поэт — даже поэт великий — творит внутри канона, а не вне его или вопреки ему, и канон предоставляет ему достаточно возможностей для самовыражения. Более того, сам канон предписывает то сочетание узнавания и познания, привычного и нового, традиционного и неожиданного, которое является, по-видимому, законом бытования любой литературы — и старой и современной. По словам Эдгара По, неожиданное и ожидаемое немислимы в поэзии друг без друга, «как зло не существует без добра» (цит. по [Якобсон, 1975, с. 211]). Однако характер их сочетания, объем и специфика каждого компонента меняются от эпохи к эпохе, меняются и в исторической перспективе. А. Н. Ве-

селовский, касаясь вопроса о традиции и новообразованиях в поэтических сюжетах, справедливо писал: «Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах... схемах, передававшихся в ряду поколений, как готовые формулы?.. Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении» [Веселовский, 1940, с. 494].

В поэтике традиционных литератур, где, как и в санскритской, доминирующей категорией было слово в нераздельности его звучания и значения, ценилось соответственно не новаторство в теме или сюжете, характере или жанре, а новаторство именно в слове. Гораций считал «превосходно сказанным», когда «искусное сочетание слов сделает знакомое слово новым» (ГП, 47—48). Квинтилиан, ссылаясь еще на Исократу, утверждал, что темы принадлежат всем и поэту лишь следует заново и по возможности лучше их обработать (Квинт. Х.5.5). Арабские критики, по наблюдению Г. Э. Грюнебаума, «склонны были хвалить за оригинальность тех поэтов, которые ограничивались дальнейшей модификацией ранее существовавших образцов» [Грюнебаум, 1981, с. 153]. Автор авторитетнейшей японской поэтики Фудзивара Тэйка (1162—1241) признавал оригинальным то стихотворение, которое отличалось от древнего на ту же тему хотя бы небольшим поворотом мысли или характером ее выражения, а другой японский поэт и теоретик, Нидзё Ёсимото (1320—1388), указывал, что «цель *рэнга* (поэтический жанр) — старую, хорошо известную истину выразить новым способом» [Григорьева, 1979, с. 167—168, 173]. В китайской поэтике главными средствами самовыражения поэта признавались хуаньгу — «изменение костяка», когда новыми словами излагалась старая поэтическая тема, и тотай — «нарождение нового», когда старые слова применялись к новой теме [Серебряков, 1972, с. 172]. В своей книге «Стиль персидско-таджикской поэзии IX—X вв.» М.-Н. О. Османов наглядно демонстрирует, как один и тот же мотив: «стройная, как кипарис, возлюбленная» — получает в рассмотренных им текстах пятнадцать индивидуальных, т. е. каждый раз словесно иначе оформленных воплощений. Так, даже в соединении с другим мотивом: «ее лицо как луна» — он выступает в четырех оригинальных с точки зрения традиции трактовках:

Кипарис это или стан? Луна это или лицо?
Локо́н это или чоуган? Родинка это или мяч?

.

Она была как луна и кипарис, но не была ни луной,
ни кипарисом:
Кипарис не опоясывается, луна не надевает шапку.
Ее стан — словно серебряный кипарис,
Но на вершине его — блистающая луна.

Каждый, кто посмотрит на нее, что скажет? Скажет,
Что луна венценосна, а кипарис облачился в тунику.
[Османов, 1974, с. 69—71]

Подобного рода примеры убеждают, что в традиционных литературах, где господствует поэтика слова, основным критерием новизны в поэзии служит характер соотношения традиционного мотива (смыслового инварианта устойчивого словесного образа) с его словесным выражением. И подтверждает это так называемая «теория заимствования», излагаемая в некоторых традиционных поэтиках, в том числе и санскритской.

Исходя из узкого толкования эстетики тождества можно было бы предположить, что древние и средневековые литературы вообще не должны были знать понятия плагиата. Однако и в европейской, и в восточных классических поэтиках такое понятие не только существовало (греч. *κλοπή*, араб. *сарика*, др.-инд. *харана* — с буквальным значением «воровство», «хищение» и специальным — «заимствование») ²⁵, но проводилась достаточно четкая граница между собственно плагиатом, как заимствованием запрещенным, предосудительным, и заимствованием дозволенным и даже рекомендуемым. Г. Э. Грюнебаум, посвятивший этому вопросу специальную статью — «Концепция плагиата в арабской теории», показал, что средневековые арабские критики, считая темы и сюжеты общей собственностью, строго следили за способами их обработки. Если такая обработка признавалась оригинальной, заимствование древнего образца одобрялось; если же она мало что в нем меняла, то рассматривалась не как заимствование, а как воровство [Грюнебаум, 1981, с. 127—156]. Грюнебаум полагает при этом, что вся арабская теория плагиата строилась на «внимании к словесному выражению, а не к значению, к форме, а не к содержанию. Причем само понятие формы было урезано таким образом, что стало обозначать практически только конкретное словесное оформление» [Грюнебаум, 1981, с. 145].

А. Б. Куделин, исследуя теорию «поэтических заимствований» в своей книге о средневековой арабской поэтике, уточняет, что теория эта исходила не просто из словесного выражения, но скорее соотношения словесного выражения (лафза) с тем или иным мотивом (ма'на). Так, согласно арабскому поэту и теоретику IX в. Ибн ал-Мутаззу, чтобы заимствование было одобрено, «мотив должен получить либо удачное дополнение, либо более выразительное речевое оформление, либо стать более ясным и не нуждаться в привлечении мотивов из предыдущих бейтов для своего полного понимания» [Куделин, 1983, с. 104].

Теория заимствования в санскритской поэтике во многих отношениях, как мы увидим, близка к арабской. Вкратце проблемы заимствования касались Вамана в «Кавьяланкарасутре», Анандавардхана в «Дхваньялоке», а наиболее полно ее рассмотрел Раджашекхара в главах 11—13 своего трактата «Кавьямиманса». В своем анализе мы будем исходить из концепции Раджашекхары, тем более что она была в целом поддержана другими теоретиками, а иногда просто ими перелагалась (Хемачандрой в «Кавьянушасане», Вагбхатой-младшим в трактате того же названия и отчасти Кшемендрой в «Кавикантхабхаране»).

«На пути, проложенном древними поэтами,— приводит Раджашекхара мнение своих „учителей“ (*ачарья*),— трудно найти тему, которой бы они не касались. Поэтому нужно лишь стараться таковую совершенствовать» (КМ, с. 62). Раджашекхара присоединяется к этому мнению с оговоркой, что наряду с произведениями, опирающимися на явный или скрытый источник, имеются также стихи вполне оригинальные, у которых источника нет, и что создатель таких стихов «не имеет себе равных». Однако подобного рода поэт, которого Раджашекхара называет *чинтамани* (букв. «волшебный камень желаний»), если и встречается, то чрезвычайно редко, он — «не этого мира» (*алаукика*) (КМ, с. 64), и потому заимствования, которые Раджашекхара далее классифицирует и характеризует, с его точки зрения, неизбежны в поэзии и органически ей присущи.

Заимствованием (*харана*) Раджашекхара называет «применение такого сочетания слова и смысла, которое уже было использовано другими» (КМ, с. 56), и соответственно разделяет заимствования — подобно тому как делятся другие категории санскритской поэтики: *аланкары*, *гуны*, *доша* и т. п.— на «заимствования формы слова» (*шабдахарана*) и «заимствования смысла» (*артгахарана*). К первому разряду он относит заимствования, сохраняющие и смысл, и словесную форму первоисточника, и указывает внутри него пять разновидностей: заимствования отдельного слова, части стиха (*пада*), полустишия, строфы и произведения в целом. Заимствования полустишия, строфы и произведения он в принципе отвергает, а заимствования отдельных слов и словосочетаний признает допустимыми только в тех случаях, когда оригинал не имеет специфической, индивидуальной окраски: не содержит «игры слов» (*шлеша*), звукописи (*ямака*), характерного описания (*уллекха*) и т. п.

Иначе говоря, буквальный повтор словесной формы, по Раджашекхаре, закономерен, если речь идет о распространенных, общепринятых клише, будь то, например, постоянные эпитеты, сравнения или эпические формулы²⁶. Так, если в одном тексте мы читаем:

«Сказав эти слова, в высшей мере прекрасные, великий духом царь, чей разум был сосредоточен на до-

стижении победы, выслушал благородную речь Двайпаяны», —

а в другом:

«Сказав эти слова, в высшей мере прекрасные, младший брат Рамы замолчал: те, кто знают правила обхождения, в присутствии старших говорят коротко и по делу» (КМ, с. 58), —

то повтор: «Сказав эти слова, в высшей мере прекрасные» — не заслуживает порицания как раз в силу своей «нехарактерности», общедоступности.

Буквальное заимствование представляется Раджашекхаре оправданным и тогда, когда заимствованные слова используются, хотя и в том же, что в оригинале, смысле, но в новом контексте. Если один поэт пишет:

«Тот, кто отрекается от всего в этом мире, обретает в качестве прибежища небо; тот, кто не способен отречься, идет в ад. Нет ничего недостижимого для отрекающегося, ибо отречение уничтожает все горести», —

а второй, напротив, утверждает:

«Отречение уничтожает все горести — провозглашают живущие в этом мире, но это ложь: все горести родились для меня, когда от меня отрелась красавица с прекрасными глазами» (КМ, с. 58), —

то плагиат здесь нет, поскольку второй поэт намеренно и в своих целях использует (мы бы сказали: цитирует) слова своего предшественника.

Раджашекхара разрешает заимствовать словесную форму, как мы видим, лишь в узко ограниченных пределах. Гораздо шире и свободнее трактует он заимствования смысла высказывания с изменением формы его выражения (*артхахарана*). Среди них он выделяет четыре типа и в каждом типе заимствования — восемь разновидностей.

Первый тип — заимствование, «сходное с отражением (*пратибимбакальпа*), при котором сохраняется смысл, но отличается организация высказывания» (КМ, с. 63). Раджашекхара в качестве его разновидностей называет «перестановку» (*вьятьястака*), «сокращение» (*кхандака*), расширение (*тайлабинуду* — букв. «капля масла»), переложение на другой язык (*натанепатхья* — букв. «костюм актера»), «изменение метра» (*чхандовинимайя*), «перемещение причины» (*хетувьятьяя*), замену атрибутов — «перенос» (*санкрантака*), сведение двух высказываний к одному — «чаша» (*сампуга*). Все эти разновидности, по мнению Раджашекхары, изменяют лишь поверхностную структуру

плана выражения, не предполагая применения новых изобразительных средств. И поэтому заимствований первого типа он считает необходимым всячески избегать. Сопоставляя, например, две строфы:

«Да хранят вас черные, как пчелы, извивающиеся змеи, которые свисают с шеи Владыки существ; они сверкают, словно побеги калакуты, которые привольно растут, орошаемые каплями амриты, стекающими с луны»,

и

«Да побеждают великие черные змеи на шее Нилакантхи, которые похожи на побеги калакуты, орошаемые каплями воды Ганги» (КМ, с. 63),—

Раджашекхара отказывает второй строфе в оригинальности, поскольку ни иной размер, ни новый эпитет Шивы (Нилакантха вместо Пашупати), ни замена в сравнении «луны» на «Гангу» не меняют в принципе характера образности первой строфы.

Второй тип заимствования — «сходное с портретом» (*алекхьяпракхья*), в котором «тема кажется измененной благодаря хотя бы небольшому усовершенствованию» (КМ, с. 63),— Раджашекхара признает дозволенным. Заметим, что его предшественник Анандавардхана такое заимствование отвергал и полагал, что оригинальность его ничтожна (ДЛ, с. 595—596), однако, по мнению Раджашекхары, здесь форма выражения, хотя и незначительно, но модифицируется, и пусть сущность художественного образа не меняется, он все-таки как бы поворачивается новой гранью.

Иногда для этого достаточно «снятия украшения» (*вибхушанамоша*) — сравнения или иных поэтических фигур:

«У основания зеленоватое, как водная лилия, затем похожее на луковицу новой луны, затем желтое, как плод манго, налитый зрелостью, наконец, сияющее, как восходящее солнце, с серой дымкой на самом верху — так светится разными цветами пламя лампы».

и

«Светло-голубое у основания, расширяющееся посередине в желтое, затем слегка белое, наконец, сияющее красной полосой, с серой дымкой наверху — таково пламя лампы, которое, принимая разные цвета, пронизывает внезапно самые густые сумерки» (КМ, с. 69).

Иногда описание в целом, так сказать «дальний план», заменяется «частным высказыванием» (*вишешокти*) — «ближним» или «крупным» планом:

«С сердцем и глазами, взволнованными беседой с ловкой посланницей любимого, женщины на восходе луны начинают прихорашиваться, а их подруги смеются, глядя, как они вкривь и вкось надевают украшения».

и

«Вот женщина втирает себе в живот белую сандаловую мазь, надевает на пышную грудь пояс, прилаживает ожерелье к круглому бедру: всеми мыслями она уже на пути к любимому» (КМ, с. 70)²⁷.

Уместно, по Раджашекхаре, и такое заимствование, при котором одна из деталей описания в стихотворении, послужившем источником, затем разворачивается в многоплановый образ — «венок» (*уттанса*):

«Осветив небо потоками лучей, блестящая, как грудь, розовая от шафрана, холодная луна, словно золотой кувшин, медленно поднялась из Восточного океана».

и

«Ночью, разорвав темный корсаж сумерек, из глубины стал понемногу показываться полный диск луны, прекрасный, как женская грудь, на которой остались следы шафрана» (КМ, с. 70)²⁸.

К заимствованиям, «сходным с портретом», Раджашекхара относит также: «идущее в ногу» (*самакрама*) — одна и та же цепочка образов, приложенная к разным объектам; «нарушение» порядка высказывания (*вьюткрама*); «новое платье» (*наванепатхья*) — введение нового частного образа; замена одного из объектов описания (*экапарикарья*); «восстановление» (*пратьяпатти*) — придание поэтическому высказыванию более естественной или простой формы. Подобного рода заимствованиями, по мнению Раджашекхары, поэты достигают разнообразия в трактовке одних и тех же тем, словно «актеры применением грима» (КМ, с. 71).

Особенно рекомендует Раджашекхара третий тип заимствования — «напоминающее похожего человека» (*тульядехитульья*), при котором «отличаются средства выражения, но не отличается из-за большого сходства идея» (КМ, с. 63). Как явствует из примеров, приведенных Раджашекхарой, речь идет о стихах с индивидуальной, оригинальной словесной обработкой заимствованного содержания.

К разновидностям этого типа принадлежит заимствование, реализующее традиционную тему с помощью «драгоценной гирлянды» (*ратнамала*) новых образов:

«Кот лижет в миске лучи луны, словно это молоко; слон принимает их за стебли лотосов между деревьями; женщина, едва разомкнет любовное объятие, пы-

тается поднять их с ложа, полагая, что берет свое платье,— так луна, пьяная от собственного блеска, всем в этом мире, увы, морочит головы».

и

«Царские гуси пьют из миски лунный свет, считая его молоком; красавицы прикладывают его к своим плечам, радуясь, что плечи припудрены камфарой; мужчины в любовном волнении пытаются убрать его с груди возлюбленных, принимая за одежду; пчелы, падкие до свежих цветов, торопливо слизывают его с водной глади реки» (КМ, с. 72).

Другая разновидность — «петуший гребень» (*чулика*) состоит в дополнении, как бы «увенчивании» заимствованного образа:

«Во дворе, залитом лунным светом, жалобно, сквозь слезы, причитает самка царственного гуся: она не может отыскать супруга, который спит, свернувшись в клубок, похожий на сгусток лунных лучей».

и

«На кровле дворца, купающейся в потоке лунных лучей, самка гуся различает супруга, белого, словно горка чистого жемчуга, только по его крикам, мелодичным, как звон подвижных ножных браслетов» (КМ, с. 72—73).

Еще одна разновидность заимствований типа «напоминающее похожего человека» — «луковица» (*канда*), названная так Раджашекхарой, поскольку традиционный мотив играет здесь как бы роль луковицы, из которой произрастают все новые и новые побеги. Так, мотив: «луна — кувшин, лунный свет — его содержимое» — способен, по Раджашекхаре, породить множество интерпретаций, каждую из которых он признает оригинальной. Например:

«Лунный свет, выплеснутый из кувшина месяца, заполняет собою улицы, скапливается на крышах дворцов, сверкает в созвездиях лотосов».

или

«Луна в эту ночь — словно хрустальный кувшин, пятно на ней кажется его горлом, и оттуда медленно льется лунный свет, белый, словно порошок камфары».

или

«Как служанка поливает двор, так ночь, будто водою, поливает лунным светом небо; он струится из луны — этого хрустального кувшина, украшенного бледно-желтым знаком лани».

или

«Чтобы совершить помазание любви, ночь родила ночное светило — этот серебряный кувшин с начертанным на нем лотосом, изливающий поток сверкающих лучей» (КМ, с. 74).

Кроме указанных выше Раджашекхара называет такие разновидности заимствования «напоминающее похожего человека», как «изменение сферы [приложения образа]» (*вишайяпаривартта*), «разъединение пары» (*двандвавичхитти*), «перемена числа» (*санкхьоллекха*), утверждение вместо отрицания (*видханапахара*), объединение нескольких тем, или «коллекция рубинов» (*маникьяпунджа*), и заключает характеристику этого типа заимствований похвальными словами: «Победоносна богиня речи Сарасвати! Она — слава и благодетельница для поэтов. В собственной манере описывая какую-нибудь жемчужину-идею (*артхаратна*), они делают эту идею бесценной» (КМ, с. 75).

И, наконец, столь же положительно расценивает Раджашекхара последний тип смыслового заимствования — «похожее на вхождение в чужой город» (*паранупраправешасадриша*), которое, судя по примерам — да и по названиям своих разновидностей: «битва на палицах» (*халаюддха*), «копье» (*пратиканчука*), «извлечение темы» (*вастусанчара*), «оспаривание основы» (*дхатувада*), «оказание почета» (*саткара*), «оживляющее» (*дживандживика*), «печать преемственности» (*бхавамудра*), «противостояние» (*виродхи*), — предполагает осязаемое соперничество с образом, иногда даже, возможно, на специальных соревнованиях поэтов наподобие тех поэтических турниров, которые были столь популярны в средневековье и на Западе, и на Востоке²⁹. Так, сущность заимствования «битва на палицах» состоит, по-видимому, в том, что один поэт оспаривает утверждение другого его же средствами и на его же материале:

«Как же мог не лишиться тела этот несчастный Кама, утративший разумение, который поражает своими стрелами юных дев и к ним, нежным, как листья бананового дерева, даже не имеет сострадания!»

и

«Как же не почитать этого Мадану, с дельфином на знамени, твердого в разумении, который даже этих прекрасных, как банановое дерево, женщин с глазами лани поражает своими цветочными стрелами!» (КМ, с. 75)³⁰.

Заимствование «оживляющее» добавляет к традиционному образу существенно новый оттенок:

«Она была словно украшение из сотни лун: своими глазами, своим животом, своими щечками, своими сверкающими драгоценными камнями — всем своим обликом она отражала блеск лунного диска».

и

«Луна отражалась в ее ясных щеках, в ее серьгах, браслетах, во множестве драгоценных камней на ее пояске, словно бы стараясь услужить красавице, покоренная прелестью ее светлого лика» (КМ, с. 77).

Займствование «противостояние» предполагает использование традиционного мотива с противоположным по отношению к источнику смыслом:

«Ожерелье из жемчуга на груди; в ушах — цветок лилии, бледный, как слоновая кость; венок на голове; на теле, гибком, как лиана, платье из прозрачного батиста; грудь — белая от камфары; на лице — капля сандала; в руке — свежий лотос, светлый, как месяц. Не от осенней ли луны, красавица, переняла ты этот чистый облик?»

и

«Одежда из темного батиста; пятна мускуса на теле; на руках — браслеты из темно-синих камней; на шее — колье из сапфиров; на лоб, словно лианы, свисают черные пряди волос. Поистине, сама мрачность была твоей наставницей, ланеглазая, когда на празднике свидания с любимым ты приняла такой облик» (КМ, с. 77—78).

В классификации займствований у Раджашекхары далеко не все ясно. Некоторые выделенные им разновидности, как кажется, совпадают с другими или, по крайней мере, мало чем от них отличаются, а между тем одни им отвергаются, а другие получают одобрение. Трактовка ряда примеров кажется спорной и не вполне убедительной. Создается иногда впечатление, что отдельные именованья и разряды приведены им *ad hoc* ради удачной цитаты или чтобы сохранить цифровое соответствие (по восьми видов смысловых займствований в каждом из четырех типов). Однако общая тенденция его теоретических воззрений, отражающая принципиальную установку санскритской поэтики, не вызывает сомнений. Признавая недопустимыми, за исключением специально оговоренных случаев, буквальные займствования словесной формы, Раджашекхара считает естественными, неизбежными и даже желательными займствования традиционных мотивов. Но при этом поэты обязаны придавать этим мотивам новое словесное выражение и тем самым дополнять, расширять или упрощать их, обогащая иными, иногда даже контрастными оттенками смысла. Иначе говоря, оригинальный поэтический образ, с точки зрения Раджашекхары, может не предполагать новой темы, но всегда предполагает новое ее оформление, новое слово. «Характер темы,— пишет Раджашекхара,— для

поэта несущественен. Совершенство или несовершенство поэзии зависит от слова (*укти*)» (КМ, с. 46).

Санскритская теория заимствования, так же как аналогичные теории в иных древних и средневековых поэтиках, безусловно и всемерно подчеркивает роль традиции, как бы оправдывая в приложении к этим литературам эпитет «традиционные». Опора на традицию предполагает право поэта на заимствования у предшественников. «Нет поэта,— замечает Раджашекхара,— который бы не был вором (*чаура*)» (КМ, с. 62), и «искусство поэта», по его словам, «состоит в умении отличить те [заимствования], которыми следует пользоваться, от тех, которые нужно отбросить» (КМ, с. 78). Вместе с тем, как мы видим, уже сама теория заимствования в традиционных литературах предписывает особый механизм обновления поэзии³¹. Такой механизм был в первую очередь основан на ресурсах словесной выразительности, а не на оригинальности идейной концепции, сюжета, типа героя и т. д. И хотя здесь граница между старым и новым в традиционных литературах проходит не там, где мы привыкли ее видеть в литературах современных³² и где мы в принципе склонны ее видеть, она от этого не становится менее четкой. Традиционный поэт следует путем древних, но не повторяет этот путь. «Того в этом мире должно считать великим поэтом,— провозглашает Раджашекхара,— кто в слове, смысле и сочетании слов обнаруживает нечто новое, преобразуя тем самым старое» (КМ, с. 62). Теория заимствования предстает, таким образом, одновременно теорией обновления поэзии, и, как и остальные доктрины санскритской поэтики, она оказывается внутренне связанной с принятым в этой поэтике определением поэзии, исходит из основополагающего утверждения, что конечным источником всех свойств и особенностей литературы является поэтический язык в его единстве формы и смысла слова.

Глава II

ТЕОРИЯ УКРАШЕНИЙ (АЛАНКАРА)

На санскрите поэтика обычно именовалась *аланкара-шастрой* («учение об украшениях»), и одно это уже свидетельствует, какую роль играла в ней категория *аланкар*. Развитие теории *аланкар* прежде всего связывается с ранним этапом развития индийской поэтики в VII—IX вв., с так называемой «школой аланкариков», представленной трактатами Бхамахи, Дандина, Ваманы, Удбхаты, Рудраты — авторов, для которых украшения или, по крайней мере, принцип украшенности составляли, как мы убедились, специфику поэзии, «душу» поэтического текста. Впоследствии Руйяка (XII в.) в трактате «Аланкарасарвасва» как бы подвел итог этому этапу: «Древние полагали, что украшение — главное в поэзии» (АС, с. 7). Ибо с появлением теории *дхвани* и внедрением в поэтику доктрины *раса-дхвани* категория *аланкар* утратила доминирующее значение, и Анандавардхана полагал, что *аланкары* принадлежат не «душе», а «телу» поэзии, подобно браслетам и прочим украшениям (ДЛ II.6). Отношение Анандавардханы к *аланкарам* утвердилось в поздней санскритской литературной теории. Оно было подкреплено авторитетом Мамматы, и Хемачандра в «Кавьянушасане» писал: «Аланкары принадлежат телу. [Это значит, что] аланкары принадлежат слову и смыслу, которые составляют тело [поэзии], чьей душой является раса. Когда есть раса, они иногда содействуют ее проявлению; а когда ее нет, они лишь способны придать выразительность форме и значению сказанного» (КАХ, с. 17).

Однако, даже утратив значение ведущей поэтологической категории, *аланкары* сохранили за собой существенное место и влияние в любых теоретических построениях и доктринах. С одной стороны, *аланкары* и Анандавардханой, и его преемниками рассматривались как один из важнейших инструментов проявления скрытого смысла и *расы*. С другой — в любом из средневековых и позднесредневековых трактатов, начиная с трактата Мамматы, мы находим главу, а иногда и несколько глав, посвященных толкованию и иллюстрациям каждого из украшений, причем число последних не только не сокращается, но, как правило, увеличивается¹. Наконец, и среди поздних индийских теоретиков мы встречаемся с такими, кто пытался или реабилитировать доктрину *аланкар* в отношении к доктринам *дхвани* и

расы, или, по меньшей мере, подчеркнуть ее самостоятельную и важную для понимания поэзии роль. Так, Пратихара (или Пратихарендураджа), комментатор трактата Удбхаты, живший в X в., оспаривая Анандавардхану, доказывает, что появление скрытого смысла в поэзии всякий раз связано с употреблением какого-либо украшения и непосредственно от него зависит [Санкаран, 1973, с. 85—86]. Кунтака в основе использования *аланкар* усматривает принцип *вакроти* (гнутой речи), который, в свою очередь, распространяется на всю сферу скрытого смысла и *расы*. Преимущественное внимание *аланкарам*, вопреки концепциям *дхвани* и *расы*, уделяют также Бходжа, Руйяка, Джаядева, Аппайя Дикшита. И, как мы уже говорили, Вишвешвара и Джаганнатха стремятся примирить учения об *аланкарах* и *расе*, подчиняя и то и другое более общему принципу *чаматкара* — «изумления», «наслаждения», которое доставляет поэзия всеми своими средствами.

Отношение к теории украшений у исследователей санскритской поэтики оказалось куда более суровым, чем у ее создателей. Уже упоминавшийся нами немецкий санскритолог Г. Якоби, много сделавший для популяризации идей санскритской поэтики, тем не менее полагал, что первоначально индийская *ars poetica* ограничивала себя чисто техническими задачами и, придавая особое значение фигурам, не касалась сущностных особенностей поэзии [Якоби, 1910, с. 1380—1385].

Убеждение в заведомой ограниченности интересов ранней школы санскритской поэтики, сосредоточившейся на изучении поэтических фигур, разделяли с Якоби и многие другие западные санскритологи (см., например, [Кейт, 1953, с. 398 и сл.; Инголлс, 1965, с. 9 и сл. и др.]), которые гораздо больше ценили теории *дхвани* и *расы*, находящие, по их мнению, созвучие в современной эстетике. Так же, как многим западным ученым (а пожалуй, даже в большей степени), негативное в целом отношение к теории *аланкар* свойственно и некоторым современным индийским исследователям, в частности А. Санкарану, видевшему «ущербность» ранних санскритских поэтов в том, что они отодвигали понятие *расы* на периферию своих трактатов и рассматривали *аланкары*, *гуны* или *рити* в качестве жизненного принципа поэзии [Санкаран, 1973, с. 18—19], С. Н. Дасгупте, полагавшему, что анализ чисто внешних украшений нерелевантен для решения собственно поэтических проблем [Дасгупта, Де, 1962, с. 517], и, в особенности, наиболее известному среди них — С. К. Де. «Санскритская поэтика, — пишет С. К. Де, — началась, как явствует со всей очевидностью, с некой теории украшений (*alaṅkāra*), рассматривавшей всю сферу поэтических фигур и направлявшей все свои усилия на разработку более или менее механических формул, относящихся к технике выражения. Предполагалось, что так же, как могла бы существовать теория живописи, состоящая в сумме сведений о технике использования темперы, масляных красок, акварели и пастели, о пропорциях

человеческого тела и законах перспективы, может быть и теория поэзии, которая заключает в себе собрание предписаний, относящихся к формам выражения и их структурному совершенству, угрожающим им недостаткам и свойственным им риторическим фигурам, не затрагивая при этом теоретических аспектов поднятых проблем». Ограниченность теории украшений сказалась, по мнению С. К. Де, на всей классической индийской поэтике, оставшейся во многом «предметной, эмпирической и более или менее механистической дисциплиной» [Де, 1976, II, с. 33—34].

Критики теории *аланкар* не могли не видеть, что эта теория, как и вся санскритская поэтика в целом, отнюдь не была чисто умозрительным построением, имела прямое отношение к поэтической практике, к кардинальным особенностям самой санскритской литературы. Уже от слагателей ведийских гимнов требовалось, по наблюдению крупнейшего их современного исследователя Л. Рену, не столько благочестие, сколько искусность в образности, ритмике, применении метафор и игры слов [Рену, 1955, с. 18 и др.]. Многочисленные и разнообразные звуковые и смысловые фигуры характерны для поэм Ашвагхоши и Калидасы, у которого, например, знаменитая «Мегахадута» («Облако-вестник») состоит главным образом из цепочек искусно подобранных строф-сравнений (см. подробнее [Джероу, 1978, с. 120—125]). Один из известнейших санскритских эпиков Бхатти (VII в.) большую часть своей поэмы «Раванавадха» («Смерть Раваны») специально посвятил иллюстрации поэтических фигур. А преобладание орнаментализма в поздней (начиная с конца VII в.) санскритской поэзии и прозе констатируется в любой «Истории древнеиндийской литературы».

В этой связи неудивительно, что претензии, предъявляемые санскритологами теории *аланкар* и индийской поэтике, часто переадресуются и самой санскритской литературе. С того времени (конца XVIII в.), когда европейский читатель познакомился с нею, она по праву рассматривалась как одна из самых значительных литератур древности и средневековья, достойная соперница литературы античной. Однако такая оценка чаще связывается с поражающими воображение числом, размерами и разнообразием древнеиндийских памятников, их мифопоэтическим содержанием, глубиной мировоззренческих идей, чем со специфической образительных средств санскритской поэзии. Отдавая должное высокому достоинству ведийских гимнов и диалогов *упанишад*, древнего эпоса и средневековых философских сочинений, исследователи, как правило, куда более сдержанно отзываются о классической поэзии, прозе и драме Индии (исключение делается, пожалуй, для одного Калидасы), ссылаясь на пресловутое однообразие их тематики и в особенности на их нарочитую стилистическую изощренность, далеко превосходящую привычные мерки.

Автор фундаментальной «Истории индийской литературы» М. Винтерниц называет классическую санскритскую поэзию

(*кавья*) «придворной и орнаментальной» и в качестве «главной ее характеристики» с сожалением отмечает «большой упор на форму, чем на содержание». «Первая и наиболее важная особенность стиля кавья,— полагает Винтерниц,— нагромождение метафор и сравнений... В орнаментальной поэзии основной целью поэта было по мере его сил удивлять читателей или слушателей многочисленными оригинальными и изысканными сравнениями. Сфере орнаментальной поэзии принадлежит также бесконечно растянутые описания (главным образом — стереотипные)... использование искусственных внутренних рифм и тщательно разработанных метров, редких выражений и длинных сложных слов — в особенности таких, которые имеют более чем одно значение. В общем и целом для нее характерно настойчивое стремление избежать необходимости сказать что-либо прямо и, насколько это возможно, все завуалировать, перефразировать, намекнуть на суть дела в форме загадки» [Винтерниц, 1959, с. 1, 3]. Винтерниц признает, что в отдельные эпохи подобные «излишества» были свойственны и некоторым европейским литературам (эллинистической, позднелатинской и староисландской, эвфуистической поэзии елизаветинского периода английской литературы), однако подчеркивает, что только в санскритской они оказались не временной модой, но определили собою стиль классической поэзии.

Точку зрения Винтерница в той или иной мере разделяют не только многие европейские (Макдонелл, Кейт и др.), но и индийские санскритологи. Так, известный современный историк и текстолог Д. Д. Косамби, хотя он исходит из совершенно иных, чем Винтерниц, методологических посылок, приходит к тем же выводам о придворном характере санскритской поэзии и соответственно о ее формализме и узости. По мнению Косамби, «рядовой санскритский поэт писал для знати» и был чем-то вроде «говорящей ручной птички» [Косамби, 1957, с. XLVI—XLVII]². Когда же издатель и один из авторов авторитетной «Истории санскритской литературы» С. Н. Дасгупта пытается опровергнуть тезис Винтерница, то его возражения, по сути дела, сводятся к не слишком существенной оговорке: в отличие от Винтерница он полагает, что «искусственная поэзия начинается со значительно более поздней даты — с VI или VII в.» [Дасгупта, Де, 1962, с. XIV]. Тем самым, отводя упреки в искусственности и орнаментальности от Ашвагхоши и Калидасы, Дасгупта фактически оставляет их в силе для подавляющего большинства индийских поэтов классической поры, живших позже VI в., в том числе для Амару, Бхартрихари, Бану, Бхарави, Магхи, Бхавабхути, которые чтятся в отечественной традиции не меньше или, во всяком случае, не многим меньше, чем Калидаса. Именно им вменяет Дасгупта в вину «тенденции к демонстрации собственной образованности, учености, мастерства в манипуляции словами, к многословию и нарочитому использованию „украшений“» [Дасгупта, Де, 1962, с. XIX].

Характерно совпадение сути упреков, которые адресуются классической индийской поэзии («орнаментальность», «искусственность», «нагромождение метафор и сравнений») и ее теории («формализм», «технизм», преимущественное внимание к «словесным ухищрениям», т. е. к тем же метафорам и сравнениям). Совпадение это свидетельствует не только о реальной и естественной общности определяющих развитие санскритской поэзии и поэтики эстетических принципов, но и об односторонней оценке этих принципов исследователями, оценке по чуждым им критериям: как правило, критериям европейской литературы и — даже уже — европейской литературы нового времени, и прежде всего XIX в.

Американский санскритолог Д. Инголлс справедливо пишет: «Путь к правильному пониманию санскритской поэзии должен начинаться с самой санскритской поэзии, с попытки понять и, если можно, восстановить ее специфические поэтические средства» [Инголлс, 1965, с. 52]. Сам Инголлс под такими «специфическими средствами» имеет в виду главным образом принципы *дхвани* и *расы*. Однако в не меньшей, а может быть, даже в большей степени к ним относится принцип фигуративности, «украшенности», который «составляет не только исходную проблему индийской поэтики, но постоянный предмет исследования внутри традиции. За немногими исключениями фигуры были главной проблемой для каждого теоретика от Бхамахи до Джаннатхи» [Джероу, 1971, с. 1—13]. И поэтому, с нашей точки зрения, первостепенная задача — опираясь на санскритские поэтики, адекватно представить себе, что такое индийские *аланкары*, каковы их сущность и художественная функция.

В работах санскритологов стало своего рода общим местом сопоставление, а иногда и прямое отождествление принципа «украшенности» с установками античной и средневековой риторики. Касаясь трактата аланкарика Рудраты, С. К. Де пишет: «Очевидно, что скорее риторика, чем поэтика, была главным для него предметом, и так же обстояло дело с большинством сторонников этой системы (т. е. системы *аланкар*.— П. Г.), которые всецело посвятили себя разработке риторических категорий, полагая, что в них заключена вся прелесть поэзии» [Де, 1976, II, с. 66]. *Аланкары* обычно называют риторическими фигурами, да и точный перевод их названия — «украшения» полностью соответствует важнейшей европейской риторической категории, охватывающей понятия фигур и тропов, — *ornatus*. Показательно при этом, что приблизительно те же претензии, которые предъявляются в связи с *аланкарами* санскритской поэтике, высказываются и в адрес авторов античных риторических трактатов.

«На примере метафоры и сходных явлений,— пишет С. Меликова-Толстая,— как у Аристотеля и Феофраста, так и в позднейшей теории — яснее всего видны те границы античной риторики, выше которых ей никогда не удалось подняться: она

описывает только внешние формы, проникнуть в глубь явления она не умеет» [АТЯС, с. 158]. Учитывая характер поэтики древних и средневековых литератур, понимаемой нами как поэтика слова, подобного рода претензии³ не вполне справедливы. Тем более их нельзя механически переносить на санскритскую поэтику, ибо последняя и в сфере поэтики слова — особое явление теоретической мысли и, исследуя сходные языковые и стилистические феномены, подходит к ним в сравнении с европейской риторикой под иным углом зрения.

Античная (а вслед за нею средневековая) риторика была в первую очередь наукой об ораторском искусстве. Ее древнейшее определение — *πειθοῦς δημιουργός* (наставница в убеждении), и Аристотель считал ее сутью «способность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета» (АР I.2; 1355). Позже более употребимым определением стало: *ἐπιστήμη τοῦ εὖ λέγειν* или *bene dicendi scientia, ars bene dicendi* («наука хорошо говорить»; см. Квинт. II. 14.5; 17.37), причем слово *bene* («хорошо») скорее понималось как «сообразно этическим принципам», «в согласии с ситуацией», «эффективно», чем «эстетически совершенно» [Шпильнер, 1974, с. 96]. Соответственно считалось, что «первая цель оратора — говорить убедительно» (Об ораторе. I.31.138) и стилистическая задача для него подсобна: ее решение прежде всего должно было содействовать убедительности речи. «Так как все дело риторики, — предписывает Аристотель, — направлено к возбуждению того или другого мнения, то следует заботиться о стиле не как о чем-то, заключающем в себе истину, а как о чем-то необходимом» (АР III.1; 1404^a).

Из пяти разделов риторики: *inventio* («нахождение материала»), *dispositio* («расположение»), *elocutio* («стиль»), *memoria* («запоминание») и *pronuntiatio* («произнесение») — учение о стиле первоначально составляло важный, но только один раздел; и, в свою очередь, раздел об украшениях (*ornatus*) — лишь часть учения о стиле. Античные риторы (и чем позже, тем подробнее) отводили значительное место трактовке и классификации фигур и тропов, но подходили к ним, как правило, со специфической, риторической точки зрения, указывая, что, используя их, оратор должен не только «улаживать» (*delectare*) и «волновать» (*movere*), но и «убеждать» (*docere*) слушателей (Об ораторе. II.121; Брут 49.185; Квинт. III.5.2; XII.2.11), вернее — улаживать и волновать их, чтобы убедить.

Следует, конечно, иметь в виду, что уже в античности, а затем и в европейском средневековье взаимное влияние риторики и поэтики (и особенно риторики на поэтику) усиливается. Уже Феофраст объединял поэзию и возвышенную ораторскую прозу в их противостоянии речи практической и научной [АТЯС, с. 190]. Аристотель многие из своих постулатов в равной мере прилагал и к ораторскому искусству, и к поэзии [Аткинс, 1961, с. 150 и др.]. И тем более в послеаристотелианское время, по ме-

ре того как с падением греческих городов-государств и установлением Римской империи античное красноречие теряло свое значение, риторика из искусства устной речи все более делалась искусством письма и сливалась с литературной теорией (подробнее см. [Гринцер, 1984, с. 138—140]). Соответственно в эллинистической, римской и средневековой риторике все большее значение придается разделу *ornatus*: «Риторика к Гереннию», например, почти вся посвящена фигурам и тропам, которых насчитывает около 70 [Гаспаров, 1972, с. 23]; автор трактата «О возвышенном» (Псевдо-Лонгин) отводит их толкованию около трети своей книги; средневековые французские, немецкие и английские риторики, игнорируя другие разделы своей дисциплины, часто излагают одну только теорию украшений [Курциус, 1948, с. 83; Джозеф, 1962, с. 4—18]. При всем том, хотя фигуры и тропы рассматривались как равно принадлежащие поэзии и ораторскому искусству, хотя суждения о них обильно подкреплялись цитатами из поэтов, теоретическое их осмысление в принципе оставалось риторическим. Критерии их выделения и интерпретации в конечном счете были обусловлены практикой ораторской речи; отсюда постоянно прилагавшееся к ним требование ясности, отсюда многочисленные ограничения на их употребление. В своей «Поэтике» Аристотель указывает, что «достоинство словесного выражения — быть ясным, но не быть низким» (АП XXII; 1458^a) и что «весьма важно пользоваться [способами выражения] уместно» (*πρὸς ὅτιος χρῆσθαι* — Там же, XXII; 1459^a). И здесь, и тем более в «Риторике» он провозглашает по отношению к фигурам и тропам тот принцип «приличия», «уместности» (*πρέπον*, *decorum*), который характерен для всей риторической теории античности.

Санскритская поэтическая теория рассматривала *аланкары* как средство не убедить, а поразить читателя, поразить красотой, глубиной, необычностью поэтического языка. «Благодаря украшениям,— писал Бхамаха,— содержание [поэзии] становится необычным (*аграмья*)» (КАБ I. 35). Кунтака видел специфику *аланкар* (а вместе с ними и всей поэзии) в «удивительности» (*вайчхитрья*) речи, доставляющей «неземное удовольствие» (*локоттара-чаматкара*) (ВДж, с. 2). «Украшение состоит в необычной окраске (*вичххити*) формы и смысла слова»,— утверждал Руйяка в комментарии к «Вьяктививеке» Махимабхатты (цит. по [Де, 1976, II, с. 231]). В свою очередь, эта «необычность», «удивительность», «особая красота» *аланкар* была обусловлена тем, что слово и смысл в них изошрены, «изогнуты». «Желаемое украшение речи,— отмечал Бхамаха,— это высказывание, в котором гнуты (*вакра*) слово и смысл» (КАБ I.36). И Кунтака, как мы уже говорили, развил это требование в теории гнутой речи (*вакрокти*), необходимо присущей поэзии.

Убедение в необычности поэтической и ораторской речи в сравнении с речью обыденной хорошо было знакомо античной риторике, и, так же как санскритская поэтика, она связывала

эту необычность с употреблением украшений — фигур и тропов. Аристотель называл «необычными», «уклоняющимися от общепотребительного» глоссу, метафору, удлинение и т. п. (АП XXII; 1458^a). Согласно всем риторикам древности и средневековья, «троп есть изменение собственного значения слова или высказывания к другому, обладающему [особым] достоинством» (Квинт. VIII.6.1), а «фигура... умышленное отклонение в мысли или выражении от обычной и простой манеры [речи]», «...какая-либо искусно обновленная форма речи» (Квинт. IX.1.11, 14). Однако следует иметь в виду, что если в античной риторике «необычность» фигур и тропов объяснялась их отклонением от общепринятой речевой нормы⁴, то в санскритской поэтике *аланкары* рассматривались как речевые обороты или приемы, реализующие потенциальные возможности самого языка, как особое, обладающее красотой, но не «противопоставленное норме» словоупотребление. Один из позднесредневековых санскритских поэтов Нилакантха Дикшита (XVII в.) в поэме «Шивалиларнава» («Океан игр Шивы») писал: «Теми же словами, которые и мы произносим, теми же смыслами, которыми и мы пользуемся, поэты, придав им особое употребление, очаровывают людей» (цит. по [Рагхаван, 1973, с. 55])⁵.

Бхамаха в основе поэтической, необыденной речи (*вакрукти*) и соответственно всех *аланкар* усматривал не принцип отклонения от нормы, а принцип усиления, «преувеличения» смысла (*атишья*): «Всякая „гнутая речь“ есть преувеличение: им усиливается смысл; ради него прилагает усилия поэт. Разве может быть без него украшение?» (КАБ II.86). С ним согласен Дандин: «Полагают, что высказывание, заключающее в себе преувеличение и прославленное поэтами, является единственной основой остальных украшений» (КД II.220). Разделяют это мнение и Кунтака, видевший в преувеличении, выходе за рамки обыденности красоту поэтического языка (ВДж. I.27), и Вишвешвара, признававший преувеличение (*атишьяокти*) «душой всех аланкар» (ЧЧ, с. 241). В свою очередь, Анандавардхана утверждает: «То украшение, в котором благодаря вдохновению поэта присутствует преувеличение, обладает и высокой красотой; всякое иное украшение только называется [украшением]. И поскольку оно (преувеличение) способно быть основой всех поэтических украшений, то в известном смысле отождествляется с ними, составляя их сущность» (ДЛ, с. 500). А в комментариях к «Дхваньялоке» Абхинавагупта поясняет: «Преувеличение — общее качество всех украшений» (ДЛЛ, с. 499).

Понимание фигур как своего рода речевых аномалий в античной риторике и *аланкар* как способа особого, «усиленного» использования возможностей языка в санскритской поэтике определило существенные различия в принципах их выделения. Риторические украшения — по большей части фигуры парадигматические либо синтагматические. Они или нарушают лексическую норму, предлагают выбор такого члена лингвистической

цепи, который не может входить в нее в нормальном употреблении, заменяют «естественное» слово «неестественным» (сюда относятся тропы, начиная с метафоры); либо отклоняются от синтаксических правил, используя разного рода инверсии, параллелизмы, повторы, проецируя, если воспользоваться известной формулой Р. Якобсона, «принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинаторики» (собственно фигуры) (см. о различии тропов и фигур [Чэпмен, 1973, с. 79]). Санскритские же *аланкары*, напротив, в основном фигуры логические (см. [Джероу, 1971, с. 20]), строятся не на лексических или синтаксических связях, но имеют в виду отношения референции, предлагают необычное, поэтическое обозначение реального объекта высказывания.

В высшей мере показательно, что уже первый из известных нам санскритских аланкариков Бхамаха посвятил проблемам логики одну из глав (пятую) своего трактата. Обычно считалось, что эта глава содержит описание возможных логических ошибок в художественном тексте⁶. Однако, как убедительно демонстрирует в своей книге о Бхамахе Э. Н. Темкин, в действительности пятая глава «Кавьяланкары» посвящена «сопоставлению двух типов высказывания — научного и художественного — и выявлению общего и особенного в их сущности и структуре» [Темкин, 1975, с. 6—7]. Излагая учение о силлогизме, Бхамаха подчеркивает различия в способах научного и поэтического описания объектов действительности, но вместе с тем, с точки зрения Бхамахи, «художественное описание, подобно научному, опирается на общие законы мышления, „выработанные“, возвращенные „в лоне науки“, на законы логики» [Темкин, 1975, с. 79]. «Для знатоков, — пишет Бхамаха, — он (силлогизм) предстает в поэтических текстах в ином виде, [чем в научных], ибо поэзия обращается к чувственному миру, а наука заботится об истине» (КАБ V.33). И, приводя далее стандартное сравнение: «лицо как лотос», Бхамаха восклицает: «Где здесь предикат? Где основание?» (КАБ V.57). Иначе говоря, если сравнение возвести к силлогизму, то окажется, что из четырех терминов индийского силлогизма в нем сохраняются только субъект и пример⁷.

Если считать, что Дандин жил позже Бхамахи, то его замечание: «Как правило, трудно решить, недостаток [в поэзии] или нет, ошибка в тезисе, доказательстве или примере. Что толку разбираться в этом?» (КД III.127) — можно рассматривать как полемическое, направленное против стремления Бхамахи анализировать поэтический язык в терминах силлогистики. Но в целом логический подход к характеристике украшенной поэтической речи свойственен и Дандину, и, как мы увидим далее, он определяет и классифицирует *аланкары*, исходя из логических отношений (сходства, контраста, ассоциации и т. д.). Вслед за Дандином по тому же пути шли и другие аланкарики, в особенности Рудрата и Руйяка.

«Необычность» поэтической речи, выражавшаяся в приме-

нении фигур и тропов, оставалась в представлении античной риторики свойством стиля и содействовала достижению этической, дидактической или какой-либо иной содержательной цели. Стиль при этом понимался, если воспользоваться терминологией Р. Барта [Барт, 1983, с. 334], как категория инструментальная (т. е. подчиненная содержанию) и орнаментальная (поскольку этот инструмент должен быть украшен). В санскритской же поэтике, так как выразители «необычности речи» — *аланкары* были прежде всего логическими фигурами, понятие необычности одновременно охватывало и форму и содержание художественного произведения и потому рассматривалось не как свойство стиля, но составляло самую суть поэзии, определяло ее красоту, специфику. Отсюда различный статус поэтических фигур в античной и индийской теориях.

Будучи логическими фигурами, санскритские *аланкары* (во всяком случае смысловые украшения — *артха-аланкары*) ориентированы не на отдельные слова или словосочетания, а на предложение, на поэтическое высказывание в целом; они могут быть поняты только в его общем контексте и, в свою очередь, призваны проявить, раскрыть его подлинное значение. Это кардинальное свойство санскритских *аланкар* наглядно явствует из многочисленных их иллюстраций и примеров во всех индийских поэтиках и теоретически обосновано Кунтакой в трактате «Вакроктидживита». Кунтака, напомним, проследил применение принципа «гнутой речи» на шести уровнях поэтического текста: фонематическом (*варна*), лексическом, или корневом (*падапурвардха*), грамматическом, или аффиксальном (*пратьяя*), предложения (*вакья*), отрывка (*пракарана*) и произведения в целом (*прандх*). Украшения смысла во всей совокупности он отнес к четвертому и главному уровню — уровню предложения.

Нужно при этом иметь в виду, что предложение, или — в его поэтическом воплощении — строфа (двустипшие, четырехстишие и т. д.), является основной единицей санскритской поэзии [Рену, 1959, с. 1 и сл.; Джероу, 1971, с. 71—72 и др.]. Не говоря уже о дидактической или любовной лирике (типа стихов Халы, Амару, Бхартрихари) и обширной поэзии антологий, даже классическая эпическая поэма (*махакавья*, или *саргабандха*) фактически состояла из независимых строф, пусть связанных последовательностью сюжета, но всегда самостоятельных по смыслу и синтаксической организации. Хотя санскритские поэтики и выделяют *махакавья* как ведущий жанр, практически они анализируют в *махакавье* отдельные строфы, причем рассматривают их на равных основаниях и исходя из тех же критериев, что и строфы, взятые из драматических, лирических, гномических и иных сочинений. Так, Раджашекхара в «Кавьямимансе», хотя и различает два рода сюжетов (*васту*) в зависимости от того, идет ли речь о самостоятельной строфе (*муктака*) или большом произведении (*прандх*), но в качестве примеров на оба эти рода приводит только изолированные строфы. При этом, правда, с-

жеты *муктака* он иллюстрирует строфами из лирического сборника отдельных строф Амару, а сюжеты *прабандха* — строфами из поэмы «Кумарасамбхава» Калидасы, драмы «Малатимадхава» Бхавабхути и т. п. (КМ, с. 47—48). Санскритская поэзия и соответственно поэтика — это, таким образом, поэзия и поэтика, по существу, самостоятельной строфы⁸. И отсюда фундаментальная роль *аланкар*, которые определяют и формальную структуру строфы, и ее поэтическое значение.

Иначе обстояло дело в античной риторике. В ней, как известно, существовало общее деление «украшений» на фигуры (*οὐκλήματα*, *figurae*) и тропы (*τρόποι*, *tropi*). И хотя границы между ними были достаточно зыбки и имелись разные мнения относительно того, к какой категории принадлежит то или иное украшение, можно ли вообще все тропы причислить к фигурам и т. п. [Лаусберг, 1960, с. 285—308], в целом господствовала та точка зрения, что тропы — это украшения речи, заключенные в отдельных словах (*in verbis singulis*), а фигуры состоят из сочетаний слов (*in verbis conjunctis*).

В тропе вместо слова, естественно подходящего по смыслу (*verbum prorgium*), подбирается иное, из иного семантического ряда, но способное выразить ту же идею; происходит, как говорит Квинтилиан, «перенесение слова с места, которое ему свойственно, на то, которое ему несвойственно» (Квинт. IX.1.4). Античные тропы (метафора, метонимия, синекдоха, эмфаза, гиперболa, антонимия, ирония, литота, перифраза), таким образом, по определению имеют дело со словами, а не с высказыванием в целом. И одно это уже объясняет, почему для ряда античных тропов нет вообще аналогов среди *аланкар* санскритской поэтики, а другие, хотя и кажутся похожими на отдельные *аланкары* по формальным признакам, фактически трактуются иначе, в более узком контексте.

Казалось бы, значительно ближе к индийским *аланкарам* должны быть риторические фигуры. Они, как и *аланкары*, связаны не с отдельными словами, но со словосочетанием, а иногда даже с семантикой предложения или отрывка в целом; как и *аланкары*, они по традиции делятся на украшения слова (*οὐκλήματα τῆς λέξεως*, *figurae elocutionis*) и украшения мысли (*οὐκλήματα τῆς διανοίας*, *figurae sententiae*). И те и другие, подобно *аланкарам*, рассматриваются как «умышленное отклонение в мысли или выражении от обычной и простой манеры» (Квинт. IV.1.11); при этом, если с изменением формы выражения меняется и смысл, речь идет о фигуре слова, если смысл не меняется — о фигуре мысли. Однако, несмотря на известное сходство определений, античные фигуры отличаются от индийских *аланкар* и своим назначением (способствовать воздействию — пафосу и этосу — ораторской речи), и своей структурой. Риторические словесные фигуры имеют дело, как мы уже говорили, с синтаксическими конструкциями, согласно риторике Деметрия, «по самой своей сущности являются видом соединения»

(Дем., 59), но конструкциями не обязательно поэтическими: они призваны подчеркнуть, выделить мысль, а не выразить ее собою, как санскритские *аланкары*. Что же касается фигур смысла, то они в античной риторике, как правило, тесно связаны с топикой и композицией чисто ораторской речи (ср. такие фигуры, как «мольба» — *obsecratio*, «свободоречие» — *licentia*, «вопросание» — *interrogatio*, «восклицание» — *exclamatio*, «предварительное изложение» — *praeparatio*, «одобрение» — *commendatio*, «обещание» — *promissio*, «извинение» — *purgatio*, «задержание» — *commoratio*, отступление — *degressio* и т. п.), и только тогда, когда выходят за ее рамки (как обстоит, в частности, дело с аллегорией, антитезой, «сомнением» — *dubitatio*, «примером» — *exemplum* и некоторыми другими), действительно более или менее напоминают санскритские *аланкары*.

Мы уже говорили о различии исходных установок античной риторики и индийской поэтики. В первом случае доминируют установка на ораторскую речь, требования уместности и правдоподобия, стремление убедить слушателей, привлечь их на свою сторону посредством приемов, которые взволновали бы их и доставили удовольствие. Во втором — установка на речь поэтическую, критерий не правдоподобия, но красоты, обусловленной взаимодействием и сопряжением необычного смысла и необычной формы поэтического высказывания. Из различия установок вытекает несходство взглядов на роль и репертуар фигур. Поскольку для риториков главное — убедительность мысли, мысль эта должна быть ясной; и, хотя ей в принципе не чужда и даже полезна «украшенность», как только «украшенность» мешает ясности, фигуры становятся вредными. Отсюда многочисленные ограничения и даже запреты на употребление фигур. «Однообразное и сплошное употребление фигур, — пишет Феофраст, — придает речи ребяческий и как бы поэтический характер» (АТЯС, с. 260). С ним согласен автор «Риторики к Гереннию»: «Если мы часто будем пользоваться стилистическими фигурами, то может показаться, что мы по-детски забавляемся слогом» (К Герен. IV.23.32). А Квинтилиан настаивает: «Но даже теми [фигурами], которые составлены искусно, пользоваться нужно достаточно умеренно» (Квинт. III.3.101). Характерно, что подобное отношение к фигурам разделяют с риториками и античные поэтики. Аристотель, хотя и рекомендует употреблять «необычные слова»: глоссу, метафору, удлинение и т. п., одновременно предостерегает: «Но если кто-нибудь сделает такую всю речь, то получится или загадка, или варваризм» (АП XXII; 1458^a). В целом отношение к фигурам у античных теоретиков четко сформулировано в афоризме трактата «О возвышенном»: «Наилучшая фигура та, которая наиболее скрывает свою сущность» (О возв. XXVII.1). И такое отношение имеет мало общего с пониманием фигур в санскритских поэтиках, где *аланкары* — «прекрасное» в поэзии, качества, которые создают ее красоту. Поэтому санскритские поэтические фигуры призваны не скрывать,

а, напротив, обнажать, всемерно подчеркивать свое присутствие в тексте. С этим связана и незнакомая античной риторике сложность структуры, многогранность смысла *аланкар*, их широкая вариативность, засвидетельствованные определениями и в еще большей мере их иллюстрациями, приведенными в трактатах.

Для античной риторики фигуры и тропы, как мы уже упоминали ранее,— предмет *elocutio* — «словесного выражения», или стилистики. При этом стилистики по преимуществу ораторской речи, отчего в классификациях преобладают так называемые позиционные фигуры (выразительные именно в прозаическом, а не метрическом тексте, в котором разного рода позиционные перестановки более или менее естественны и регулярны) и фигуры эмфатические. С другой стороны, санскритские *аланкары*, если воспользоваться риторической терминологией, принадлежат, по существу, области *inventio*, предназначены для поэтической репрезентации содержания высказывания. Санскритских теоретиков главным образом интересовала семантика каждой *аланкары*, как с ее помощью конструируются смысл текста, логические отношения между его компонентами. Отсюда преобладание в списках *аланкар* фигур суггестивных, отсюда их ориентация на поэтическое целое, на широкий контекст всего стихотворения, а не на узкий, ограниченный словом или словосочетанием контекст большинства античных фигур и тропов. Иначе говоря, когда мы ведем речь об *аланкарах*, то имеем дело не с риторическими приемами в их античной трактовке, а с фигурами поэтическими, представляющими собой целостные художественные образы.

Восходящее еще к А. Н. Веселовскому признание роли тропов в качестве «нервных узлов поэтической системы» широко распространено в современном литературоведении. В тропях (и даже уже — в одном из них, сравнении) принято видеть «своего рода элементарную модель художественной мысли» [Палиевский, 1962, с. 75], «образные микроорганизмы», «модель образа» [Гачев, 1962, с. 186]. Вместе с тем отмечается, что троп — это именно модель, а не «полноправный», «большой» образ. «Образное мышление,— пишет П. В. Палиевский,— конечно, создает тропы — метафоры, метонимии, синекдохи, эпитеты и т. п., взламывая привычный, обиходный язык, обогащая словарь и освежая нашу речь. Но это лишь одно из его направлений... Художественная мысль способна находить „для своего обнаружения“ более крупные единицы — образы искусства... Сравнение, взаимоотражение оперирует данными, известными уже предметами. Образ создает у них новое существо» [Палиевский, 1962, с. 79, 83].

Характернейшая черта *аланкары* состоит как раз в том, что она не только сопоставляет, сопрягает отдельные объекты, но порождает в этом сопряжении новый поэтический смысл. Античные тропы — стилистические единицы, которые могут быть поняты благодаря контексту, но от которых сам контекст не зависит; санскритские *аланкары* — единицы содержательной формы, оп-

ределяющие контекст. В основе тропа лежит переносное значение слова, отличное от буквального, в основе *аланкары* — своего рода «игра» значениями — и переносными, и прямыми, создающая значение более высокого уровня. В условной цепочке слово — троп — образ *аланкары* принадлежат третьему ее звену, и если даже рассматривать их в качестве особого рода тропов, то во всяком случае тропов не риторических («переносов» смысла), но таких, которые «выступают не просто как иное обозначение способов преобразования, но как „способы художественного мышления“, не менее важные для эстетики, чем, скажем, такие метаязыки, как силлогистика или символическая логика, для теории научного познания» [ПС, с. 65]⁹.

Поэтические фигуры, с точки зрения индийских теоретиков, представляли собой особую разновидность более широкого понятия — фигур речи, и изучение последних еще до возникновения поэтики как специальной дисциплины началось в работах древних грамматиков (Яски, Панини, Катьяяны, Патанджали и др.), в частности, в связи с языком «Ригведы», широко используемой разные типы сравнения (см. [Гонда, 1949]). В «Нирукте» Яски (VI—V вв. до н. э.) были уже выделены более десяти видов сравнения, главным образом на основе различий в использовании тех или иных видов сравнительных частиц и в характере реальных (внеязыковых) связей объекта и субъекта сравнения [Де, 1976, I. с. 3—4]. Панини в «Аштадхьяи» (VI—IV вв. до н. э.) проиллюстрировал грамматические способы выражения сравнения (аффиксальные, посредством сложных слов и т. п.) и установил четыре «элемента» сравнения: «то, что сравнивается» — субъект сравнения (*упамея*, или *упамита*), «то, с чем сравнивается» — объект сравнения (*упамана*), «общее свойство» субъекта и объекта (*саманья*, или *саманадхарма*) и грамматический «указатель» сравнения (*дъотака*, или *саманьявачана*), или компаратив («как», «словно», «подобный» и т. д.), — признанные впоследствии во всех поэтиках.

Однако собственно поэтологическую интерпретацию учения о фигурах речи мы впервые встречаем в древнейшем индийском трактате по драматическому искусству — «Натьяшастре» Бхараты.

В XVI главе трактата, в разделе, посвященном анализу словесного текста драмы (*вачика-абхинайя*), Бхарата упоминает четыре *аланкары*: *упаму* (сравнение), *рупаку* (букв. «придающая вид»), *дипаку* («светильник») и *ямаку* (созвучие). *Упаму* (сравнение) он иллюстрирует примерами, согласно пяти его видам; о *рупаке* (идентификации субъекта и объекта) и *дипаке* (отнесении к одному и тому же субъекту нескольких разнородных предикатов) говорит немного и не предусматривает для них никаких разновидностей; зато достаточно подробно разобрана *ямака*, представленная десятью различными типами звуковых повторов. Сравнительно с *аланкарами* Бхарата гораздо больше внимания уделяет *лакшанам* (признакам), которые он называет «украше-

ниями» (*вибхушана*) поэзии, т. е. так же, как последующие теоретики называли *аланкары*. Бхарата перечисляет 36 видов *лакшан*, причем некоторые их названия (например, *саншья*, *дриштанта*, *нидаршана*, *леша*, *хету*) совпадают с позднейшими именованиями *аланкар*. Категория *лакшан* не получила признания в санскритской поэтике. Некоторые теоретики рассматривали *лакшаны* как приемы, специфические для драмы, другие относили их к «телу» поэзии, полагая, что дополнительно они еще должны быть украшены *аланкарами*, третьи вообще игнорировали концепцию Бхараты. Индийский исследователь В. Рагхаван обоснованно полагает, что во времена Бхараты концепция *лакшан* была уже разработана, а теория *аланкар* находилась еще в младенчестве; с развитием последней категория *лакшан* оказалась лишней, и отдельные *лакшаны* слились с *аланкарами* [Рагхаван, 1973, с. 44—45] (подробно о сущности *лакшан* см. у него же: с. 1—52). Во всяком случае, уже в «Кавьяланкаре» Бхамахи о *лакшанах* не идет речи, в то время как список *аланкар* включает 39 названий.

Весьма интересно, что этот список открывается пятью фигурами, которые, по словам Бхамахи, «признавались иными [знатоками]» (КАБ II.4) и которые практически совпадают с четырьмя *аланкарами* Бхараты. Эти пять фигур — *анупраса* (аллитерация), которая рассматривалась Бхаратой как разновидность *ямаки*, сама *ямака*, *рупака*, *дипака* и *упама*. Можно предположить, что Бхамаха излагает более позднюю, чем у Бхараты, и более развитую концепцию *аланкар* [Де, 1976, I, с. 29—30]. Но по меньшей мере столь же правомочна гипотеза (особенно ввиду неопределенности времени компиляции «Натьяшастры», завершение которой, возможно, относится лишь к VIII в. [Джероу, 1977, с. 227]), что Бхарата, будучи представителем не столько ранней, сколько просто иной, чем Бхамаха, линии развития индийской поэтологической мысли, а именно — эстетики драмы, намеренно сузил в своем трактате раздел об *аланкарах* (чисто поэтической топике), упомянув лишь первые четыре (= пять) из их традиционного списка.

Так или иначе, списки *аланкар* у Бхамахи, а затем у Дандина (который тоже, по существу, открывает их перечень четырьмя *аланкарами* Бхараты) можно считать стандартными и основополагающими для санскритской поэтики. И хотя впоследствии число фигур значительно возросло (главным образом за счет введения вариантов в ранг независимых украшений), изменялись порядок их перечисления, названия и отчасти даже характеристики, в принципе репертуар фигур, их типы и функции были установлены и определены Бхамахой и Дандином (ср. [Джероу, 1971, с. 50]).

Способы классификации *аланкар* в санскритских поэтических трактатах часто подвергаются критике. С. К. Де отмечает, что «ни одна из этих классификаций не может считаться строго научной» [Де, 1976, II, с. 74], что индийские теоретики, «едва ли

добившись чего-либо существенного в систематизации теории, занимались тщательной разработкой деталей» [Де, 1951, с. 77]. В какой-то мере такая критика имеет основания. Действительно, у нас нет уверенности, что любой из списков *аланкар* является исчерпывающим. Наряду с распространенными фигурами у каждого автора санскритских поэтик анализируются фигуры заведомо редкие, а может быть, и вообще практически не встречающиеся в поэтических текстах. Наряду с фигурами строго определенными имеются фигуры, мало чем отличающиеся или вовсе не отличающиеся от других, описанных в том же трактате, в той же или соседней рубрике. Не всегда ясно, по какой причине та или иная фигура рассматривается в качестве варианта или, напротив, как самостоятельная *аланкара*. Вероятно, большая часть подобного рода недоумений отпала бы, если бы между нами и санскритской литературой, чей опыт отражен в классических индийских поэтиках, не существовало непреодолимой дистанции во времени и характере восприятия. Но какая-то часть их, возможно, сохранила бы силу. Объясняется это, на наш взгляд, тем, что кардинальной задачей санскритских теоретиков было не столько систематически и непротиворечиво описать все возможные *аланкары*, сколько самим этим описанием — пусть даже иногда выборочным и случайным — обосновать и проиллюстрировать самый принцип фигуративности поэтической речи.

Анандавардхана, полагая, что *аланкары* придают красоту поэзии, так как содержат — хотя и подчиненное — скрытое значение, писал: «Если же описывать особые свойства каждой из них в отдельности, пренебрегая [этим] общим признаком, то из-за их многочисленности нельзя распознать их истинную природу, как нельзя из отдельным словам понять суть высказывания. Ибо бесконечно разнообразна [поэтическая] речь, а *аланкары* суть ее разновидности» (ДЛ, с. 505). Теоретики, предшествующие Анандавардхане, иначе, чем он, смотрели на специфику *аланкар* и их роль в поэзии, но, так же как он, прежде всего стремились не к обособленной трактовке каждой *аланкары*, а к тому, чтобы представить их так и в таком числе и качестве, когда стали бы ясны их общие свойства и функции.

Пытаясь выявить эти свойства и функции, мы подробно коснемся одной из систем *аланкар*, а именно — предложенной Дандином в его трактате «Кавьядарша». Наш выбор продиктован несколькими соображениями. Во-первых, трактат Дандина наряду с трактатом Бхамахи — наиболее ранний в санскритской поэтике, и в нем во всей полноте и определенности выражен взгляд ранней ее школы на украшения как на отличительный признак и специфическое свойство поэзии. Во-вторых, «Кавьядарша» — один из самых авторитетных в индийской традиции трактатов, во многом предопределивший, как мы уже говорили, последующую интерпретацию *аланкар*. В-третьих, трактат Дандина весьма репрезентативен с точки зрения изучения общих принципов теории украшений, и в частности классификации по-

этических фигур, хотя теоретическая основа этой классификации непосредственно им и не эксплицирована.

Мы начнем свое изложение со смысловых *аланкар* (*артха-аланкара*), которым Дандин посвящает вторую главу «Кавья-дарши». Оставив на время в стороне первую среди них — *свабхавокти* («естественное описание»), которая противостоит у Дандина остальным *аланкарам* смысла, рассмотрим в предложенной им последовательности *аланкары*, объединенные по признаку необычности выражения мысли, или иначе: *аланкары* «гнутой речи» — *вакрокти*.

Упама (сравнение)

Сравнение единодушно признавалось санскритскими теоретиками важнейшей фигурой. Вамана полагал, что в первую очередь «к нему привержены поэты» (КАС III.2.17) и что к сравнению восходят все остальные смысловые *аланкары* (КАС, с. 48, 56). Это было не только его мнение. «Любая аланкара — разновидность сравнения, так утверждают знатоки», — писал Абхинавагупта (АБх II, с. 321). «Когда приходит время рассмотреть украшения смысла, — замечает Вишванатха, — как главные следует указать те, которые основаны на сходстве, а среди них первым — сравнение, от которого остальные зависят» (СД, с. 651). И, хотя большинство теоретиков (в том числе и Дандин, как мы увидим позже) использовали в классификации фигур и другие принципы, сравнение почти всегда рассматривалось как первая по значению и широте употребления *аланкара*. Аппайя Дикшита в трактате «Читрамаманса» («Рассуждение о [поэзии] читра») уподобляет сравнение актрисе, «которая, исполняя различные роли, танцует на сцене поэтического произведения и услаждает сердца знатоков» (ЧМ, с. 5).

Дандин называет сравнением (*упама*) такую *аланкару*, которая «так или иначе обнаруживает сходство, существующее [между двумя объектами]» (КД II, 14), и, расшифровывая это «так или иначе», разбирает 32 разновидности *упамы*. Среди них:

«взаимное сравнение» (*аньонья-упама*): «Твое лицо как лотос, а лотос как твое лицо» (КД II.18);

«собирательное сравнение» (*самуччая-упама*), т. е. сравнение, которое проводится не по одному, а по нескольким общим качествам: «Не только красотой, но и тем, что оно дарует свежесть, твое лицо подражает месяцу» (КД II.21);

«чудесное сравнение» (*адбхута-упама*): «Если бы нашелся лотос с прекрасными бровями и лукавыми глазами, он обладал бы красотой твоего лица» (КД II.24);

«сравнение-сомнение» (*саншая-упама*): «Сердце мое не знает: лотос ли это с роящимися внутри пчелами, или твое лицо с шаловливыми и блестящими глазами?» (КД II.26);

«сравнение, разрешающее сомнение» (*нирная-упама*): «У ло-

тоса, подвластного месяцу¹⁰, нет блеска, способного устыдить месяц, потому это [не лотос, а] твое лицо» (КД II.27);

«осуждающее сравнение» (*нинда-упама*): «Лотос полон пыльцы, луна блекнет; твое лицо похоже на них обоих и к тому же надменно» (КД II.30);

«восхваляющее сравнение» (*прашанса-упама*): «Из лотоса родился Брахма, месяц сияет на голове Шивы — оба они похожи на твое лицо» (КД II.31);

«сравнение-противопоставление» (*виродха-упама*): «Лотос со ста его лепестками, осенний месяц и твое лицо — вот три соперника» (КД II.33);

«льстивое сравнение» (*чату-упама*): «Твое лицо украшено глазами лани, луна — знаком этой же лани¹¹; она (луна) лишь равна тебе и ничуть тебя не превосходит» (КД II.35);

«несостоявшееся сравнение» (*асадхарана-упама*): «Превосходя красотой и луну и лотос, твое лицо похоже только на самое себя» (КД II.37);

«нереальное сравнение» (*абхуга-упама*): «Твое лицо сияет, как если бы красота всех лотосов мира была собрана сразу и в одном месте» (КД II.38);

«венки сравнений» (*мала-упама*): «Мужество придает тебе (царю) блеск, как солнечный свет [придает блеск] солнцу, солнцу — дню, день — небесному своду» (КД II.43);

«составное сравнение» (*вакьяртха-упама*), т. е. такое сравнение, когда общее сходство между субъектом и объектом подкреплено сходством частным: «Твое лицо с шаловливыми глазами и приоткрытыми блестящими зубами сияет, как лотос со снующими по нему пчелами и обнаженными белыми волокнами» (КД II.44);

«сравнение, прилагаемое по аналогии» (*тульййога-упама*): «Враг Пуломы (т. е. Индра) бодрствует, охраняя небо, ты — землю; им были сокрушены асуры, тобою — высокомерные цари» (КД II.49);

«причинное сравнение» (*хету-упама*), т. е. сравнение, в котором общее свойство выражено как причина сходства: «О царь, благодаря своей красоте ты соперничаешь с месяцем, благодаря величю — с солнцем, благодаря мужеству — с океаном» (КД II.50).

Из приведенных примеров вырисовываются принципы классификации сравнений Дандином. Характерно, что большинство примеров имеют один и тот же план содержания: «лицо как лотос», «лицо как луна», но это содержание в каждой из разновидностей получает особое выражение, особый оттенок смысла, используется с различными целевыми установками. Иначе говоря, само по себе сравнение «лицо как лотос» для Дандина еще не *аланкара упама*, а некая умозрительная модель, смысловой инвариант *аланкары*. Эта модель развертывается в конкретную *аланкару* посредством экспликации какого-либо вида логических связей между субъектом и объектом сравнения: их подобие

утверждается с помощью их противопоставления или отождествления, сомнения в сходстве или даже его отрицания, указания на превосходство субъекта или объекта, похвалы или порицания, введения уточняющих атрибутов и т. п.

Подобный подход к сравнению (и шире — к другим *аланкарам*) был намечен еще в «Натъяшастре» Бхараты. Бхарата, как и Дандин, выделил сравнение-похвалу (*прашанса*), сравнение-порицание (*нинда*), а также еще три разновидности, различающиеся степенью сходства (не реальной, но указанной в сравнении) между субъектом и объектом: полное (*садриши*), частичное (*кинчитсадриши*) и условное (*кальпита*) сравнения. У Бхараты описаны пять видов *упамы*, у Дандина, как мы уже говорили, 32. Для остальных теоретиков классификация Дандина оставалась основополагающей, но была частично дополнена, а частично упрощена, ибо некоторые из его разновидностей сравнения начали рассматриваться в качестве самостоятельных *аланкар*. Так, «взаимное сравнение» совпало с *аланкарой упамейопама* («сравнение сравниваемого») у Бхамахи, Ваманы, Удбхаты, Руйяки, Мамматы и пр., «несостоявшееся сравнение» — с *аланкарой ананвая* («отсутствие связи») у Ваманы, Удбхаты, Рудраты, Мамматы и пр., «сравнение-сомнение» и «сравнение, разрешающее сомнение» с *аланкарами саншая, сандеха, сасандеха* («сомнение») у Бхамахи, Ваманы, Удбхаты, Рудраты, Мамматы, Вишванатхи и т. д. Всякий раз, однако, о каких бы разновидностях сравнения ни шла речь, санскритские теоретики, по-видимому, стремились не столько к полноте их перечисления, сколько к тому, чтобы разнообразием конкретных иллюстраций выявить основную сущность *аланкары упамы* и многообразии тех возможностей, которые она открывает для создания стихов, построенных на сравнении.

Следует отметить, что в более поздних, чем «Кавьядарша» Дандина, санскритских поэтиках в классификации сравнений усилилась формальная тенденция. Различались сравнения прямые (*шраути*), выраженные с помощью компаративов *iva*, *yathā*, *vā*, *-vat* (с общим значением «как»), и косвенные (*артихи*) — с компаративами *tulya*, *sadṛṣa*, *saṁāna* (с общим значением «похожий», «равный»); сравнения полные (*пурна*), содержащие все четыре элемента сравнения: субъект, объект, общее свойство и компаратив, и эллиптические (*лупта*), т. е. опускающие один, два или даже три из этих элементов. Однако общий логический и контекстуальный подход Дандина к интерпретации сравнения оставался в силе, и — более того — виды сравнения и их иллюстрации продолжали усложняться.

Так, Рудрата вместо *мала-упамы* («венка сравнений») Дандина предлагает более сложную разновидность: *рашана-упаму* («нить сравнений») — *аланкару*, в которой субъект первого сравнения становится объектом второго, субъект второго — объектом третьего и при этом все они дополняют друг друга, создавая целостную картину какого-либо явления:

«Осенью чистые воды становятся похожими на небо, дарующий отраду диск луны — подобен водам, светящиеся лукавством лица девушек — сходны с диском луны» (КАР VIII.28).

У него же «составное сравнение» (*вакьяртха-упама*) Дандина замещается «сравнением общим и по частям» (*самаставишя-упама*):

«Весной женщины похожи на лианы: их локоны — словно гуча пчел, вьющихся вокруг листвы, груди — как бутоны цветов, руки — как новые побеги» (КАР VIII.30).

Особенно высоко ценятся в поэтиках суггестивные сравнения, требующие «домысливания» со стороны читателя, но доммысливания на основе самого текста, а не какой-либо внетекстовой информации. Таково, например, согласно «Сахитьядарпане» Вишванатхи, «сравнение по частям» (*экадешин*):

«Прекрасные озера сверкают повсюду водными лилиями, похожими на глаза, лотосами, похожими на лица, утками-чакраваками, похожими на груди» (СД, с. 670), —

в котором не выражено, но подразумевается главное сравнение: озера словно прекрасные женщины.

Или «сравнение, в котором опущены объект и общее свойство» (*дхармопаманалупта*):

«Когда по миру течет твоя слава, вода во всех морях становится как молоко» (СД, с. 666).

Здесь подразумевается сравнение царской славы с легендарным молочным океаном (опущенный объект сравнения), поскольку, по индийским поэтическим представлениям, слава, как и молочный океан, ассоциируется с белым цветом (опущенное «общее свойство»).

Для современного читателя сложность восприятия этого, как и многих других санскритских сравнений, связана, конечно, с необычностью стоящих за ними реалий и ассоциаций, с характерной для индийской классической поэзии многоступенчатостью смысла. Но не только с этим. Указывая на разницу между обыденным сравнением и сравнением поэтическим — *аланкарой упамой*, которая должна строиться по принципу «гнутой речи», Бхамаха писал, что последняя выражает «сходство по месту, времени или образу действия между субъектом и объектом, несовместимыми в других своих качествах (разрядка моя. — П. Г.)» (КАБ II.30). Ту же мысль в афористической форме выразил Маммата: «Сравнение — это сходство в различии» (КП X.125)¹². Отсюда стремление к неожиданности сравнений в санскритской поэзии и поэтике, а при устойчивости мотива (лицо как лотос, царь как Индра и т. п.) — к неожидан-

ному способу его реализации. Важна была не убедительность или точность сравнения, а его «поразительность» (*вайчитрья*), сравнение не обслуживало поэтическое высказывание, но было его смыслом и целью, практически отождествлялось с ним.

Трактовка сравнения наглядно показывает различие установок санскритской поэтики и античной риторики. Если индийскими теоретиками основным украшением считалось, как мы знаем, сравнение, то у греков и римлян таковым была метафора, а сравнение обычно рассматривалось как один из ее видов (АР III.4.1407^a; III.11.1412^b, 1413^a). Более того, в античной риторике не существовало единой концепции сравнения и для его обозначения употреблялись различные термины: *εἰκὼν*, *εἰκασία*, *παραβολή*, *comparatio*, *imago*, *similitudo* и др. Аристотель различал сравнение-параболу в качестве частного случая примера (не реального, но выдуманного) для подтверждения мысли оратора и сравнение-уподобление (*εἰκὼν*) типа «он (Ахилл) ринулся, как лев» (АР III.4.1406^b, 1407^a). Сравнение-уподобление он признавал «полезным и в прозе, но в немногих случаях, так как [вообще оно относится] к поэзии» (АР III.4.1406^b), и одновременно замечал, что в отличие от метафоры оно «меньше нравится, так как длиннее; оно не утверждает, что „это — то“, и наш ум этого не требует» (АР III.10.1410^b)¹³. Видимо, поэтому сравнению не нашлось места в «Поэтике» Аристотеля, где, однако, восхваляется метафора (АП 22.1450^a).

В римской риторике (в «Риторике к Гереннию», у Цицерона и Квинтилиана) сравнение-парабола и сравнение-уподобление обычно сливались в единое понятие «уподобление» (*similitudo*), рассматривавшееся как смысловая фигура. Квинтилиан (VIII.3.72) различал уподобления, которые «входят в число доводов, [приведенных] ради доказательности» (т. е. примеры из жизни, подкрепляющие мысль оратора), и те, которые «составляются ради ясного изображения предмета» (т. е. стилистические: например, строки Вергилия: «Вот мы, как волки/Хищные, в черном тумане коих чрезмерная гонит/Чрева прожорливость слепо и коих в берлогах волчата/С глоткой сухой ожидают назад,— сквозь врагов и сквозь стрелы/На несомненную смерть идем» (пер. В. Я. Брюсова). Однако и риторические и поэтические уподобления, с точки зрения Квинтилиана, «поистине прекрасны, когда проливают свет на суть дела», а потому, настаивает он, «особенно нужно остерегаться того, чтобы приводимое уподобление не было темным или малоизвестным, ибо то, что приводится ради пояснения предмета, должно быть яснее самого поясняемого предмета» (Квинт. VIII.3.73). Очевидно, что отношение античных риторик к сравнению как к поясняющей иллюстрации риторической или поэтической темы имело мало общего с трактовкой санскритскими поэтиками *аланкары упамы*, которая сама по себе составляла поэтическую тему или, по крайней мере, была способом ее реализации¹⁴.

В заключение раздела «Кавьядарши» о сравнении Дандин

указывает на возможные ошибки в использовании *упамы*, в частности, на нежелательность грамматической несогласованности между субъектом и объектом сравнения. Но даже такие ошибки далеко не всегда, по его мнению, предосудительны: «Ни различия в роде или числе, ни сопоставления малого со слишком великим не достаточно, чтобы повредить сравнению, если не оскорблен слух знатоков» (КД II.51). Так, в строфе из «Рамаяны»:

«Меня, потерявшего жену и лишившегося великого царства, скоро, о Лакшмана, поглотит смерть, словно вода речную отмель» (Рам. IV.28.58),—

едва ли читатель обратит внимание на разницу рода в словах «я» (Rāma — м. р.) и «отмель» (kūlam — ср. р.). Или в другой строфе из той же «Рамаяны»:

«Взгляни, Сумитра, как прекрасны эти весенние деревья, с которых низвергаются потоки цветов, будто дождь из туч» (Рам. IV.1.10),—

на несогласованность в числе слов «потоки» (varṣāṇi) и «дождь» (toyam).

По сути дела, на употребление сравнений санскритскими теоретиками не накладывалось никаких формальных ограничений. И, так же как в поэтике, сравнение было «первым из украшений» в индийской классической поэзии, где нет ни одного сколько-нибудь значительного произведения, которое не изобиловало бы цепочками изысканных сравнений.

Рупака (букв. «придающая вид»)

В качестве второй смысловой *аланкары*, основанной на сходстве, Дандин рассматривает *рупаку*. Давая ей определение, он называет ее «сравнением, в котором не выражено различие [между субъектом и объектом]: например, руки-лианы, ладони-лотосы, ноги-побеги» (КД II.66). Так же и Бхамаха называет *рупакой* фигуру, в которой «на основе сходства свойств субъекта сравнения принимает вид объекта» (КАБ II.21). *Рупака*, таким образом, рассматривается санскритскими теоретиками как украшение, близкое к сравнению, но если в сравнении субъект и объект сопоставляются с помощью компаративов «как», «подобно» и т. д. (А как В), то в *рупаке* такие слова отсутствуют и субъект идентифицируется с объектом (А=В). Акцентируется не подобие, а как бы тождество: не руки, похожие на лианы, согласно Дандину, но «руки-лианы».

Казалось бы, санскритская *рупака* вполне соответствует риторической «королеве тропов» — метафоре, которая тоже рассматривается как укороченное путем элиминации компаратива сравнение. И, действительно, многие специалисты видят в *рупа-*

ке именно метафору [Де, 1976, II, с. 5—6, 27, 33 и др.; Джха, 1975, с. 115—116; Уордер, 1972, с. 87; Джероу, 1971, с. 239—243]. Однако подобного рода заключение ведет к очевидным натяжкам.

Во-первых, в *рупаке* реализуется лишь один синтаксический вид метафоры — субстантивный (руки — лианы) и исключаются метафоры адъективные (с родительным определительным — типа «лианы рук» или в форме прилагательного — типа «железная воля») и глагольные (типа «буря воеет»), составляющие преобладающую часть обычного метафорического фонда.

Во-вторых, если в метафоре переносное значение устраняет буквальное (согласно Аристотелю, сравнение «Ахилл ринулся, как лев» преобразуется в метафору «лев ринулся», но не «ринулся лев — Ахилл» (АР III.4.1406b), то в *рупаке* оба значения остаются друг подле друга (ср. [Йеннер, 1968, с. 68; Джероу, 1971, с. 240 и сл.]). Руйяка в этой связи подчеркивает: «Когда утверждается тождество, но субъект продолжает присутствовать [в своем буквальном значении] — это *рупака*» (АС, с. 34), а Вишванатха определяет *рупаку* как «перенесение свойств воображаемого объекта на субъект, который остается [в тексте]» (СД, с. 676).

В-третьих, *рупака* гораздо сложнее обычной метафоры. Примеры из определения Дандина (руки — лианы, ладони — лотосы, ноги — побеги), взятые порознь и сами по себе, *рупакой* еще не являются. Они, так сказать, модели *рупаки*, и, подобно тому как обиходное сравнение не составляет *аланкару упаму*, простая субстантивная метафора, чтобы стать *аланкарой рупакой*, должна быть, как явствует из поэтических иллюстраций Дандина и других теоретиков, развернута на целую строфу, вбирая в себя все содержание поэтического высказывания.

Классификацию *рупаки* Дандин начинает с выделения ее разновидности по степени идентификации субъекта и объекта. Он называет *рупаку* «полной» (*пурна*), если субъект и объект идентифицируются и в целом, и по частям:

«Твои пальцы — стебли, блеск ногтей — цветы, руки — лианы, и вся ты — весенняя красота, открытая нашему взору» (КД II.67);

«частной» (*аваява*), если частные идентификации присутствуют в тексте, а общая — только подразумевается:

«Хотя нет на то причины, о гневная, твое лицо с дрожащей нижней губой-бутоном покрылось каплями пота — лепестками, сверкающими, словно перлы» (КД II.71)¹⁵;

«одночленной» (*эканга*), если идентифицируется только одна деталь:

«Всякий, как только его смутит твое лицо с порозовевшими от опьянения щеками, с покрасневшими глаза-

ми-лотосами, становится в тебя влюбленным» (КД II.75).

Можно было бы предположить, что последний вид *рупаки* более всего походит на риторическую метафору, поскольку здесь есть только одно частное отождествление (глаза-лотосы), однако на самом деле фигура к нему не сводится, но, как и в других случаях, охватывает всю строфу. Слово «влюбленный» (*gāgatauṣ*), буквально значащее «ставший красным», ассоциируется с «порозовевшими» (*raṭala*) щеками красавицы, ее «покрасневшими» (*rakta*) глазами — красными лотосами и суггестирует скрытое «главное» уподобление: влюбленного и его возлюбленной. Мы имеем, таким образом, дело с так называемой «рупаккой в рупаке» (*рупакарупака*), которая иллюстрируется еще одним примером в «Кавьядарше»:

«На сцене твоего лица-лотоса танцовщицы брови-лианы исполняют игривый танец» (КД II.93).

В этой строфе присутствуют метафоры двух уровней: более конкретного («лицо — лотос», «брови — лианы») и более абстрактного («лицо — сцена», «брови — танцовщицы»), которые и составляют *аланкару рупаку* своим пересечением и взаимодействием.

Разновидность «рупака в рупаке» входит в тот раздел классификации *рупаки* у Дандина, где рассматриваются, как и при классификации *упамы*, логические связи субъекта и объекта высказывания. Помимо «рупакки в рупаке» здесь и «контрастная» (*вируддха*) *рупака*:

«Твое лицо-луна не закрывает лепестки дневных лотосов и не исчезает в небе — оно способно лишь похитить мою жизнь» (КД II.83)¹⁶;

и «причинная» (*хету*) *рупака*:

«По глубине [мудрости] ты океан, по величию [славы] — гора, а по щедрости покровительства людям — древо желаний» (КД II.85);

и «различающая» (*вьятирека*) *рупака*:

«Боги пьют лучи луны, я — лучи твоего лица; та луна идет на убыль, твоя — всегда полная» (КД II.90);

и *рупака*, «отрицающая истину» (*таттвапахнава*):

«Это не лицо, а лотос; это не глаза, а пчелы; это только тычинки, а не блеск твоих зубов» (КД II.94).

Завершая классификацию *рупаки*, Дандин пишет: «Нет конца разновидностям рупаки, так же как упамы. Поэтому [здесь] указано только направление; мудрые сами могут дополнить сказанное» (КД II.96). Для Дандина, как мы уже говорили, важен принцип выделения каждой *аланкары*, а не полнота ее описания. И из его иллюстраций и пояснений к ним этот прин-

цип достаточно ясен. *Рупака* опирается на метафорическое отождествление двух объектов, но осуществляется это отождествление нарочито сложным и необычным способом (в целом и по частям, с помощью намека, противопоставления, отрицания, игры слов и т. д.), причем каждый раз *рупака* предстает как форма организации законченного поэтического высказывания¹⁷. Понятно, что *рупака* — фигура гораздо более изощренная, чем античная метафора, и в то же время более узкая по возможностям своего применения. Это особенно очевидно, поскольку само понятие метафоры санскритским теоретикам, и в том числе Дандину, было хорошо знакомо.

Мы уже говорили, что в первой главе своего трактата в числе десяти *гун* («достоинств»), составляющих основу поэтического языка, Дандин называет *гуну самадхи* — «сопряжение». «Когда в согласии с принятыми нормами, — указывает Дандин, — свойство одной вещи полностью переносится на другую, — это считается сопряжением» (КД I.93). И определение Дандином *гуны самадхи*, и приведенные им далее примеры вполне соответствуют риторическому представлению о метафоре: «„Красные лотосы закрывают глаза, белые лотосы их открывают“. Здесь благодаря переносу действия с глаз на лотосы, последние им уподобляются» (КД I.94). И еще один пример *самадхи* приводит Дандин, когда с объекта на субъект «переносятся» сразу несколько качеств:

«Глухо стонущие тучи, устав от тяжести полного чрева, прижались к лону горной долины» (КД I.98).

Дандин поясняет, что в этой строфе тучам приписаны черты поведения беременной женщины: стоны, усталость, лежание на коленях подруги и т. п. (КД I.99), и, таким образом, если воспользоваться риторической терминологией, мы в данном случае имеем дело с развернутой, многочленной метафорой.

Согласно Дандину, метафора-*самадхи* свойственна любому роду поэзии и ею широко пользуются поэты (КД I.100). И тем не менее он относит ее не к *аланкарам*, составляющим специфику поэтической речи, а к *гунам*, «телу поэзии», ее неизменным постоянным качествам. В этом он солидарен с индийскими грамматиками, которые всю сферу переносных значений относили ко вторичной, транспозитивной функции слова (*лакшана*) и в рамках обывденного языка рассматривали и «стертые» метафоры (*нирудха-лакшана*), и метафоры «намеренные» (*прайоджанавати*) [Кунджунни Раджа, 1963, с. 262—267]. Если античные риторики, признавая метафору «наиболее употребительным и самым красивым» из тропов (Квинт. VIII.6.4), тем не менее предписывали ей быть «скромной», «ясной», не сблизжать понятия, «заимствованные чересчур издалека» и т. д. (АР III.3.1406b; Дем. 78; Об орат. III.40.162—165; Квинт. VIII.6.18 и др.), то индийским теоретикам метафора-*самадхи* казалась слишком тривиальной, чтобы принадлежать к «украшениям поэзии».

Единственным санскритским теоретиком, который возвел метафору в ранг *аланкары*, названной им *вакрокти*¹⁸, был Вamana. Он определяет *вакрокти* как «перенос значения на основе сходства» (КАС IV.3.8) и в качестве одного из примеров этой *аланкары* приводит строку, весьма похожую на пример *самадхи* у Дандина: «В тот момент, когда на озере красный лотос открывает глаза, белый лотос их закрывает» (КАС, с. 58). Однако такое включение простой метафоры в круг украшений характерно именно для Вamаны, считавшего *аланкары* «телом», т. е. всего лишь материалом, а не специфическим качеством поэзии, и потому, например, среди разновидностей сравнения указывавшего и «обычное», «описательное» (*таттвакхьяна*) сравнение (КАС, с. 50). Позиция Вamаны оказалась неприемлемой для санскритской теории украшений; метафора, первый среди риторических тропов, в число *аланкар* так и не вошла. Но сам принцип метафоризации, естественно, не мог быть оставленным без внимания авторами поэтик, и на его основе наряду с несколькими другими фигурами, о которых еще пойдет речь, возникла *аланкара рупака*, которую, если можно, согласно критериям европейской риторики, иногда назвать метафорой, то, во всяком случае, «слишком смелой».

Эти чуждые санскритской поэтике критерии тем не менее зачастую прилагаются к *рупаке* даже специалистами. Так, видный знаток индийской поэтики В. Рагхаван высказывает, в частности, сомнение в уместности *рупак* в одном из известных фрагментов «Рамаяны» — плаче царя Дашаратхи по ушедшему в изгнание любимому сыну Раме:

Поглощенный необозримым океаном скорби, он сказал:
 «Горе о Раме — бездонная пучина, разлука с Ситой —
водная зыбь,
 Вздохи — колыхание волн, всхлипывания — мутная пена,
 Простиранья рук — всплески рыб, плач — морской гул,
 Спутанные волосы — водоросли, Кайкейи — подводный огонь,
 Потoki моих слез — источники, слова горбуны — акулы,
 Добродетели Рамы, принудившие его уйти в изгнание, —
прекрасные берега, —
 Этот океан скорби, в который меня погрузила разлука
с Рамой,
 Увы, при жизни мне уже не пересечь, о Каусалья!»¹⁹
(Рам. II.59.32—36)

Рагхаван полагает, что эта сложная и изысканная *рупака*, где главное отождествление, «скорбь — океан», уточняется одиннадцатью частными идентификациями (в терминологии Дандина — «полная *рупака*»), выглядит чересчур напыщенной в устах умирающего царя и не соответствует проявляемой здесь «горестной» (*каруна*) *расе* [Рагхаван, 1973, с. 83]. Однако с точки зрения санскритской поэтики (по крайней мере, на ее ранней стадии) *аланкары* — не средство сообщения мысли или настроения, но сами по себе источник красоты поэзии. Для ценителей поэзии в Древней Индии красивая *аланкара* делала этот отрывок из

«Рамаяны» поэтичным вне зависимости от его психологической достоверности.

Дипака («светильник»)

С третьей смысловой фигурой Дандина — *дипаккой* — «всемерное соответствие», по мнению многих специалистов [Йеннер, 1968, с. 96; Порше, 1978, с. 278 и др.], обнаруживает словесная риторическая фигура зевгма. По определению Квинтилиана, в зевгме «к одному слову относится несколько членов предложения», и в качестве примеров он приводит две цитаты из речей Цицерона: «Победили бесстыдство — стыд, дерзновение — страх, безрассудство — разум» и «Не таков ты, Катилина, чтобы стыд удержал тебя от бесчестия, страх — от опасности, рассудок от ярости» (Квинт. IX.3.62).

Дандин, в свою очередь, пишет: «Если одно-единственное слово, выражающее родовое понятие, действие, качество или индивидуальный объект, обслуживает все высказывание, украшение называют светильником» (КД II.97) — *дипаккой*, поскольку такое слово как бы отбрасывает свет на все предложение. Некоторые из примеров Дандина вполне, казалось бы, укладываются в понятие зевгмы:

«Южный ветер срывает сухой лист с ветвей деревьев и умиряет гордость женщин, заставляя их пригнаться» (КД II.98) —

по Дандину, это «начальная дипака» (*ади-дипака*), поскольку «общее слово» — «южный ветер» — стоит в начале строфы;

«Ты — лотос за ухо, бог любви — стрелу в лук, я — свое сердце смерти одновременно заложили» (КД II.106) —

«конечная дипака» (*анта-дипака*);

«В светлую половину месяца увеличивается луна, при луне — власть бога любви с пятью стрелами, при нем — томление юных, а от их томления — сияние праздника страсти» (КД II.106) —

«дипака-венок» (*мала-дипака*), так как каждая последующая sentенция «сплетается» с предыдущей. И т. д.

С формальной, синтаксической точки зрения *дипака*, как мы видим, действительно соответствует античной зевгме. Но только с формальной. Семантическая функция *дипаки* гораздо шире. Дандин не случайно утверждает, что она «обслуживает все высказывание», и включает ее — вслед за *упамой* и *рупаккой* — в число *аланкар*, основанных на сходстве. Правда, прямо это им не оговаривается, но явствует из приводимых им иллюстраций *дипаки*. В первом примере («Южный ветер срывает...») оказываются в одинаковой позиции и зависят от одного слова сочетания «сухой лист» и «гордость женщин» — тем самым они сбли-

жаются и по смыслу. Во втором («Ты — лотос за ухо...») — глагол «заложить» связан с тремя разными парами субъектов и объектов, но акцентируется опять-таки не столько синтаксическая, сколько смысловая их связь: все три описываемые действия объединены одной идеей — зарождением внезапной любви в сердце юноши. В третьем («В светлую половину...») все «сплетенные» понятия: светлая половина месяца, луна, бог любви, томление юных, празднество страсти — имеют одну и ту же — эротическую — коннотацию.

Связь *дипаки* со сравнением, ее назначение выявлять сходство наглядно демонстрирует еще один пример Дандина — так называемая *шлишта-дипака* («объединяющая дипака»):

«Сладко-пахнущие, величественные, черные, словно цветы тамалы, блуждают в небе тучи, а на земле — слоны» (КД II.113).

Здесь два субъекта (тучи и слоны) имеют один предикат (блуждают) и общие атрибуты (сладко-пахнущие, величественные, черные). Грамматическая амбивалентность подсаживает тем самым сравнение туч со слонами, которое и составляет поэтический смысл этой *дипаки*, ее оправдание как *аланкары*.

Преимущества Дандина уже прямо указывают, что *дипака* всегда таит в себе сравнение. «Светильником считают [аланкару], — пишет Удбхата, — где [общее] качество, помещенное в начале, середине или конце [высказывания] и связывающее главный его объект с другими, скрывает в себе сравнение» (КАСС, I.14). Маммата подчеркивает, что в *дипаке* «основной и побочные объекты высказывания находятся между собой в отношениях субъекта и объекта сравнения» (КП, с. 639). «Хорошо известно, что светильник заключает в себе сравнение», — утверждает Анандавардхана (ДЛ, с. 503). И цитирует *дипаку*:

«Лучи луны облагораживают ночь, лотосы — пруд, гроздь цветов — лиану, гуси — красоту осени, достойные люди — беседу о поэзии» (ДЛ, с. 281), —

которая позволяет выстроить два ряда сравниваемых объектов: лучи луны — лотосы — цветы — гуси — достойные люди и ночь — пруд — лиана — красота осени — беседа о поэзии. Анандавардхана полагает, что *дипака*, обнаруживая скрытое сравнение, может рассматриваться как источник *дхвани* — скрытого смысла, однако в приведенной им строфе красота выраженного украшения, т. е. *дипаки*, превосходит красоту невыраженного, т. е. *упамы*, и потому он относит ее к классу поэзии с подчиненным проявляемым (*гунибхутавьянгья*).

Авритти («повтор»)

Авритти в качестве смысловой фигуры встречается только у Дандина. И это неудивительно. Если в античной системе

«украшений» едва ли не большую часть словесных фигур составляли фигуры повтора, представлявшие особую ценность для оратора²⁰, то в санскритских поэтиках, ориентированных на поэтическую, а не на ораторскую речь, аналогичных фигур, как правило, нет. Более того, всякий повтор смысла считался ошибкой (см., например, АС, с. 16), и сам Дандин предостерегает: «Если сказанное ранее повторяется без изменений еще раз с тем же смыслом и теми же словами, это считается недостатком (*доша*), называемым „экартха“ (букв. „тот же смысл“»)» (КД III.135).

Тем не менее Дандин указывает три вида *авритти*: *падавритти* — повторение слова, но не смысла:

«Гирлянда туч заставляет стаю павлинов вытянуть вверх свои шеи (*utkaṇṭhayati*), а бог любви с макарой на знамени—томиться желанием (*utkaṇṭhayati*) сердца юношей» (КД II.118);

артхавритти — повторение смысла, но не слова:

«Цветы распускаются на кадамбе, раскрываются на деревьях кутаджа, расцветают на кандали, распрямляют лепестки на кукумбе» (КД II.117);

и *убхавритти* — повторение и слова и смысла:

«Покорив весь [мир], ты развлекаешься (*viharati*) с женами в своем дворце, а [твои] враги, попав на небо, развлекаются (*viharati*) с апсарами» (КД II.119).

Особенно странной, на первый взгляд, кажется последняя разновидность, поскольку как будто бы именно такой повтор смысла и слова считал Дандин недостатком. Однако, как показывает внимательный анализ примеров «Кавьядарши», выделение *авритти* в качестве особой *аланкары* обусловлено тем, что, подобно *дипаке*, она таит в себе скрытое сравнение, указывает на сходство описываемых объектов: сезон дождей, когда павлины вытягивают вверх шеи, ассоциируется, согласно принятым в индийской поэзии представлениям, с порой любви; уподобляются друг другу различные деревья в период их весеннего цветения; оказывается похожей участь победителя-царя и побежденных им врагов. Не игра слов, не эмфатическое подчеркивание мысли, но указание на сходство изображаемых явлений посредством совпадения формы или значения отобранных слов делает *авритти* Дандина *аланкарой*, причем *аланкарой* смысловой, а не словесной, какими были фигуры повтора у античных риториков.

Акшепа («возражение»)

Следующая в ряду смысловых фигур Дандина — *акшепа*, которую он характеризует как «высказывание, отрицающее [ка-

кое-либо обстоятельство)], и продолжает: «Возражение бывает трех видов, согласно тому, к какому времени (прошлому, настоящему или будущему) оно относится. А поскольку бесконечно разнятся способы отрицания, бесконечны его виды» (КД II.120).

Дандин помещает *акшепу* среди *аланкар*, основанных на сходстве. И действительно, среди иллюстраций *акшепы*, им приводимых, многие содержат скрытое сравнение, которое затем отвергается. Таковы, например, *шлишта-акшепа* (*акшепа*, построенная на игре слов):

«Когда есть твое лицо-луна, прекрасное своим обликом (или: полная амриты — *amṛtātma*), соперник (или: враг — *dveṣṭr*) дневных лотосов, с влажными зрачками (с сияющими звездами — *snigdhatāraka*), — что толку в этой, другой луне?» (КД II.159);

саншья-акшепа («акшепа, связанная с сомнением»):

«Что это: осенняя туча или стая гусей? Слышатся звуки, похожие на звон ножных браслетов. Значит, это не туча» (КД II.163);

артхантара-акшепа («акшепа с подтверждением»):

«Удивительно, что, даже покорив весь мир, твое мужество еще не насытилось. Но разве когда-нибудь может насытиться вспыхнувший огонь?» (КД II.165).

Судя по этим примерам, *акшепа* должна была заключать в себе отрицание, относящееся к объекту сравнения (не луна, а лицо; не туча, а гуси; не огонь, а мужество). Именно такое «узкое» понимание *акшепы* предлагает Вамана: «Акшепа — отрицание объекта сравнения» (КАС IV.3.27) — и далее поясняет, что «отрицание объекта сравнения вызвано желанием показать, что он излишен, когда есть субъект» (КАС, с. 66).

Однако Дандин, хотя и для него в конечном счете *акшепа* восходит к сравнению, значительно расширяет сферу ее приложения. В большинстве его иллюстраций *акшепы* сравниваются не два объекта, а два аспекта одной и той же ситуации, причем один из них может быть описан прямо, а другой — косвенно. Поскольку один аспект «отклоняет» другой, приглашение становится отказом, утверждение — отрицанием, разрешение — возражением. Прибегая к своему излюбленному приему, Дандин приводит ряд стихов с одним и тем же планом содержания (возлюбленная возражает против ухода любимого на чужбину) и разными планами выражения, представляющими собой разновидности *акшепы*:

«Мне недолго придется мучиться после твоего ухода. Если хочешь уходить, уходи. Что тут сомневаться!» (КД II.135)

(«возражение через [мнимое] согласие» — *ануджня-акшепа*: «недолго мучиться» значит «умереть»);

«Мне больше хочется жить, чем стать богатой. Иди или оставайся, любимый. Ты знаешь мое отношение [к твоему уходу]» (КД II.139)

(«возражение через [мнимое] безразличие» — *анадара-акшепа*: возлюбленная, притворяясь равнодушной, на самом деле протестует против ухода любимого);

«Иди, если хочешь идти, любимый. Да будет счастлив твой путь! И пусть в той стране, куда ты уйдешь, получи я новое рождение» (КД II.141)

(«возражение через благословение» — *аширвачана-акшепа*: якобы благословляя любимого на путешествие, девушка дает понять, что оно вызовет ее смерть);

«Если ты действительно уходишь, ищи себе другую [возлюбленную]. А мною сегодня же завладеет смерть, высматривающая себе легкую добычу» (КД II.143)

(«жестокое возражение» — *паруша-акшепа*: возражение возлюбленной облечено здесь в «жестокую» форму угрозы самоубийства);

«Желая сделать тебе приятное, милый, я хотела сказать: иди! Но из уст моих вырвалось: не иди! Что же мне делать?» (КД II.147)

(«вынужденное возражение» — *ятна-акшепа*);

«Я снесу разлуку, мой господин, но дай мне мазь, делающую невидимкой, чтобы не видел меня мучитель — бог любви, когда я намажусь ею» (КД II.151)

(«возражение [с просьбой] о помощи» — *упая-акшепа*);

«Из уст твоих, любимый, уже вырвались слова: я пойду. Теперь, если даже не уйдешь, как мне быть с тобой, так мало меня любящим?» (КД II.153)

(«гневное возражение» — *роша-акшепа*).

Широкое понимание *акшепы* закрепилось в традиции. «Акшепа, — пишет Вишванатха, — это отклонение или отрицание того, что в действительности хотят сказать, с тем чтобы придать [высказыванию] особое значение» (СД, с. 789). Естественно, что в этой связи Руйяка и другие теоретики выводят *акшепу* из группы *аланкар*, основанных на сходстве, и причисляют ее к *аланкарам* с косвенно выраженным значением. Анандавардхана полагает, что *акшепа*, так же как *дипака*, *самасокти*, *апахнути* и некоторые другие *аланкары*, принадлежит поэзии со скрытым смыслом, уступающим, однако, по красоте смыслу выраженному (ДЛ, с. 108—121). Со своей стороны автор раздела о поэтике в

«Агнипуране», примыкавший к школе аланкариков и подчинивший концепцию *дхвани* концепции украшений, все разнообразие скрытого смысла — *дхвани* ввел в круг значений фигуры *акшепа*, которая, таким образом, приобрела у него первостепенную важность.

Артхантараньяса («подтверждение», букв. «введение другой вещи»)

К *аланкарам* сходства относит Дандин *артхантараньясу*, «в которой, говоря о каком-либо обстоятельстве, упоминают другое, способное быть подтверждением первого» (КД II.169). В отличие от сравнения, где сопоставляются два объекта, в *артхантараньясе* сопоставляются два высказывания, которые формально не связаны, но могли бы быть связаны союзом «как». Дандин классифицирует *артхантараньясу* согласно тем смысловым оттенкам, которые в каждом конкретном случае приобретает эта *аланкара*.

Так, *артхантараньясу* в строфе:

«Смотри, заходят даже благие луна и солнце — глаза этого мира. Кто избежит судьбы?» (КД II.172),—

Дандин называет «универсальной» (*вишвавьепин*), поскольку подтверждение здесь имеет характер универсального закона.

Артхантараньясу, построенную на парадоксе (*виродхават*), иллюстрируют такие стихи:

«Месяц, хотя на нем и есть пятна, дарует блаженство миру; лучший из брахманов, даже имея недостатки, благодетельствует других людей» (КД II.175).

Стихи:

«Это ложе из лепестков лотоса жжет мое тело. По истине, тому, что похоже на огонь, подобает иметь природу мучителя» (КД II.177),—

квалифицируются Дандином как *артхантараньяса*, «обнаруживающая связь» (*юктатман*); влюбленный вправе объяснить жар в своем теле прикосновением к лепесткам лотоса, поскольку своей окраской — желтой и красной — они похожи на огонь.

А стихи:

«Даже ночные лотосы терзают меня; чего же ждать от дневных? Ведь если слуги луны так жестоки, разве будут кроткими слуги солнца?» (КД II.179),—

содержат, по его мнению, «перевернутую» (*випарьяя*) *артхантараньясу*, так как подтверждение здесь, по существу, является перифразой подтверждаемого.

Последующие санскритские теоретики в целом придержива-

лись того же понимания *артхантараньясы*, что и Дандин. Рудрата и Маммата указывают при этом, что мысль, подтверждаемая в *артхантараньясе*, может быть общей или частной, а подтверждение основано на сходстве или различии (КАР VIII.79; КП X. 109). Вишванатха, разделяя их позицию, определяет *артхантараньясу* как такую *аланкару*, в которой «общее подтверждает частное или частное — общее, причина — следствие или следствие — причину, подтверждает на основе сходства или различия» (СД, с. 780).

Рудрата в качестве образца *артхантараньясы*, где общая мысль подтверждается частной, причем не по сходству, но по различию, цитирует стихи:

«Людам, у которых на сердце счастливо, все к счастью; ведь тех, кто разлучен с любимой, даже луна безжалостно мучит» (КАР VIII.84).

Этот пример, как и приведенные нами ранее, хорошо показывает, чем санскритская *артхантараньяса* отличается от, казалось бы, сходных с нею риторических фигур: параболы, примера (*exemplum*) и сентенции (*sententia*). Пример — это более или менее пространная ссылка на действительно или якобы бывшее аналогичное событие, которая должна подкреплять доказательность сказанного (АР II.20; Квинт. V.11.6). Парабола (по Аристотелю, частный случай примера) — сравнение-притча, также приводимая для убедительности (АР II.20; ср. Дем. 274). Наконец, сентенция, в понимании античных риториков, — это афористически сформулированное обобщение, которое либо подкрепляет изложенную мысль, либо служит своего рода нравственным выводом из нее («Ничто так не привлекает народ, как справедливость», «Повелитель, который хочет все знать, должен многое прощать» и т. п. — Квинт. VIII.5.3).

Во всех трех случаях цель применения риторических фигур — доказательность; подтверждаемое и подтверждение четко отделены друг от друга, и саму фигуру составляет собственно ее вторая часть — притча, аналогия, обобщающая максима. Санскритская же *артхантараньяса* ничего не доказывает, синтезирует в себе подтверждаемое и подтверждение, и только характер их связи определяет конкретное содержание фигуры и ее поэтическую функцию²¹.

Вьятирека («различение»)

К числу фигур, основанных на сходстве, но при этом акцентирующих различие между объектами, Дандин относит *вьятиреку*: «Когда сходство между двумя вещами передано словами или подразумевается, но тут же указывается их различие — речь идет о вьятиреке» (КД II.180).

Примером *вьятиреки*, где сходство непосредственно выражено, могут служить стихи:

«И ты, и океан безграничны и глубоки. Но океан — цвета темной сажи, а ты сияешь, как золото» (КД II.183),—

которые Дандин рассматривает как «двустороннюю (*убхая*) *вьятиреку*», поскольку указаны отличительные свойства и субъекта и объекта.

Вьятиреку, прямо не указывающую, но подразумевающую (*пратиямана*) сходство, Дандин иллюстрирует строфами:

«Твое лицо и лотос — в чем разница между ними? Лотос растет из воды, а твое лицо принадлежит только тебе» (КД II.190),

и

«Луна — диадема неба, гусь — украшение озера, небо имеет ожерелье из звезд, а озеро — из цветущих лотосов» (КД II.194).

В последней *вьятиреке* косвенно сравниваются луна и гусь, небо и озеро, но сходство проявляется через различие (луна украшает небо, гусь — озеро, небо украшено звездами, озеро — лотосами), причем объекты сравнения (небо, озеро) становятся во второй части строфы его субъектами.

Дандин, так же как впоследствии Вишванатха (СД, с. 745), полагает, что для *вьятиреки* несущественно, превосходит ли субъект по своим качествам объект или уступает ему. Однако другие теоретики утверждали, что цель *вьятиреки* — косвенно указать на превосходство субъекта (АС, с. 79; КП X.159). В этой связи показательна дискуссия вокруг одной из иллюстраций *вьятиреки* у Рудраты:

«Луна, хотя она убывает и убывает, снова и снова затем возрождается. Смирись и радуйся, красавица: когда уходит юность, она уже не возвращается» (КАР VII.20).

Вишванатха, цитируя эти стихи, настаивает, что объект сравнения (луна) превосходит здесь субъект (юность) (СД, с. 748); Маммата, однако, видит в преходящности, невозвратности юности указание на ее высшую ценность, а потому и считает, что сравнение с «вечной луной» призвано подчеркнуть особую прелесть юности (КП, с. 645).

Естественно, что, поскольку во *вьятиреке* сравнение могло подразумеваться, она рассматривалась позднейшими теоретиками как один из ресурсов *дхвани*. Анандавардхана приводит строфу:

«Взоры героев не так радуются розовым от шафрана холмам груди любимых, сколько смазанным красным суриком буграм на лбах [боевых] слонов врага» (ДЛ, с. 286),—

и, согласно комментарию Абхинавагупты, выраженное здесь украшение — *вьятирека*, посредством которой обнаруживается скрытый смысл высказывания: сравнение груди красавицы с двумя буграми на лбу слона (ДЛЛ, с. 286)²².

Вибхавана («обнаруживающая»)

Аланкарой, содержащей скрытый смысл, считалась в санскритской поэтике и *вибхавана*, которая, по Дандину, состоит в том, что «с помощью отрицания обычной причины [явления] обнаруживается его другая причина или истинная его природа» (КД II.199). В стихах:

«Гуси, хотя ничего не пили, кажутся опьяневшими; на небе, хотя нет ветра,— ни облачка; воды, хотя никем не очищены, прозрачны. Пленителен этот мир!» (КД II.200),—

путем отклонения мнимых причин подсказывается подлинная причина — осеннее время года. В другом примере:

«Глаза у тебя, красавица, черны, хотя на них нет туши, брови изогнуты, хотя и не подведены, губы алы, хотя и не подкрашены» (КД II.201)—

по мнению Дандина, обнаруживается не просто причина, а истинный объект описания, а именно: гнев возлюбленной.

В иллюстрациях *вибхаваны* трудно усмотреть какое-либо сравнение, и тем не менее Дандин группирует ее вместе с *аланкарами*, основанными на сходстве. По-видимому, причиной послужило то, что не отдельная деталь (например, что при отсутствии ветра небо безоблачно или глаза черны без черной туши), а только их сопоставление, соотнесение друг с другом (и небо безоблачно, и гуси охвачены радостью, и воды прозрачны и т. д.) помогает читателю угадать подлинную причину или природу описанного явления. Позднее санскритские теоретики, возможно, более последовательно, чем Дандин, относили *вибхавану* к *аланкарам*, основанным не на сходстве, а на противоречии, парадоксе (см., например: ҚАР, с. 124—126).

Самасокти («сжатое описание»)

Более очевидно связана со сравнением другая *аланкара* Дандина, также заключающая в себе скрытый смысл,— *самасокти*. Эта связь прямо выражена в ее определении: «Когда, имея в виду одну вещь, говорят о другой, с нею сходной,— такое высказывание из-за его краткости называется сжатым описанием» (КД II.205).

О человеке, который, имея возможность наслаждаться лю-

бовью зрелой женщины, стремится к неопытной юнице, в одной из *самасокти* у Дандина говорится:

«Шмель, который может сколь угодно пить мед из распутившегося лотоса, целует бутон, еще не обретший благоухания» (КД II.206).

Здесь назван объект сравнения (шмель, распутившийся лотос, бутон), но нет субъекта (мужчина, зрелая женщина, юница). Тем не менее последний «подсказывается», по Дандину, «общим предикатом» — «целует».

В другом примере субъект сравнения (щедрый покровитель) имплицитруется «общими атрибутами»:

«Хвала судьбе, что я нашел это дерево, высокое, крепкое, богатое множеством ветвей, изобилующее плодами и цветами» (КД II.210).

И, наконец, на скрытое сравнение может указывать игра слов:

«Этот океан, свободный от присутствия змей, пространство которого чисто по самой своей природе, увь! со временем высыхает» (КД II.212).

Поскольку слово «змея» (*vyāla*) имеет второе значение — «дурной человек», а «пространство», «вместилище» (*āśaya*) может также значить «сердце», становится ясным, что фактически речь идет о попавшем в беду благородном человеке.

Самасокти была весьма популярной *аланкарой* в санскритской поэзии (см. [Рагхаван, 1973, с. 91 и сл.]), и Анандавардхана видел в ней одну из тех фигур, в которых красота выраженного смысла подчиняет себе смысл проявляемый (ДЛ, с. 108—110).

Атишайокти («преувеличение»)

Аланкарой самасокти Дандин заканчивает рассмотрение фигур, основанных на принципе сходства. Далее он анализирует группу *аланкар*, заключающих в себе преувеличение (*атишайа*), и первой среди них, естественно, касается *аланкары атишайокти* (букв. «преувеличенное высказывание»): «Желание описать какое-либо свойство [субъекта], выходящее за пределы обыденного (*lokasīmātivartinī*), [порождает] атишайокти, лучшую из *аланкар*» (КД II.214).

Согласно этому определению, которое перефразирует соответствующее определение Бхамахи («выражение, которое по какой-либо причине претупает границы обыденного» — ҚАБ II.81), *атишайокти* в отличие от сравнения предполагает отношения не субъекта и объекта, но субъекта и его предиката, и через предикат (действие или атрибут) субъекту приписываются

те свойства и в той мере, каковые в действительности ему не присущи.

«Когда в венках из белого жасмина, намазав тело сандаловой мазью, в платье из льна женщины идут на свидание, их нельзя различить в лунном свете» (КД II.215) —

в этой *атишайокти*, по Дандину, «преувеличена» белизна наряда героинь, якобы сливающаяся с белизной лунного света.

Другой вид *атишайокти* — «преувеличение через сомнение (*саншя*)»:

«Меня охватило сомнение: между грудью и бедрами есть ли у тебя талия, милая, или нет ее?» (КД II.217).

Здесь косвенно, через воображаемое сомнение, преувеличивается пышность груди и бедер красавицы. Ту же мысль можно выразить, по Дандину, и с помощью «преувеличения через решение (*нирная*) сомнения»:

«Только потому можно понять, что у тебя есть талия, пышнобедрая, что нужна же какая-то опора для твоей тяжелой груди» (КД II.218).

Рассматривать *атишайокти* как *аланкару*, отличную от сравнения и, более того, открывающую совершенно особую группу фигур, было общепринятым в ранней школе санскритской поэтики: вслед за Дандином так же интерпретирует ее Рудрата. Но впоследствии, видимо, из-за того, что в *атишайокти* одному объекту часто приписываются свойства другого (как в первом примере Дандина наряду женщин — белизна лунного света), эта *аланкара* прямо или опосредованно стала включаться в число фигур сравнения.

Маммата, например, определяет *атишайокти* как такую *аланкару*, где или субъект «поглощается» объектом, с которым он идентифицируется; или же субъект описывается как реально не существующий объект; или же неадекватность сравнения подчеркивается словом «если»; или же причина и следствие явления меняются местами (КП X.153; ср. АС, с. 65 и сл.; СД, с. 724 и сл.). Соответственно он предлагает четыре примера:

«Белый лотос — там, где нет воды; на этом лотосе — два голубых лотоса; [все] они — на золотой лиане, прекрасной и нежной. Что за цепочка чудес!» (КП, с. 629);

«Ее красота — не такая, не такая — игра движений! Эта женщина создана не обычным Творцом: такого облика не бывает» (КП, с. 630);

«Только тогда твое лицо могло бы заботить сходство с луною, если бы на ее поверхности не было ночью пятен» (КП, с. 632);

«Сначала сердцем Малати овладел бог любви с цветочным луком, и только потом ее взгляд упал на тебя, о возлюбленный!» (КП, с. 633).

Все эти примеры Мамматы можно, однако, интерпретировать и согласно представлению Бхамахи и Дандина об *атишайокти* как описанию свойств субъекта, «выходящих за пределы обыденного». В первом случае своего рода метафора *in absentia* (белый лотос — лицо, голубые лотосы — глаза, золотая лиана — тело красавицы) приписывает субъекту качества объекта. Во втором — утверждается принципиальная несравнимость субъекта с кем бы то ни было. В третьем — достоинства субъекта оказываются столь велики, что им не способно удовлетворить самое лестное сравнение. И, наконец, в четвертом — перестановка причины и следствия (юношу полюбили, еще не увидев) подчеркивает исключительность качеств субъекта.

Вне зависимости от того места, которое принадлежало *атишайокти* в различных классификациях санскритских теоретиков, все они считали эту *аланкару* важнейшим и часто наиболее специфическим среди украшений поэзии. Дандин, называя *атишайокти* «лучшей из аланкар», ссылается далее на то, что эта фигура «прославлена поэтами» и к тому же, по мнению знатоков, «является единственной основой других украшений» (КД II.220). Действительно, как мы уже говорили, таково было мнение Бхамахи (КАБ II.85), Кунтаки (ВДж I.27), Анандавардханы (ДЛ, с. 500) и даже столь позднего теоретика поэзии, как Вишвешвара (ЧЧ, с. 241).

Иным было отношение к преувеличению в античной риторике. Хотя соответствующую фигуру — гиперболу Квинтилиан определял сходно с определением *атишайокти* у Дандина: как «уместное отступление от истинного [положения вещей]», выраженное «через преувеличение или преуменьшение» (Квинт. VIII.6.67), акцент им делался на слове «уместное» (*decens*). Гипербола, по мнению Квинтилиана, «опаснейшее» украшение, по отношению к ней «следует сохранять некую умеренность. Ибо хотя и превышает всякая гипербола вероятность, однако не должна превышать меры» (Квинт. VIII.6.73). Также и Аристотель утверждал, что гиперболы часто «носят детский характер» и «человеку... пожилому не подобает употреблять их» (АР III.11.1413^a,b); Деметрий полагал, что «гиперболы придают стилю более всего выпренности» и потому их «особенно любят употреблять комические поэты» (Дем. 125, 126); даже Псевдо-Лонгин, больше интересовавшийся спецификой поэтической, а не ораторской речи, писал, что «необходимо знать предел, до которого в каждом отдельном случае можно довести гиперболу», и настаивал, что «лучшими гиперболами следует признавать такие, в которых гиперболы с трудом распознаются» (О возв. 38.1, 3).

Не менее показательным, чем сопоставление оценок преувеличения и гиперболы в санскритских и античных трактатах,

оказывается и сопоставление соответствующих примеров. Приводимые античными риториками иллюстрации гиперболы: «красою она с золотой Афродитой спорит... искусством работ совокою Афине подобна» (АР III.11, 1413^a: Ил. IX, 388—390), «быстротою ветру подобны», «снега белее», «яснее ясного неба» и т. д. (Дем. 124, 127), «оборонявшихся мечами... либо же кулаками и зубами» (О возв. 38.4); «бежит... быстрее крыльев молний», «ты бы подумал: плывут, оторвавшись, Киклады» (Квинт. VIII.6.69, 70: Энеида, 5.319; 8.691),— санскритские теоретики, возможно, и признали бы «выражениями, содержащими преувеличение», но отказались бы их возвести в ранг поэтической *аланкары*. Отказались бы потому, что, во-первых, эти «смелые», с точки зрения риторики, гиперболы для индийской поэзии слишком прямолинейны и просты (они скорее модели *атишайокти*, чем сама фигура), а во-вторых, потому что, как и другие античные тропы, они составляют лишь часть высказывания, а не высказывание в целом, как того требует теория *аланкар*²³.

Утпрекша (букв. «пренебрегающая различием»)

Второй смысловой *аланкарой*, которую Дандин относит к фигурам преувеличения, является *утпрекша*. «Когда естественная природа одушевленной или неодушевленной вещи,— пишет Дандин,— преобразуется в нечто другое — это называют утпрекшей» (КД II.221).

Дандин подробно разбирает строфу, которая впервые в санскритской литературе встречается в двух драмах Бхасы («Чарудатта», I.19; «Балачарита» — «Детство Кришны» — I.15), а затем в «Мриччхакатике» («Глиняная повозка», I.34) Шудраки и которой — в связи с анализом *утпрекши* — касались многие санскритские теоретики (Маммата, Рудрата, Руйяка, Джаядева, Вишванатха, Аппайя Дикшита):

«Тьма будто смазывает тело, небо как бы дождит черной тушью, зрение становится бесполезным, словно услуга негодяю» (КД II.226).

В этой строфе, указывает Дандин, «тьме» и «небу» посредством воображения приписываются свойства или действия, им заведомо не принадлежащие и заимствованные у других предметов или явлений. Речь как будто идет о глагольной метафоре, в которой на субъект перенесено свойство отсутствующего, но подразумеваемого объекта. При этом конструируется такая метафора на основе сравнения не двух понятий, а двух предложений, в данном случае: «тьма обволакивает тело» и «черная мазь смазывает члены», а затем они объединяются путем устарения предиката первого предложения и субъекта второго²⁴.

Некоторые современные исследователи считают поэтому

утпрекшу фигурой, весьма близкой сравнению или метафоре, в которых не упомянут, «подавлен» объект сравнения [Джероу, 1971, с. 131—132; 1977, с. 241; Йеннер, 1968, с. 86 и сл.]. Однако иллюстрации *утпрекши* в санскритских поэтиках слишком неоднородны, чтобы полностью подтвердить такое мнение.

Так, Бхамаха в качестве примера *утпрекши* приводит следующую строфу:

«Цветы киншуки языками пламени со всех сторон карабкаются на дерево и словно бы смотрят оттуда, какая часть леса горит, а какая — нет» (КАБ II.92).

Здесь красным цветам дерева киншука приписываются, во-первых, свойства и вид огня (лесного пожара), причем объект сравнения упомянут, во-вторых, способность одушевленного существа — видеть и карабкаться; так что данная *утпрекша* (цветы киншуки языками пламени карабкаются на дерево) оказывается похожа на ту разновидность метафорических выражений, которую В. В. Виноградов назвал метаморфозой [Виноградов, 1976, с. 410—412]²⁵.

И совсем уже трудно обнаружить элементы сравнения в *утпрекше* Дандина:

«Измученный полуденным жаром слон погружается в озеро и хочет, как кажется, вырвать из него лотосы — любимцев солнца» (КД II.222),—

где слону условно приписывается желание отомстить солнцу за причиняемые им страдания;

или в *утпрекше* Вишванатхи:

«Груды красавицы тщетно пытаются скрыться от взоров, стыдясь, что они не оставили места для жемчужного ожерелья» (СД, с. 710)—

иначе: груди красавицы настолько высоки, что привлекают всеобщее внимание, и так тесно прилегают друг к другу, что между ними не может уместиться ожерелье из жемчуга.

Конечно, и эти стихи содержат явные или скрытые метафоры-олицетворения. (слон, мстящий солнцу; стыдящиеся груди), но такие метафоры далеко не исчерпывают содержания *утпрекши* и не к ним сводится красота высказывания, которую, с точки зрения санскритских аланкариков, создавала эта фигура. Хотя *утпрекша* и использует так или иначе принцип метафоризации, смысл ее, согласно определению Дандина, состоит в некоем нереальном предположении. Бхамаха уточняет, что *утпрекша* употребляется тогда, когда, «не желая указать на сходство с помощью сравнения, приписывают чему-либо качества и действия, ему несвойственные», качества, которые «содержат преувеличение» (КАБ II.91). Именно поэтому Дандин сближает *утпрекшу* не со сравнением, а с *атишайокти*, а Руйяка, хотя он и причислил *утпрекшу* к *аланкарам* сходства, выделил ее вме-

сте с *атишайокти* в особую группу — *аланкар*, требующих ментального усилия — воображения (*адхьявасаягарбха*) (АС, с. 55 и сл.).

Хету («причина»), сукшма («тонкая»), леша («след»)

Эти три *аланкары* были предметом острой полемики в трактатах санскритских аланкариков. Бхамаха отказывался причислить их к поэтическим фигурам, потому что, по его мнению, они лишены признака «гнутой речи»: «Хету, сукшма и леша не принадлежат к украшениям, так как высказывание, которое их содержит, не содержит вакрокрити» (КАБ II.86). Приводя далее пример *хету*, который имеется и у Дандина: «Солнце село, сияет месяц, птицы улетели в гнезда», — Бхамаха замечает: «Что поэтичного в такого рода [выражениях]? Их следует рассматривать как простое сообщение (*варта*)» (КАБ II.87). Бхамаха, конечно, учитывает, что за «сообщением»: «зашло солнце, сияет месяц, птицы улетели в гнезда» — стоит невыраженный смысл: «наступил вечер», но полагает, что этого недостаточно для *аланкары*, поскольку выраженный смысл составляют здесь стереотипные, «стертые» образы (см. [Джероу, 1971, с. 44—46]).

Иного мнения был Дандин. *Хету*, *сукшму* и *лешу* он относил к фигурам преувеличения, исходя, видимо, из того, что при употреблении этих *аланкар* семантическая нагрузка высказывания возрастала: смысл его оказывался шире и глубже, чем представлялось на первый взгляд.

«Хету, сукшма и леша, — писал Дандин, — лучшие украшения языка. Хету бывает связана с действием и со знанием; и та и другая [хету] имеют несколько разновидностей» (КД II.235). Среди разновидностей *хету*, связанной с действием, Дандин называет «усиливающую» (*упавринхана*) *хету*:

«Сотрясая ветви цветущих сандаловых деревьев, южный ветер во всех рождает радость» (КД II.236) —

здесь ветру приписывается способность порождать радость: следствие оказывается «сильнее» причины; «преобразующую» (*викарья*) *хету*:

«Леса пускают новые побеги, в прудах расцветают лотосы, луна стала полной, но в глазах путника любовь превращает все это в яд» (КД II.242) —

следствие не просто «сильнее» причины, но к тому же и противоречит принятому порядку вещей; «несуществующую» (*абхава*) *хету*:

«Эти леса — не дома, реки — не жены, лани — не дочери, и это радует мое сердце» (КД II.249) —

обычной причины для радости нет, но герой (видимо, отшельник) как раз отсутствию такой причины и радуется; «опосредованную» (*дуракарья*) *хету*:

«Хотя победоносное оружие бога любви — то, что зовется „косым взглядом“, — ты метнула в другую сторону, я все-таки был ранен им в сердце» (КД II.255) —

причина («косой взгляд... в сторону»), казалось бы, не могла вызвать следствие («рану в сердце»), но сила взгляда красавицы превосходит обычные представления.

К *хету*, связанной со знанием, или «суггестивной» *хету*, Дандин, возможно, из полемических соображений, относит уже упоминавшийся нами пример *хету* из Бхамахи («Солнце село...» — КД II.244), а также строфу:

«Твое тело не охлаждают лучи луны, ему не приносит облегчения сандаловая вода; я понимаю, друг: сердце твое полно любовью» (КД II.245).

В каждом примере *хету* у Дандина присутствует то или иное оригинальное сочетание причины и следствия: их видимое несовпадение, разноплановость, неожиданность эффекта и т. п. — и это дает ему право считать *хету* фигурой поэтической, т. е. *аланкарой*. Последующие теоретики в большинстве своем (Удбхата, Рудрата, Вишванатха и др.) приняли точку зрения Дандина.

В близкой к *хету* фигуре *сукишме* «смысл, — как пишет Дандин, — непрямо выражен через интонацию или жест», что, согласно названию *аланкары*, придает этому смыслу «утонченность» (КД II.260). Дандин иллюстрирует *сукишму* следующей строфой:

«Глядя на любовника, который среди народа не решился ее спросить: „Когда мы встретимся?“ — женщина сомкнула лепестки лотоса, который держала в руке» (КД II.261).

Он поясняет далее, что, «сомкнув лотос, она намекнула ему на свидание ночью», поскольку именно ночью лотосы складывают свои лепестки; и Дандин такого рода расширительное толкование интонации или жеста считает особой фигурой.

Пример *сукишмы* Дандина был перефразирован впоследствии в трактатах Руйяки и Анандавардханы:

«Заметив, что друг мечтает о часе свидания, хитроумная девушка сомкнула лепестки лотоса в руке, а ее смеющиеся глаза объяснили ему ее уловку» (ДЛ, с. 270—271; АС, с. 173).

Так как в этой строфе прямо указан скрытый смысл жеста, Анандавардхана не относит ее к поэзии *дхвани*, но он, вероят-

но, отнес бы к сфере *дхвани* пример Дандина в его первоначальном виде.

Леша, согласно объяснению Дандина, — *аланкара*, в значительной мере противоположная *сукшме*: «скрывающая под незначительным [предлогом] случайно обнаружившееся обстоятельство» (КД II.265). В качестве примера Дандин приводит слова юноши, пытающегося скрыть свои чувства при виде любимой (возможно, это перифраза из пьесы Бхасы «Пригрезившаяся Васавадатта» — «Свапнававадатта», IV.7):

«Нет, то не слезы радости при виде этой девушки: просто мне в глаза попала цветочная пыльца, поднятая ветром» (КД II.267).

Дандин при этом замечает, что некоторые рассматривают *лешу* как тонко скрытые похвалу или порицание. Так, в строфе:

«Он, юный царь, чье сердце привержено радостям битвы, а не любви, могучий, исполненный достоинств, будет тебе подходящим супругом» (КД II.269) —

за внешней похвалой скрывается предупреждение не выходить замуж за человека, пренебрегающего любовью. Как похвалу или порицание впоследствии трактует *лешу* Рудрата (КАР VII.100—102). Дандина, по-видимому, не вполне удовлетворяет подобное толкование, но он и не опровергает его, ибо и тогда невыраженный смысл фигуры выходит за рамки выраженного, что позволяет рассматривать *лешу*, так же как *сукшму* и как *хету*, в качестве *аланкары* преувеличения.

Крама («ряд»)

Следующую *аланкару* — *краму*, или *ятхасанкхью* («перечисление по порядку»), — Дандин характеризует как «параллельное перечисление [нескольких] понятий в той же последовательности, что [и другие], уже упомянутые» (КД II.273). Речь, таким образом, идет о фигуре, состоящей из нескольких перечислений, члены которых в заданном порядке попарно сочетаются. Фигура эта, по определению, чисто синтаксическая. Она имеет давнюю поэтическую традицию, и мы встречаем ее уже в «Рамаяне»:

«Несутся, льют воду, режут, сияют, тоскуют, танцуют, радуются реки, тучи, могучие слоны, леса, одинокие влюбленные, павлины, лягушки» (Рам. IV.18.27).

Как синтаксическую фигуру воспринимали *краму*, или *ятхасанкхью*, и авторы некоторых санскритских поэтик, в том числе Рудрата, иллюстрировавший ее строфой:

«Цвета тучи, снега и золота, восседающие на птице, быке и гусе, покоящиеся на океане, горе и лотосе —

Вишну, Шива и Брахма да даруют вам благо!» (КАР VII.36).

Другие санскритские теоретики, и в частности Кунтака, настаивавший на принципе «гнутой речи» в отношении любой *аланкары*, *краму* и подобного рода фигуры украшениями не считали. Однако Дандин, включив *краму* в *аланкары* преувеличения, попытался придать ей помимо синтаксической также и семантическую интерпретацию. В его единственном примере на эту *аланкару*:

«Поистине, стройнотелая, когда ты вошла в воду, чтобы искупаться, блеск твоей улыбки, глаз и лица похитили белый лотос, голубой лотос и розовый лотос» (КД II.275),—

не просто соотносятся, согласно мифопоэтическим представлениям, улыбка и белый цвет лотоса, глаза и синий лотос, лицо и розовый лотос, но содержится нереальное предположение в духе *утпрекши*, или фантастическое преувеличение.

Преяс («очень приятная»),
расават («содержащая расу»), урджасви («страстная»)

Эти три *аланкары* в списке Дандина занимают особое место, поскольку, как свидетельствуют уже их именованья, они связаны с изображением эмоциональных состояний, т. е. как раз с той сферой художественного творчества, которая находилась в центре внимания параллельно развивавшегося с санскритской поэтикой учения о драматическом искусстве.

«Преяс — высказывание о чем-то очень приятном, расават — украшенное расой, урджасви — проявление гордости и чувства превосходства — таковы эти три *аланкары*» (КД II.275),— весьма кратко характеризует их Дандин и предлагает далее иллюстрации каждой.

«Радость, которую доставил мне твой приход в мой дом, о Говинда, снова вернется ко мне лишь тогда, когда ты придешь снова» (КД II.276)—

эти, по разъяснению Дандина, слова героя «Махабхараты» Видуры, обращенные к Кришне, столь искусно выражают его удовольствие от прихода Кришны, что оно предстает безграничным. Такая форма выражения радости, любви к кому-нибудь рассматривается Дандином, а также Бхамахой (КАБ III.5) как отдельная *аланкара*, причем подчеркивается, что радость должна проявляться в высокой мере; отсюда и название фигуры: *преяс* — не просто приятная, но «очень приятная», «приятнейшая».

Сходная по типу *аланкара*, только выражающая высокую степень гордости или надменности — *урджасви*:

«Да не будет у тебя в сердце страха от сознания собственных злодеяний! Мой меч не желает разить тех, кто показывает мне спину (т. е. бежит от меня)!» (КД II.293).

Опять-таки небывалая гордость некоего царя, его презрение к трусливому врагу выражены здесь в словесной форме, составляющей *аланкару*.

И, наконец, наиболее интересная в этой группе из трех фигур Дандина — *расават*. Иллюстрируя ее, Дандин приводит слова царя Удаяны из пьесы Бхасы «Свапнаваसाвадатта» («Пригрезившаяся Васавадатта») при встрече с его женой Васавадаттой, царевной Аванти, которую он считал погибшей:

«Как случилось, что ее, царевну Аванти, о которой я думал, что она умерла, и свидеться с которой я мечтал лишь после моей смерти, как случилось, что ее обрел я в этой жизни?» (КД II.280).

И добавляет: «Здесь любовь (*приги*) достигает состояния расы любви (*шрингара*); в силу интенсивности формы выражения [чувства] это высказывание — *расават*» (КД II.281).

Точно так же гнев (*кродха*) становится при посредстве *аланкары расават расой* гнева (*раудра*):

«Этот негодяй Духшасана, который на моих глазах схватил за волосы и тащил Кришну, пойман. Неужели он будет жить хотя бы еще один миг!» (КД II.282).

Мужество (*утсаха*) — становится героической (*вира*) *расой*:

«Могу ли я стать [истинным] царем, не завоевав землю, окруженную океаном, не совершив множества жертвоприношений, не раздав богатство нуждающимся!» (КД II.284).

Скорбь (*шока*) — горестной (*каруна*) *расой*:

«Как же она, прекрасная, чье тело страдало даже на лоне цветов, возлежит теперь на погребальном костре!» (КД II.286).

Далее Дандин приводит соответствующие примеры *аланкары расават* с *расами* отвращения (*бибхатса*), комической (*хасья*), удивления (*адбхута*) и страха (*бхаянака*), т. е. со всеми восемью видами *расы*, признаваемыми традиционной индийской эстетикой.

Очевидно значение фигуры *расават* в системе *аланкар* Дандина. Благодаря этой фигуре Дандин учитывает в своем трактате авторитетную в теории драмы, но еще не нашедшую должного места в поэтике концепцию *расы* — эмоционального резонанса, возбуждаемого произведением искусства. Уже в первой главе «Кавьядарши», касаясь *гуны мадхурья*, Дандин связывал

с нею вкушение *расы*, поскольку *мадхурья* требовала благозвучия (в частности, употребления умеренных аллитераций) и изящного слога, а благозвучие и изящество содействуют, по его мнению, возбуждению *расы* (КД 1.52—68). «Раса, присущая гуне мадхурья,— подытоживает теперь Дандин,— имела источником отсутствие в речи вульгарности: здесь [аланкара] расават понимается как насыщенность языка восемью расами» (КД II.292).

Дандин трактует при этом *расу* как усиленное (в данном случае способом репрезентации) чувство (см. [Де, 1976, II, с. 212; Алиханова, 1974, с. 35—36]), и это позволяет ему отнести фигуру *расават* к *аланкарам* преувеличения. А самое главное: в согласии с духом ранней санскритской поэтики, он подчиняет доктрину *расы* доктрине *аланкар*, рассматривая эмоциональный аспект поэзии как одно из проявлений и следствий кардинального для нее принципа — фигуративности.

В интерпретацию отношения *аланкар* к *расе* первым после Дандина и Бхамахи внес уточнения Удбхата. Удбхата связал с концепцией *расы* уже не только *расават*, но две другие фигуры Дандина — *преяс* и *урджасви*, добавив к ним и четвертую — *самахита* (здесь — «подавленная»). Он полагал, что *преяс* манифестирует самые различные виды чувств (*бхава*) в степени менее высокой и менее универсальной, чем *раса*²⁶, *расават* — полностью развитую одну из девяти *рас* (к традиционным восьми *расам* Удбхата добавляет девятую — *шанта* — *расу* «покоя»), *урджасви* — неуместную в данном контексте *бхаву* или *расу*, например, любовь злодея Раваны к жене Рамы Сите, а *самахита* — затухающее, изжитое, преодоленное чувство (КАСС IV.1—7). С небольшими модификациями эта классификация *аланкар* *расы* была принята в последующих поэтиках (например, АС, с. 185—190; СД, с. 835—838 и т. д.), но с принципиальной перестановкой акцентов. Если у Бхамахи, Дандина и Удбхаты *раса* выступала как подчиненная *аланкарам* категория, то, начиная с «Дхваньялоки» Анандавардханы, *раса* в форме *раса-дхвани* (т. е. *расы*, внушенной посредством *дхвани*) понималась как «душа поэзии», а *аланкары* *преяс*, *расават* и др. составляли поэзию, так сказать, второго разряда (*гунибхутавьянгья*), поскольку главным в высказывании с ними была не *раса*, но способ выражения *расы*, т. е. «украшения» речи. «Если *расы* и прочее,— пишет Анандавардхана,— лишь посредник, а главное значение высказывания — в другом, то, как я полагаю, в такой поэзии *раса* и прочее — украшения» (ДЛ II.5).

Парьяюкта («иносказание»)

Дандин называет *парьяюктой* такую *аланкару*, когда «не раскрывая прямо искомый смысл, [используют] ради его сообщения описание иного рода вещи» (КД II.295). Впоследствии

Маммата афористически переформулирует определение Дандина: «Высказывание, где не высказано высказываемое» (КП Х. 175). Единственный пример *парьяюкты* у Дандина вполне соответствует этим определениям:

«Вот кукушка обрывает цветы на манговом дереве.
Пойду прогону ее; а вы оставайтесь здесь сколько
угодно» (КД II.296).

Из комментария Дандина следует, что стихи произносит некая девушка, желая оставить наедине свою подругу и ее любовника: подлинный смысл («я ухожу, чтобы не быть вам помехой») выражен здесь косвенно, с помощью случайного, вымышленного предлога.

Парьяюкта напоминает уже описанную Дандином *аланкару самасокти*, где тоже, по его словам, «имея в виду одну вещь, говорят о другой» (КД II.205). Но в случае *самасокти* говорят о «вещи сходной», имеющей какое-либо общее свойство с истинным объектом высказывания, и потому эту фигуру Дандин причисляет к *аланкарам* сходства, заключающим в себе скрытое сравнение; в *парьяюкте* же никакого сравнения нет и не подразумевается, и Дандин относит ее к *аланкарам* преувеличения, по-видимому, потому, что подлинный смысл высказывания в ней шире, «больше», чем выраженный.

Естественно, что *парьяюкта* позднее в санскритской поэтике рассматривалась как один из ресурсов поэзии *дхвани*. Анандавардхана в «Дхваньялоке» указывает, что если скрытый смысл главенствует в *парьяюкте*, то *парьяюкта* целиком принадлежит сфере *дхвани*, если же этот смысл лишь дополняет выраженный или не отличается красотой, то *парьяюкта* относится к роду поэзии с подчиненным проявляемым, или *гунибхутавьянгья* (ДЛ, с. 117—119). Руйяка вводит *парьяюкту* в группу *аланкар* с подразумеваемым значением (*гамьятва*) (АС, с. 111—112), а Вагбхата-младший видит в ней и подобных ей *аланкарах* квинтэссенцию поэзии *дхвани* (КАВ, с. 37).

Некоторые современные исследователи сближают *парьяюкту* с риторической перифразой (*περίφρασις*) [Йеннер, 1968, с. 71—74]. Действительно, если не у Дандина, то, во всяком случае, у Бхамахи определение *парьяюкты* («то, что называется иначе, чем оно есть» — КАБ III.8) напоминает определение перифразы у Квинтилиана, который относит к ней такие выражения, «где многими словами изъясняется то, что можно сказать одним или несколькими» (Квинт. VIII.6.59). Однако пример *парьяюкты*, следующий у Бхамахи за ее определением, так же как приведенный ранее пример Дандина, делают такое сближение весьма зыбким. Бхамаха цитирует стихи из неизвестного нам источника:

«Ни в домах, ни на дорогах мы не едим пищи, которую бы не попробовали [до нас] ученые брахманы» (КАБ III.9).

Стихи эти сами по себе не понятны и требуют комментария: оказывается, их произносит Кришна, опасаясь, что его враг Шишупала поднесет ему отравленный напиток. Очевидно, что античные иллюстрации перифразы, в которых слово или словосочетание заменяются семантически тождественным описанием («могущество Посейдона» вместо «Посейдон», «рыжекудрая вестница Юпитера» вместо «радуга», «воздух живительный пьет» вместо «живет» и т. п.) имеют мало общего с санскритской *парьяйоктой*.

Правда, границы *парьяйокты* достаточно широки, чтобы включать и обороты, сходные с перифразой. У Вишванатхи в «Сахитьядарпане» приведена в качестве примера *парьяйокты* строфа из эпической поэмы Ментхи (прибл. V в.) «Хаягрива-вадха» («Убийство Хаягривы»):

«Это тот, чьи воины с презрением срывали в Нандане цветы с дерева Париджаты, которые ранее заботливо растили, чтобы украсить волосы Шачи» (СД, с. 778),—

где речь идет о демоне Хаягриве, силой захватившем райский сад Индры — Нандану. Стихи тем самым могут считаться перифразой имени Хаягривы. Но смысл *парьяйокты* не исчерпывается такой перифразой: как далее разъясняет сам Вишванатха, он в первую очередь состоит в косвенном описании величия Хаягривы и унижения Индры. И потому *парьяйокта* Вишванатхи — в принципе та же *аланкара*, что у Дандина и Бхамачи. Тем более это явствует из второго примера Вишванатхи:

«Заставив жен своих врагов ронять на грудь капли слез, похожие на большие жемчужины, он (царь) возвратил им ожерелья, хотя и отнял скрепляющие [эти ожерелья] нити» (СД, с. 779).

Описание плачущих жен, у которых царь-победитель отобрал украшения, заменив их «ожерельями» из слез, должно в первую очередь указать на его могущество и жалкую участь его врагов:

И античную перифразу, и санскритскую *парьяйокту* можно трактовать как разновидности иносказания. Однако первая, как и положено тропу, состоит в замене иносказательным оборотом слова или нескольких слов, а вторая охватывает всю строфу-предложение; первая должна содержать очевидные и общепонятные признаки описываемого объекта, а вторая за искусно сконструированным первым смыслом обнаруживает другой и главный.

Самахита («совпадение»)

Аланкарой скрытого смысла — *самасокти* завершалось у Дандина описание группы фигур сходства, *аланкарой парьяйок-*

той, также сообщающей прямо не выраженный смысл,— группы фигур, содержащих преувеличение. Теперь Дандин переходит к рассмотрению *аланкар*, основанных на парадоксе, противоречии (*виродха*). Первой среди них он называет *самахиту* — «совпадение»: «Когда у желающего чего-либо достигнуть это случается благодаря судьбе, такое случайное свершение называют самахитой» (КД II.298). В качестве примера *самахиты* Дандин приводит стихи:

«Когда я, пытаюсь умерить ее гнев, хотел припасть к ее ногам, мне в помощь, по воле судьбы, с неба ударил гром» (КД II.299).

Парадокс состоит в том, что мольбы и раскаяние юноши не могут примирить с ним его возлюбленную, а случайный удар грома вынуждает ее от испуга оказаться в его объятиях. Поскольку парадокс относится к ситуации, а не к форме выражения, очевидна некоторая искусственность этой *аланкары* у Дандина (также у Бхамахи: КАБ III.10). Поэтому, видимо, ее нет у Ваманы и Удбхаты, у которых под именем *самахиты* анализируется совсем иная *аланкара*, основанная на сходстве (КАС IV.3.29; КАСС IV.7).

Но у Мамматы, Руйяки, Вишванатхи и других теоретиков она — видимо, в силу авторитета Бхамахи и Дандина — вновь появляется, причем у Мамматы и Руйяки называется *самадхи*, хотя иллюстрируется тем же примером, что и *самахита* Дандина (КП X. 192; АС, с. 163—164).

Удатта («величественная»)

Определение этой фигуры у Дандина: «[Описание] величия души или несравненного могущества» (КД II.300) — может вызвать недоумение, поскольку такого рода восхваления какого-либо царя или героя составляли план содержания многих *аланкар*. Однако включение *удатты* в группу *аланкар* противоречия устраняет это недоумение и показывает, что имеется в виду описание величия через внешне парадоксальную ситуацию. Так, удивительная самоотверженность Рамы и его способность к смирению восхваляются в примере, приведенном Дандином, в сочетании с его всеокрушающей силой:

«Потомок Рагху не мог нарушить воли отца — он, ко- го не смутило тяжкое бремя — отсечь головы Раваны» (КД II.301).

У поздних теоретиков (Мамматы, Руйяки, Вишванатхи и др.) *удатта* трактуется под влиянием доктрины *дхвани* как косвенное восхваление, но характер примеров не меняется:

«Для царя Бходжи было таким удовольствием одарить людей ученых, что в их домах служанки сметали

по утрам со двора жемчужины, выпавшие из разорванных во время любовной игры ожерелий; и эти жемчужины, окрашенные красным лаком с ног медленно гуляющих [по двору] девушек, подхватывали ручные попугаи, принимая их за гранатовые зерна» (КП, с. 684).

Щедрость Бходжи иллюстрируется здесь необычным образом: жемчуг настолько потерял цену в глазах очастливленных им подданных, что его метут со двора служанки и беспрепятственно растаскивают попугаи.

Апахнути («отрицание»)

Иначе, чем большинство теоретиков — как украшение, основанное на парадоксе, а не на сходстве, рассматривает Дандин *аланкару апахнути*. Он говорит, что *апахнути* — это «отрицание одной вещи и утверждение [вместо нее] другой» (КД II.304). Действительно, в словах страдающей от разлуки девушки:

«Сандал, лунный свет, нежный благоухающий южный ветерок — сделаны для меня из огня, для остальных же людей они холодны» (КД II.305—306);

или в реплике отчаявшегося любовника:

«Это только так думают, что лучи луны источают нектар, на самом деле у них иная суть: они источают яд» (КД II.307—308),—

нет никакого сравнения, и специфика *аланкары* состоит в приписывании объекту парадоксального свойства вместо обычного. Этим, с точки зрения Дандина, *апахнути* отличается от тех разновидностей *упамы* и *рупаки*, где посредством отрицания подчеркивается сходство субъекта и объекта. Например, от «сравнения, утверждающего истину» (*таттвакхьяна-упама*): «Это лицо не похоже на лотос, эти глаза — не пчелы» (КД II.36); или от *рупаки*, «отрицающей истину» (*таттвапахнава*): «Это не лицо, а лотос; это не глаза, а пчелы; это только тычинки, а не блеск твоих зубов» (КД II.94).

Однако другие теоретики (Бхамаха, Вамана, Рудрата, Мамата, Вишванатха, Руйяка) видели в *апахнути* фигуру, в которой субъект сравнения намеренно замещается объектом, и, таким образом, идентифицировали ее с *таттвапахнава-рупакой* Дандина:

«Это не громкое жужжание пчел, вкусивших меда, это звон лука, который натягивает бог любви Кандарпа» (КАБ III.21);

«Это не небесный свод, а океан; не звезды, а ключья пены; не луна, а свернувшийся кольцом царь змей

Шеша; не темная бездна, а отдыхающий враг Муры (Вишну)» (СД, с. 701).

Видимо, тот логический парадокс, который усматривал Дандин в *апахнути*, не казался существенным большинству авторов поэтик. Вместе с тем *таттвапахнава-рупаку* Дандина, учитывая ее распространенность в санскритской поэзии, они сочли необходимым считать отдельной фигурой и дали ей название (*апахнути*), зарезервированное Дандином для другой *аланкары* (ср. [Порше, 1978, с. 91 и сл.]).

Шлишта («соединенная»)

В связи с особенностями древнеиндийского языка — его полисемией, насыщенностью омофонами и омонимами, сложными словами, позволяющими внутри их по-разному проводить слово-раздел, — одной из самых популярных *аланкар* в поэзии и поэтике было «соединение» в каком-либо слове или словосочетании двух и более значений, своего рода «игра слов». Дандин (как и Бхамаха) называет «выражение, имеющее одну и ту же [звуковую] форму и более чем один искомый смысл» (КД II.310) *аланкарой шлиштой*, видимо, чтобы отграничить ее от *гуны шлеши*, о которой он говорит в первой главе своего трактата. Начиная с Ваманы, однако, за этой *аланкарой* закрепилось именование *шлеша* — «соединение».

Шлишта, по Дандину, или *шлеша*, делится на два вида: первый — когда одно и то же слово или слова могут иметь разный смысл (*абхиннапада-шлишта*) и второй — когда одно и то же сложное слово может быть разделено на разные слова с разным значением (*бхиннапада-шлишта*).

Примером первого вида служит строфа:

«Этот царь (или: месяц), достигший процветания (или: поднявшийся над горой Восхода), прекрасный (или: полный блеска), окруженный преданными подданными (или: в красном ореоле), радует сердца людей низкими податями (или: мягкими лучами)» (КД II.311), —

где слова *udayam*, *kāntimān*, *raktamaṇḍalaḥ*, *rājā*, *karaiḥ* имеют двойное значение.

Примером второго вида служит строфа:

«Отчего этот вечер (или: негодяй), которому покровительствует месяц (или: царь), владыка ночи (или: источник зла), стоящий на пути звезд (или: уклонившийся от пути кшатриев), не доставляет мне страданий, хотя я лишен любимой (или: ему враждебен)?» (КД II 312), —

где несколько сложных слов могут быть по-разному расчленены и в зависимости от этого получают разное значение: *doṣā-kaḥ* и *doṣa-ākaḥ*, *pa-kṣatra* и *pa-kṣatra*, *apriyam* и *a-priyam*.

Дандин указывает, что в тех случаях, когда двойное значение имеют существительные или прилагательные, *шлешта* может конструироваться с одним глаголом, удовлетворяющим обоим значениям, двумя глаголами, разными по смыслу, и двумя глаголами, чей смысл противоположен. Он полагает далее, что два значения в *шлеште* могут совмещаться друг с другом:

«Когда ты царствуешь, шипы (или: поднявшиеся волосы) можно видеть только на стеблях лотосов (или: у обнимающихся любовников)» (КД II.320);

или же одно вытесняет другое (т. е. читателю как бы предоставляется право выбора):

«У Индры среди людей (или: царя) жестокость (или: длина более чем в 30 локтей) — только в мече, лицемерие (или: изогнутость) — только в луке, прилипчивость (или: меткость) — только в стрелах» (КД II.319).

Два значения могут также быть независимыми:

«Царь (или: гора) имел(а) много войск (или: склонов), пользовался славой (или: была полной блеска), постоянно благоденствовал (или: изобиловала возвышенностями), был мудрый (или: была доступной для прохода), отцом для подданных (или: покровительницей людей), владыкой людей (или: гор), держателем копья (или: могучей)» (КД II.321);

и взаимообусловленными, т. е. понятными лишь в контексте друг друга:

«Хотя он и Вишну (или: могуществен), но не убил Вришу (или: не уклоняется от добродетели); хотя он и месяц (или: царь), но не убывает (или: не знает слабости); хотя он и бог (или: властитель), но рожден смертным (или: не имеет наставников); хотя он и Шива (или: благодетель), на нем нет змей (или: его не окружают прихлебатели)» (КД II.322) —

здесь первый смысл сам по себе непонятен (Вишну в действительности убил демона Вришу, месяц убывает и т. д.), но получает объяснение в связи со вторым, поскольку становится ясным, что в обоих случаях имеется в виду некий могучий царь.

Наконец, Дандин подчеркивает, что *шлешта* может взаимодействовать с другими *аланкарами*, подкрепляя, а иногда и определяя их конечный смысл. Таковы, например, *шлешта-рупака*:

«Твое лицо-лотос, подруга, достойно услаждать лучших из царей (или: царских гусей) и своей сладостью

возбуждает желание в юношах (или: пчелах)» (КД II.87);

или *шлишта-акшепа*:

«Когда есть твое лицо-луна, прекрасное своим обликом (или: полная амриты), соперник (или: враг) дневных лотосов, с влажными зрачками (или: с сияющими звездами) — что толку в этой, другой луне?» (КД II.159);

или *шлишта-вьятирека*:

«Ты, который обладаешь такими превосходными качествами, как мужество (или: невозмутимость), красота (или: соленость), великодушие (или: глубина), поистине сходен с океаном; разница — лишь во внешнем вашем облике» (КД II.181).

Шлишта, или *шлеша*, всегда привлекала особое внимание санскритских теоретиков и вызывала разные толкования. Удбхата (КАСС, с. 58—61) и Руйяка (АС, с. 125) разделили эту *аланкару* на *шабда-шлешу* («шлешу слова») и *артха-шлешу* («шлешу смысла»). К *шабда-шлеше* они отнесли те ее виды, которые связаны со словоразделом в сложном слове (*бхиннапада*), так как двойное значение здесь зависит от чисто грамматических операций, и причислили *шабда-шлешу* к словесным *аланкарам* (*шабда-аланкара*). А *артха-шлешей* являлись, по их мнению, лишь те высказывания с двойным значением, которые связаны с полисемией слов и словосочетаний (*абхиннапада*). Вопреки Дандину, который все выражения с двойным значением относил к смысловым фигурам, они полагали, что только *артха-шлеша* принадлежала к *артха-аланкарам*.

Разделение на *шабда-* и *артха-шлешу* было признано и в других поэтиках. Однако Маммата (КП, с. 509—515, 609—611) и Вишванатха (СД, с. 623—642, 766—768) еще более ограничили сферу *артха-шлеши*. Они исходили из общего принципа, что в том случае, когда изменение формы слова (означающего) приводит к изменению или упразднению смысла (означаемого), — речь идет о *шабда-аланкарах*; соответственно и *шлеша*, зависящая от состава сложного слова, и *шлеша*, основанная на полисемии, были отнесены ими к разряду словесной *шлеши*. В то же время *артха-шлешей* считалось такое высказывание, которое имеет два и более значений, при том что каждое слово имеет одно значение и может быть заменено синонимом. Так, в стихах:

«От малого поднимается, от малого падает... Ах как сходна природа весов и дурного человека!» (КП, с. 520), —

первая фраза равно приложима к весам и дурному человеку, имеет, таким образом, два значения; но ни одно из этих значений не зависит от формы того или иного слова. Поэтому стихи

эти, по мнению Мамматы, составляют *аланкару артха-шлешу*.

Иначе разграничивал *шabda-* и *артха-шлешу* Рудрата. В *шлеше* — фигуре слова два значения высказывания, как он полагал, параллельны и независимы друг от друга. В *шлеше* — фигуре смысла, напротив, значения последовательно соотносятся по принципу сходства, контраста, преувеличения и т. д., образуя в своем взаимодействии новую *аланкару*, раскрывающую подлинный смысл высказывания. В строфе:

«Покорив Мадхьядешу (или: обняв ее за талию), по-
слав войска в Ангу (или: лаская ее тело), возложив
руку на Канчи (или: на ее пояс), ты победил Камару-
рупу (или: бога любви)» (КАР X.10),—

первые значения слов — Мадхьядеша, Анга, Канчи, Камарупа — название областей и царств Индии, завоеванных восхваляемым героем. С помощью *шлешу* воинские подвиги царя сравниваются с любовными, и это имплицитное сравнение позволяет, по мнению Рудраты, считать стихи *артха-шлешей*.

Способность *шлешу* сочетаться с другими *аланкарами* не могла остаться незамеченной создателями теории *дхвани*, утверждавшими, что один из видов скрытого смысла состоит в привнесении в текст прямо не выраженной в нем поэтической фигуры. Однако Анандавардхана указывал, что в тех случаях, когда *шлеша* непосредственно в тексте связана с какой-либо другой *аланкарой*,— это просто сочетание *аланкар*, но еще не *дхвани*. И только тогда, когда *шлеша* подсказывает, «проявляет» невыраженную *аланкару*, мы имеем дело с поэзией *дхвани* (ДЛ, с. 251—264)²⁷.

Толкование Дандином *шлешу*, как мы видим, отличалось от ее толкования у иных санскритских теоретиков. Дандин считал все двузначные высказывания одной *аланкарой* и причислял эту *аланкару* к группе *аланкар* противоречия, полагая, что кардинальным признаком любой *шлешу* является парадоксальное совмещение нескольких значений в одном и том же отрезке текста. В других поэтологических трактатах *шлеша*, в которой основным элементом была «словесная игра», отделялась от *шлешу*, придающей новый оттенок смысла или просто новый смысл всему высказыванию. Но так или иначе *шлеша* всегда почиталась важнейшей *аланкарой*, и действительно, она была излюбленным приемом санскритской поэзии, так что не только отдельные строфы, но и целые произведения нарочито создавались как двузначные тексты (в поздней санскритской литературе существовал даже особый жанр — *шлеша-кавья*, образцами которого могут служить поэмы «Рагхавапандавия» Мадхавабхатты Кавираджи, XII в., и «Рагхавапандавия» Дхананджаи, XII в., во многих песнях параллельно пересказывающие сюжеты «Махабхараты» и «Рамаяны»; «Рагхаванайшадхия» Харидатты Сури, XVII в., одновременно излагающая с помощью *шлешу* истории Рамы и Наля; «Рамачарита» Сандхьякары Нандина, XI в., объ-

единяющая в двузначных стихах содержание «Рамаяны» и описание современных поэту событий, и др.).

С санскритской *шлешей* иногда сближают риторические паронимасию и антанакласу [Йеннер, 1968, с. 269--270]. Паронимасия — повтор сходных по звучанию слов (однокоренных и неоднокоренных) и вызванная этим переключка их значений: «ценой смерти он купил бессмертие» (Квинт. IX.3.71), «не судит, не осуждает», «не ветви несут твои лозы, а вопли» (αἱ ἄμπελοι σου οὐ κλήματα φέρουσιν, ἀλλ' ἐγκλήματα) [Лаусберг, 1960, с. 317]. Антанакласа — повтор одного и того же слова в разных значениях, или омонимия: «у кого нет в жизни ничего привлекательнее самой жизни, тот не в силах прожить жизнь доблестно» (К Герен. IV. 14.20), «сладко быть любимым, если избегать горечи любви» (amari iucundum est, si curetur, ne quid insit amari — Квинт. XI.3.70). Несмотря на существенные формальные различия, *шлешу*, действительно, можно объединить с паронимасией и антанакласой в общую категорию «игры слов»²⁸. Однако если античные риторика, с их стремлением к точности и ясности, относятся к обеим этим фигурам с предубеждением, полагают, что «даже в шутках» они неприятны, удивляются, что для них существуют «правила» (Квинт. IX.3.69); если и далее в европейской традиции игра слов обычно рассматривалась как по преимуществу звуковой прием, неподобающий серьезной поэзии²⁹, то в санскритской поэтике и литературе *шлеша* высоко ценилась, являясь средством намеренного сближения, объединения, освещения друг через друга разнородных понятий и явлений. Такое сближение и уподобление понятий с помощью *шлешы* оказалось возможным благодаря специфическим особенностям санскрита, но одновременно оно отвечало и некоторым кардинальным философско-эстетическим принципам древнеиндийского искусства (см. [Джероу, 1971, с. 41—42]).

Вишешокти («описание исключительности»)

К *аланкарам* парадокса или противоречия Дандин относит далее фигуру *вишешокти*, которая состоит «в указании на несовершенство качества, рода, действия и т. п. [субъекта] ради выявления его исключительности» (КД II.323).

Согласно этому определению, в строфе:

«Не твердо и не остро оружие бога с цветочным луком, и все-таки он покорил им три мира» (КД II.324), —

атрибуты бога любви описаны несовершенными, но тем удивительнее кажется его монушество.

В строфе:

«Она не дочь бога и родилась не среди гандхарвов, и все-таки она способна разрушить аскезу самого Брахмы» (КД II.325), —

«низкое» рождение героини лишь подчеркивает власть ее красоты. Дандин приводит подобного же рода примеры на «несовершенство» действий субъекта, его индивидуальных свойств (*дравья*) и, наконец, на «несовершенство причины» при «величии следствия» (*хету-вишешокти*):

«Колесница — с одним колесом, возничий — калека, лошади — разных стáтей, однако светлое солнце свершает свой путь по небу» (КД II.328)

(«колесница — с одним колесом» — солнечный диск; «возничий — калека», поскольку Аруна, заря, возничий солнца, рожден был, по мифу, без ног, или «без бедер» — апйги; лошади — разные дни недели).

Отметим отличие этого вида *вишешокти* (как и всей *аланкары* в целом) от другой смысловой фигуры Дандина — *вибхаваны*, где причина явления не просто не соответствует следствию, но должна быть — чего нет в вишешокти — заменена иной, скрытой причиной. В последующих поэтиках, однако, *вибхавана* и *вишешокти* оказались сближенными, и если *вибхавана* трактовалась как наличие следствия в отсутствие нормальной, обычной причины, то *вишешокти*, напротив, как наличие причины при отсутствии естественного следствия (КАСС V.4; АС, с. 126; КП X.163; СД, с. 793). Пример *вишешокти* у Руйяки и Вишванатхи:

«Бог с цветочным луком один покоряет три мира: хотя Шива лишил его тела, он не лишил его силы»³⁰ (АС, с. 127; СД, с. 793) —

по смыслу мало чем отличается от соответствующего примера Дандина (КД II.324), но трактуется ими иначе: есть причина — отсутствие тела у бога любви, но нет следствия — бессилия.

Тулььяогита («приравнивание»)

Не вполне совпадает с другими поэтиками и интерпретация Дандином *аланкары тулььяогита*. «Когда, желая что-либо похвалить или унижить, это приравнивают к чему-то другому, обладающему высшей мерой указанного качества, — такая [аланкара] называется тулььяогита» (КД II.330), — пишет Дандин и предлагает следующие два примера:

«Яма, Кубера, Варуна, тысячеглазый Индра, а также ты (царь) носят подобающий им титул — Хранитель мира» (КД II.331);

«Свидания с ланеокими женщинами и вспышки молний, хотя сначала и кажутся долгими, длятся не более мгновения» (КД II.332).

Дандин полагает, что смысл этих стихов не просто в сравнении (царь как боги, свидание как вспышка молнии), а в сравне-

нии с чем-то заведомо превосходящим (на самом деле несравнимом) по качеству, и потому *тулььяогита* — *аланкара* не сходства, но парадокса, использованного для восхваления или порицания. Авторы других санскритских трактатов по поэтике, как правило, пренебрегали таким оттенком смысла *тулььяогиты*. Удбхата (КАСС, с. 64—65), Руйяка (АС, с. 70—71), Вишванатха (СД, с. 732—734) видели в ней лишь скрытое сравнение на основе общего свойства. И соответственно в их иллюстрациях *тулььяогиты*, например у Удбхаты:

«Кому не покажутся твердыми жасмин, серп луны,
плоды банана, когда он увидит, как нежно твое тело»
(КАСС, с. 64),—

«приравнивание» субъекта к объекту утратило свою необычность, исключительность, специально подчеркиваемые Дандином.

Виродха (противоречие)

Среди фигур парадокса основной, давшей название всей группе, следует считать *виродху*, которую Дандин характеризует как «соединение противоречивых значений явления, дабы выразить его особую природу» (КД II.333). Примеры *виродхи* у Дандина и других теоретиков разъясняют это определение:

«Небо из-за дождевых туч чернеет, а сердца людей становятся красными (или: сердцами овладевает страсть)» (КД II.335)—

об «особой природе» сезона дождей — времени любовного томления согласно индийской поэтической традиции;

«Тонкая талия и широкие бедра, красные губы и черные глаза, глубокий пупок и высокая грудь — кого не поразит красота женщин!» (КД II.336)—

о поразительном сочетании признаков женской красоты;

«Вечно сущий — ты был рожден, невозмутимый — ты истребил врагов, спящий — ты всегда бодрствуешь» (СД, с. 796)—

о несоединимых качествах и вместе с тем единстве бога Вишну.

Уже Дандин (как и Бхамаха) указывает, что противоречивость *виродхи*, нарушение в ней принципа идентичности не самоценны, но являются стилистическим средством характеристики предмета. В еще большей мере это подчеркнуто в определении *виродхи* у Ваманы и Руйяки: «Виродха — видимость противоречия» (КАС IV.3.12; АС, с. 121), а также у Мамматы: «Виродха — выражение, в котором противоречивое дано в непротиворечии» (КП, с. 663). И принципом «снятого противоречия» *виродха* отличается от античной антитезы, с которой *виродху* иногда со-

поставляют, но которая предполагает реальное противоположение двух понятий или суждений: «Победило бесстыдство — стыд, дерзновение — страх, безрассудство — разум», «Это дело не наших способностей, но вашей помощи», «Римский народ ненавидит частную роскошь, но чтит публичную пышность» (Квинт. IX.3.81—82)³¹. Скорее *виродху* можно уподобить оксюморону, в котором «одному и тому же объекту действительности приписываются одновременно свойства „быть а“ и „быть не-а“», причем «противоречие ощущается, а затем разрешается» [Павлович, 1979, с. 238, 240]. Однако *виродха*, конечно, не оксюморонное словосочетание типа «взрослый недоросль», «честный вор» и даже поэтических «радость страдания», «прекрасно болен» и т. п., а оксюморонное предложение, основанный на оксюмороне целостный образ.

Апрастугапрашанса («восхваление того, что не имеют в виду»)

Виродха завершала у Дандина группу *аланкар* парадокса, *апрастугапрашанса* открывает последнюю группу смысловых фигур — фигур, основанных на ассоциации, связи (*самйога*) понятий. Определение *апрастугапрашансы* Дандином, по существу, лишь повторяет ее именование: «Восхваление [объектов], о которых не идет речь» (КД II.340), а единственный пример очерчивает довольно узкую на первый взгляд сферу приложения этой *аланкары*:

«Счастливы живут в лесу лани, никому не прислуживая и без труда добывая себе пищу: траву и листья» (КД II.341).

Согласно разъяснению самого Дандина, здесь темой стихотворения является, конечно, не восхваление жизни ланей, а бедственная участь придворного, на которую он косвенно жалуется.

Однако уже Удбхата значительно расширяет понимание *апрастугапрашансы*. Судя по его примеру этой фигуры, скрытая в ней аллегория не обязательно должна быть заключена в форму похвалы, но может быть подсказана (как в данном случае — горесть жизни одинокого человека) и с помощью скрытого сопоставления:

«Леса, как они ни прекрасны и ни обильны плодами и цветами, старятся, так и не познав радостей жизни, если они никому не доступны» (КАСС, с. 65).

А затем, начиная с «Дхваньялоки» Анандавардханы, за *апрастугапрашансой* закрепились функции иносказания в полном объеме этого понятия. Анандавардхана различал пять видов *апрастугапрашансы*: когда общее по характеру высказывание имеет в виду частный смысл, частное высказывание — общий,

следствие — причину, причина — следствие, и, наконец, когда сказанное и подразумеваемое связываются в восприятии читателя в силу сходства между ними (ДЛ, с. 74—75). Это членение было принято Мамматой (КП X.99), Вишванатхой (СД, с. 768) и авторами других поздних поэтик.

Вишванатха, в частности, в качестве *апрастутапрашансы*, где общее рассуждение имеет в виду чью-то конкретную участь, приводит такой пример:

«Пыль, которую топчут ногами, а она поднимается и опускается на голову, лучше все же, чем человек, которого унижают, а он остается невозмутимым» (СД, с. 769);

в качестве *апрастутапрашансы*, где описано следствие (необычный облик природы и животных) вместо причины (воздействие красоты героини), — стихи:

«Смотри, луна будто покрылась черной тушью, глаза ланей стали будто неподвижными, будто бы пожух красный цвет на листьях кораллового дерева и потемнело золото, голоса самок кокила, распевающих песни, будто бы охрипли, даже хвосты павлинов в присутствии Ситы кажутся уродливыми» (СД, с. 770);

в качестве *апрастутапрашансы*, основанной на сходстве, — строфу, указывающую на беспомощность слабого человека в окружении многочисленных и безжалостных врагов:

«Один голубок — и сотня ринувшихся на него голодных соколов. Некуда в небе скрыться. О Хара, Хара! Единственное прибежище — милосердие судьбы!» (СД, с. 773).

В интерпретации Анандавардханы, Мамматы, Вишванатхи и других теоретиков санскритская *апрастутапрашанса* чрезвычайно близка к риторической аллегории, которая, по определению Квинтилиана, «одно выражала словами, а другое смыслом» (Квинт. VIII.6.44). Показательно, что Квинтилиан различал «полную» аллегорию, в которой нет прямого указания на главную тему (как, например, в оде Горация, где Римская республика изображена в виде корабля, гражданские войны как волны, мир и согласие как надежная гавань: «О корабль, отнесут в море опять тебя/Волны. Что ты? Постой! Якорь брось в гавани...» I.14.1—4; пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского) и «смешанную», в которой главная тема, пусть частично, но все-таки выражена (Квинтилиан цитирует Цицерона: «Право же, я всегда полагал, что Милону угрожают лишь грозы и бури во время волнений в народных собраниях», — указывая, что слова «в народных собраниях» делают аллгорию неполной — Квинт. VIII.6.48). И, следуя классификации Квинтилиана, в цитированных нами трех примерах из Вишванатхи мы тоже можем выде-

лить «полную» *апрастугапрашансу* — СД, с. 769, 773 и «смешанную» — СД, с. 770, где главная тема — красота Ситы — «указана» упоминанием об ее присутствии.

Сходство аллегории с *апрастугапрашансой* не случайно. Аллегория в античных риториках, в отличие от большинства других фигур, признавалась фигурой не столько риторической, сколько поэтической и даже поэтическим жанром. Ее часто рассматривали как вид метафоры, расширившейся, подобно санскритским *аланкарам*, до границ стихотворения или целостного отрывка, метафорой, проведенной через все высказывание и часто даже выходящей за его пределы [Лаусберг, 1960, с. 442]. Вместе с тем в риториках мы находим многочисленные предупреждения, чтобы аллегии не были слишком темными, не становились загадками (Дем. 102; О возв. 32.7; Квинт. VIII.6.52). В санскритских поэтиках ничего похожего на подобные ограничения нет. Напротив, *апрастугапрашанса* принадлежала к числу тех суггестивных фигур, которые особенно ценились, а ее анализ сыграл большую роль в возникновении учения о *дхвани*, скрытом смысле как «душе» поэзии.

Вьяджастути («обманная похвала»)

В паре с *апрастугапрашансой* рассматривает Дандин *аланкару вьяджастути*. Если первую он трактовал как «косвенную похвалу», то *вьяджастути* у него (а также у Бхамахи, Ваманы и Удбхаты) понималась тоже как похвала, но скрытая в форме упрека (КД II.343):

«Тебе нечем гордиться: Рама покорил эту землю, когда был всего лишь аскетом, а ты завоевал ее, будучи царем» (КД II.344).

Вопреки мнимому упору, ассоциация с подвигом Рамы настолько лестна для царя, что он должен воспринять эти слова как восхваление.

Подобно тому как расширялась сфера приложения *апрастугапрашансы*, в санскритской поэтике, начиная с Рудраты, *вьяджастути* стала заключать в себе не только похвалу в виде упрека, но и упрек, замаскированный под похвалу. В этой связи Рудрата именует *вьяджастути* просто *вьяджа* («обман») и приводит в качестве примера слова девушки, адресованные наперснице, которую она только что посылала с поручением к своему любовнику:

«Ты ходила ради меня, и тело твое подверглось нападению змеи. Всей жизнью своей я не смогу тебя вознаградить за это, подруга!» (КАР X.12).

О скрытом упреке свидетельствуют здесь вторые значения слов «змея» (*bhogavat*) и «вознаградить» (*pratikiyāna*): соответ-

ственно «любовник» и «отомстить». Наперсница, видимо, возвратилась со следами поцелуев вероломного возлюбленного, которые она тщетно пытается выдать за укусы змеи.

После Рудраты авторы индийских поэтик признают за *вьяджастути* и позитивный, и негативный смысл, но возвращают *аланкаре* прежнее ее название (КП X.169; АС, с. 112; СД, с. 777). Так, Вишванатха иллюстрирует *вьяджастути*, содержащую скрытое порицание, строфой собственного сочинения:

«Когда я говорил, о туча, что твои благотворные воды — источник жизни, это еще не было достойной похвалой. Наивысшая для тебя похвала — что, нападая на путников, ты служишь помощницей Яме» (СД, с. 777).

Туча, олицетворяющая сезон дождей, ассоциируется для индийского читателя с образом путника, страдающего в разлуке с возлюбленной. Отсюда упоминание Ямы (не только бога справедливости, но и бога смерти) якобы в похвалу туче на самом деле звучит в этом стихе упреком.

Вьяджастути напоминает античную фигуру «иронию», посредством которой, в частности, «можно или унизить под видом похвалы, или похвалить под видимостью порицания» (Квинт. VIII.6.55). Однако в то время как при употреблении иронии смысл высказывания распознается, согласно риторическим трактатам, по интонации, мимике, жесту либо общему контексту ораторской речи, *вьяджастути* не нуждается в дополнительных пояснениях. Зная ассоциативный фонд отечественной поэтической традиции, индийский читатель легко догадывался об истинном смысле *аланкары* ³².

Нидаршана («указание»)

На сопоставлении двух ситуаций, конкретной и общей, при котором вторая служит как бы выводом из первой, строится в санскритской поэтике *аланкара нидаршана*. Дандин определяет ее как «указание на какой-либо — благоприятный или неблагоприятный — подобающий данному [обстоятельству] результат с помощью введения другого обстоятельства» (КД II.348).

В примере Дандина:

«Восходящее солнце дарует красоту лотосам, доставляя друзьям на пользу плод благополучия» (КД II.349), —

связаны два высказывания: «с восходом солнца расцветают дневные лотосы» и «покровитель (каким для природы, так же как и для людей, является солнце) благоденствует своих друзей», но связаны так, что второе предстает как результат первого.

Аналогичен — только результат здесь негативен — второй пример Дандина:

«От соприкосновения с лучами луны исчезает полоска тьмы, показывая тем самым дурной конец тех, кто враждебен царю (или: месяцу)» (КД II.350).

Нидаршана похожа на уже описанную нами другую *аланкару* — *артхантараньясу*. Однако в *артхантараньясе* два высказывания формально независимы, а в *нидаршане* они объединены: в одно предложение; в *артхантараньясе* они образуют скрытое сравнение, а в *нидаршане* «вытекают» одно из другого как причина и следствие. Впрочем, в большинстве поздних санскритских поэтик во многих примерах *нидаршаны* сохранялось только синтаксическое, но не логическое соподчинение высказываний, и из группы *аланкар* связи, ассоциации *нидаршана* перешла в группу *аланкар* сходства. Так, Руйяка в качестве примера на эту *аланкару* приводит слова царя Душьянты из «Шакунталы» Калида-сы, любующегося лесными отшельницами:

«Право же, лесные лианы превосходят своими достоинствами лианы садовые, раз такую красоту, как у живущих в обители, нелегко найти в покоях дворца» (АС, с. 78; Шак. I.16).

В *нидаршанах* такого рода содержится косвенное сравнение; в данном случае: девушек-отшельниц с лесными лианами, а женщин дворца — с садовыми.

Сахокти («совместное описание»), паривритти («обмен»)

Дандин называет *аланкарой сахокти* «одновременное упоминание [нескольких] объектов, обладающих [общими] качествами или действиями», а *паривритти* характеризует как «замену одного объекта другим» (КД II.351). В этих *аланкарах* идея связи (но не сходства) двух понятий или явлений проявляется особенно очевидно.

В строфе:

«Одинаково долги ночи и мои вздохи; осененные месяцем, бледны и эти ночи и мое тело» (КД II.352),—

Дандин усматривает *сахокти* качества: совмещение в едином описании разнородных понятий (ночи, вздохи, тело) оправдано, по его мнению, приписыванием им общих качеств (долгота, бледность).

В другой строфе:

«Прекрасное пением кукушек (*kokila*), полные лесных благоуханий, растут чарующие весенние дни вместе с радостями людей» (КД II.354),—

присутствует *сахокти* действия: одновременно «растут» весенние дни и людские радости.

Объединение двух разнородных вещей или представлений осуществляет и *паривритти*, но по иному принципу:

«Своей рукой поражая земных царей ударами меча,
ты отнимаешь у них добытую ими прежде славу, белую, как лотос» (КД II.356),—

здесь одно и то же событие трактуется одновременно как приобретение и потеря («обмен» следствий): цари получают «удары меча» и теряют свою «славу».

В последующих за «Кавьядаршей» трактатах по поэтике характеристика *аланкар сахокти* и *паривритти*, по существу, не менялась, но, как это часто происходило и с другими фигурами Дандина, они наделялись более дробной формально-логической классификацией. Так, у Рудраты, Руйяки, Вишванатхи и др. *паривритти* различалась по тому, «обменивается» ли равное на равное, худшее на лучшее или лучшее на худшее. Например, в стихах:

«Ланеглазая, подарив мне лукавый взгляд, похитила мое сердце; а я, потеряв свое сердце, получил любовную лихорадку» (КАР VII.78; АС, с. 153; СД, с. 812),—

в первом случае, согласно комментариям теоретиков, происходит равный «обмен», а во втором — лучшего на худшее.

Ашис («благословение»)

Внося в число смысловых *аланкар* фигуру «благословение», Дандин опирается, видимо, на определенную традицию. *Ашис* присутствовала как одна из *лакшан* в списке *лакшан* «Натьяшастры» [Рагхаван, 1973, с. 47, 50]. В конце своего перечня *аланкар* упоминает *ашис* и Бхамаха, хотя добавляет, что она «признается украшением лишь некоторыми» (КАБ III.54). Однако после Бхамахи и Дандина никто из санскритских теоретиков, за исключением Вагбхаты-младшего, не признавал *ашис* *аланкарой*, не находя в обычном благословении признака фигуративности [Белвалкар, Радди, 1920, с. 209].

Тем не менее Дандин определяет *ашис* как *аланкару*, содержащую «пожелание вещи, которой домогаются», и иллюстрирует ее стихотворной строкой: «Да хранит вас Вышний Свет, непостижимый чувствами и мыслью!» (КД II.357). Можно предположить, что Дандин счел нужным причислить *ашис* к *аланкарам* ввиду того места, которое занимали формулы благословения в санскритской поэзии (ими открывались и заканчивались почти все литературные тексты), и отнес ее, хотя и достаточно искусственно, к фигурам связи, поскольку *ашис* как бы призвана «связать» адресата благословения и подателя благ.

Сансришти («сцепление [аланкар]»)

В заключение раздела о фигурах связи Дандин останавливается на *аланкаре сансришти*, или *санкирна*, как он ее называет в общем перечне фигур (КД II.7), или *санкара*, как ее называют некоторые иные теоретики. Он помещает ее в этот раздел, так как она представляет собой соединение, связь нескольких *аланкар*: «Соединение различных аланкар именуется сансришти» (КД II.359).

Дандин указывает, что ранее он не рассматривал некоторые *аланкары*, признаваемые другими знатоками, например, *ананваю* («отсутствие связи»), *сасандеху* («сомнение»), *упама-рупаку* («сравнение-рупака»), *утпрекшаваяву* («составная утпрекша»), поскольку они, с его точки зрения, представляют собой разновидности *упамы*, *рупаки* и *утпрекши*, входя в их состав и подчиняясь правилам их образования. Так же обстоит дело с *виродха-упамой*, *хету-упамой*, *вьятирека-рупакой*, *хету-рупакой*, *шлишта-дипакой*, *шлишта-акшепой* и т. п., которые Дандин не признавал ни отдельными фигурами, ни соединением двух фигур, но лишь разновидностями *упамы*, *рупаки*, *дипаки*, *акшепы* и т. п., так как они составлены по их образцу. Есть, однако, по мнению Дандина, такие поэтические высказывания, которые образованы несколькими самостоятельными *аланкарами* и потому причисляются им к особой, «смешанной» *аланкаре* — *сансришти*. Дандин приводит пример:

«Лотосы бросают вызов на бой красоте твоего лица, беспечная! Что может быть трудным для тех, кто обладает бутонами (или: казной) и стеблями (или: оружием)?» (КД II.361).

Здесь в первой половине стиха — *утпрекша*, метафорическое олицетворение, а во второй — *артхантараньяса*, «подтверждение», подкрепленное *шлиштой* (коша — одновременно «бутон» и «казна»; *daṇḍa* — «стебель» и «оружие»). Однако при всей своей кажущейся независимости *артхантараньяса* и *шлеша* не могут быть вполне поняты, если бы раньше не было *утпрекши* (если бы лотосы не «вызывали на бой» лицо, бутоны и стебли не могли быть «казной» и «оружием»), а *утпрекша*, в свою очередь, оправдана следующими за ней в тексте фигурами (лотосы оттого и «бросают вызов», что имеют казну и оружие). Поэтому Дандин называет такую разновидность *сансришти* — *ангангибхава* («с соотносенными частями»).

Наряду с ней есть и другая разновидность *сансришти* — *самакашата* («сбалансированная»), где *аланкары* уже в полной мере не зависят друг от друга. Дандин цитирует строфу, первую часть которой он ранее уже разбирал как пример утпрекши:

«Тьма будто смазывает тело, небо будто дождит чер-

ной тушью, зрение становится бесполезным, будто услуга негодяю» (КД II.362; ср. II.226).

Во второй части этой строфы сравнение-*упама* («зрение становится бесполезным, будто услуга негодяю») независимо от предшествующей фигуры. И все-таки и *утпрекша* и *упама* имеют здесь одну референцию (непроглядно темная ночь), составляют одно высказывание, и потому образуют вместе новую сложную *аланкару* — *сансришти*.

Свабхавокти («естественное описание»)

Перечислив и проиллюстрировав смысловые фигуры, Дандин замечает: «Поэтическая речь разделена двояко: на *свабхавокти* и *вакрокти*» (КД II.363). Все рассмотренные ранее *аланкары* Дандина принадлежат *вакрокти* — «гнутой речи», признаком которой является «поразительность», необычность описания. Единственной *аланкарой*, относящейся к сфере *свабхавокти*, была у Дандина фигура того же названия (или *джати* — букв. «род», «форма существования»), которую среди смысловых *аланкар* он анализирует и определяет первой. «Свабхавокти, или *джати*, — пишет Дандин, — *аланкара*, которая наглядно представляет объекты в разнообразии их внешних характеристик» (КД II.8). Она может касаться родовых признаков объекта описания, его действий, качеств или индивидуальных свойств (КД II.13).

Например, *свабхавокти*:

«У этих попугаев, с крючковатыми красными клювами, нежными желтыми перьями и тремя полосками на горле, сладкие голоса» (КД II.9),—

описывает, по Дандину, родовые признаки (*джати*) объекта.

А *свабхавокти*:

«Появился Шива, имеющий знаком быка, с черной шеей, черепом в руке, месяцем на голове, со спутанными рыжими волосами» (КД II.12),—

содержит его индивидуальную характеристику (*дравья*).

Включая *свабхавокти* в систему *аланкар*, Дандин, по-видимому, считался с тем, что существует достаточно большое количество стихов, лишенных фигуративности. И тем не менее признание *свабхавокти* *аланкарой*, в то время как она очевидно не имеет признаков *вакрокти*, рассматривавшейся в качестве основы и необходимого условия всех украшений, не могло не вызвать по меньшей мере настороженности у санскритских теоретиков.

Тот же Дандин, хотя и помещает *свабхавокти* в начало списка *аланкар*, уделяет ей, по существу, мало внимания и в заключение осторожно пишет: «Она (*свабхавокти*) доминирует в шастрах (т. е. в научных сочинениях.— П. Г.), но и в поэзии она желательна» (КД II.13). Еще более осторожен Бхамаха.

Хотя он и приводит в своем трактате пример *свабхавокти*:

«Крича, плача, подзывая к себе то одну, то другую, бегают вокруг коров мальчик и, грозя палкой, отгоняет их от всходов зерна» (КАБ II.94),—

но тут же добавляет: «некоторые называют *свабхавокти* аланкарой» (КАБ II.93), из чего можно заключить, что некоторые ее таковой не считают³³. Действительно, Вамана, а затем Кунтака исключили *свабхавокти* из числа поэтических украшений (ВДж I.11—12), а другие теоретики пытались либо ограничить сферу ее применения, либо как-то примирить ее определение с кардинальным принципом *вакрокти*.

Так, Удбхата свел *свабхавокти* к «описанию чувств какого-нибудь животного, ребенка и т. п., совершающего характерные для него действия» (КАСС III.5). С ним был солидарен Маммата, определявший *свабхавокти* как «изображение внешности или поступков детей и т. д.» (КП X.111). С другой стороны, Руйяка попытался и на *свабхавокти* распространить принцип необычности речи, обязательный для других *аланкар*. Он называл *свабхавокти* «описание тонкого (*сукишма*; выделено мной.— П. Г.) свойства какой-либо вещи» и пояснял: «Само по себе описание истинной природы вещи не есть аланкара; тогда бы любое высказывание было аланкарой... Но описание тонкого свойства вещи, доступное лишь воображению поэта, и есть *свабхавокти*» (АС, с. 177—178). Вслед за этим Вишванатха, ограничивая, подобно Удбхате и Маммате, сферу действия *свабхавокти* «изображением внешности и поступков детей и животных», добавляет, что изображаться должны такая внешность и такие поступки, «которые трудно заметить». А затем поясняет: «Трудно заметить: значит — доступны только поэтам» (СД, с. 831—832). В согласии с этим пониманием *свабхавокти* Вишванатха иллюстрирует ее стихами собственного сочинения, в которых дается детализированное описание тигра:

«Полный ярости, с круглыми красными глазами, рыщет по лесу тигр; он то и дело бьет хвостом по земле, рвет ее когтями, затем мгновенно сжимается и стремительно взмывает в воздух, издавая грозный рев, который заставляет всех животных в округе в страхе разбежаться кто куда» (СД, с. 832).

Руйяка, Вишванатха и ряд иных авторов индийских поэтик, примыкавших к ним в своей интерпретации *свабхавокти*, пытались, как мы видим, снять противоречие между присутствием в поэзии прямых описаний и теоретическим требованием «необычности» поэтической речи. Прямые описания, по их мнению, тоже необычны, но не из-за особой конфигурации слов и значений, а в силу самой необычности поэтического видения.

Полемика вокруг *свабхавокти* чрезвычайно характерна для санскритской поэтики. Подобной полемики не было и не могло

быть в античной риторике, где большое значение естественной живости, наглядности (*ἐναργεῖα*) ораторской и поэтической речи никогда не подвергалось сомнению. Аристотель вместе с метафорой и противоположением относил наглядность к трем вещам, к которым нужно стремиться в первую очередь (АР III.10.1410^b). О необходимости широко пользоваться наглядностью наряду с фигурами и тропами писали Деметрий (Дем. 209—210) и Псевдо-Лонгин (О возв. XV.2). В ранг смысловой фигуры (*evidentia*) возвел наглядность изображения Квинтилиан. Наглядное описание претора Верреса в направленной против него речи Цицерона («На берегу моря, обутый в сандалии, в греческом пурпурном плаще и тунике до пят стоял претор римского народа, опираясь на непотребную женщину»), по мнению Квинтилиана, не менее действенно, чем перечисление его преступлений (Квинт. VIII.3.64), а в поэзии единственная наглядная деталь способна воссоздать картину целого (Квинт. VIII.8.70). В поздней европейской риторике «наглядность» расщепилась на многие фигуры описания, среди которых важными были «изображение» (*hypotypose*), описания места (*topographie*), времени (*chronographie*), внешности (*prosopographie*), характера (*ethorée*) и т. д. (см., например [Фонтанье, 1968, с. 390, 422, 424, 425, 427 и др.; Женетт, 1966, с. 213—214]).

В риторике право подобных фигур на высокую оценку и тем более просто на существование признавалось само собой разумющимся. В санскритской же поэтике, в которой противопоставление поэтического языка обыденному рассматривалось как краеугольный принцип, «естественному описанию», как мы видим, нелегко было отстоять свое место среди специфических средств поэзии — *аланкар*.

Бхавика (букв. «обнаруживающая [поэтический] замысел»)

Свабхавокти отличалась у Дандина от *аланкар*, объединенных термином *вакрюкти*. *Бхавика*, которую он рассматривает последней во второй главе «Кавьядарши», отличалась от всех остальных смысловых фигур трактата, включая и *свабхавокти*, и фигуры *вакрюкти*, или, по крайней мере, стояла особняком среди них. Дандин пишет: «Бхавикой называют качество, принадлежащее [всему] произведению. Замысел (*бхава*) — это цель поэта, пронизывающая поэтические сочинения [от начала] до конца. Взаимосоответствие всех элементов содержания, отсутствие неподходящих характеристик, [правильное] описание места [действия], проявление глубины содержания манерой речи — все это зависит от замысла [поэта] и называется бхавикой [—аланкарой, „обнаруживающей поэтический замысел“]» (КД II.364—366).

В таком широком понимании фигуры *бхавики* Дандин был

одинок в санскритской поэтике. Правда, Бхамаха тоже определяет *бхавику* (в его терминологии *бхавикатва*) как «качество, принадлежащее [всему] произведению», но тут же ограничивает сферу ее действия «представлением вещей, которые были или будут, так, словно они находятся перед глазами» (КАБ III.52). Но Удбхата уже отбрасывает упоминание о принадлежности *бхавики* всему произведению и оставляет за ней лишь способность изображать прошлое и будущее как настоящее (КАСС VI.6). И такая интерпретация *бхавики* (наряду с еще одной функцией: рисовать необычное как обыденное) закрепились за ней во всех поэтических трактатах — у Мамматы (КП X.173), Руйяки (АС, с. 178—183), Вишванатхи (СД, с. 832—835) и других теоретиков — с одним и тем же иллюстрирующим ее употребление примером:

«Я вижу на твоих глазах черную тушь, которая была на них когда-то; я вижу на тебе все те украшения, которые ты когда-нибудь наденешь» (КП, с. 676; СД, с. 833 и др.).

Ясно, что санскритские теоретики стремились в целом рассматривать *бхавику* как обычную *аланкару*, ограниченную объемом одной строфы или одного высказывания и близкую по своей сути к естественному, наглядному описанию — *свабхавокти*. Руйяка, в частности, специально подчеркивал сходство *бхавики* и *свабхавокти* при некоторых различиях между ними (АС, с. 180—181). Характерно и то, что риторическая наглядность (*evidentia*), которая, как мы только что говорили, напоминает *свабхавокти*, призвана также, подобно *бхавике*, «представлять предметы воочию» и предусматривает «подмену времени» (Квинт. IX.2.40—41).

Дандин в трактовке *бхавики*, повторяем, был единственным, но знаменательным исключением. Он попытался в своем анализе поэтических украшений выйти за пределы строфы и с помощью *бхавики* коснуться вопроса организации произведения литературы как целого. При этом принципы такой организации виделись ему все-таки сквозь призму традиционного представления о специфике *аланкар*. И «взаимосвязь элементов», и «отсутствие неподходящих характеристик», и «проявление содержания особой манерой речи» — все это качества любой *аланкары*, только в данном случае отнесенные ко всему произведению. Было бы натяжкой видеть в идее *бхавики* у Дандина нечто похожее на современную концепцию произведения как развернутого тропа или фигуры (см., например, [Тодоров, 1973, с. 163]). Скорее, вводя в свой список *аланкар* особую *аланкару* — не отдельной строфы, а поэмы, он хотел теоретически закрепить и обосновать то сходство микро- и макроструктур санскритского поэтического текста, которое в высшей мере ему свойственно³⁴, хотя, к сожалению, мало занимало авторов индийских поэтик.

Тем не менее попытка Дандина была достаточно робкой, не

случайно он не дал ни одной иллюстрации *бхавики* (хотя бы в виде ссылок на какие-то конкретные произведения). И фигура эта, какой он себе ее представлял, была отвергнута последующими теоретиками, так как находилась вне русла основных устремлений индийской поэтики.

Дандин, как мы уже писали, прямо не оговаривал в своем трактате различие между смысловыми (*артха*) и словесными (*шабда*), или звуковыми, *аланкарами*. Однако это различие вполне определенно явствует из самой композиции его трактата. Вторая глава «Кавьядарши» посвящена смысловым *аланкарам*, которые мы только что рассмотрели; третья глава — *аланкарам*, основанным на звуковом составе слов, так что замена этих слов какими-либо синонимами разрушает саму *аланкару*. Звуковых *аланкар* в третьей главе — три: *ямака*, *читра* и *прахелика*. Но уже в первой главе трактата Дандин касается еще одной и, пожалуй, наиболее распространенной в поэзии звуковой *аланкары* — *анупрасы*.

Анупраса (букв. «бросание вслед», аллитерация)

По определению Дандина, «анупраса — это повторение звуков в метрических стопах (*пада*) или словах, когда [последующие звуки], находясь неподалеку, пробуждают воспоминания о предыдущих» (КД I.55). В ряде иных поэтик подчеркивается, что *анупраса* — повтор именно согласных, поскольку «повтор одних только гласных не обладает красотой и не может считаться украшением» (КАР II.18; КП, с. 495; АС, с. 16; СД, с. 608—609), и, таким образом, понятия *анупрасы* и европейской аллитерации вполне совпадают³⁵.

Дандин рассматривает *анупрасу* в связи с характеристикой некоторых *гун* — «достоинств» поэтической речи, а именно *гуны шлеша* («соответствие», «соединение») и *гуны мадхурья* («сладость»). Он указывает, что *гуна шлеша* предполагает отсутствие скопления так называемых «слабых» (*шитхила*) звуков (сонантов и некоторых видов смычных согласных). Между тем «путь» *гауда* («восточный») из-за своей приверженности к аллитерациям иногда пренебрегает этим достоинством. Приверженцы этого «пути», полагает Дандин, чтобы выразить идею «гирлянда цветов малати со снующими по ней пчелами», прибегли бы к аллитерированному словосочетанию *mālatīmālā lolālikalītā*, между тем как сторонники «пути» *вайдарбха* предпочли бы *mālatīdāma laṅghitam bhṛamaraiḥ* — без всякой аллитерации (КД I.43—44). Более уместной кажется Дандину аллитерация, когда речь идет о *гуне мадхурья*. Эта *гуна*, по Дандину, «исполнена расы», а *расу* способны возбуждать как содержание стиха, так и его форма, и в частности звуковые повторы.

В качестве примера *анупрасы* в различных стопах стиха Дандин приводит строфу:

*candre çaranniçottamse kundastabakavibhrame/
indranīlanibhaṃ lakṣma sandadhātyalinaḥ çriyam//* (КД I. 56)

«Пятно, похожее на сапфир, придает луне — диадеме
осенней ночи, прелестной, словно цветок жасмина,
красоту черной пчелы».

В качестве *анупрасы* в соседних словах — стихи:

*cāru cāndramasam bhīru bimbam raçyaitadambare/
manmano manmathākṛāntaṃ nirdayaṃ hantumudyatam//* (КД I.57)

«Взгляни, робкая, на этот прекрасный диск луны,
который восходит на небе, чтобы безжалостно разить
мой разум, попавший под власть бога любви».

Признавая *анупрасу* содействующей *гуне мадхурья*, Дандин тем не менее накладывает на ее употребление ограничения. Он замечает, что аллитерирующие звуки не должны быть слишком удалены друг от друга (КД I.58); что обилие аллитераций в одном стихе ведет к искусственности его организации (КД I.59—60); что злоупотребление аллитерацией может даже помешать возбуждению *расы*, причем поэты *гауда* на это часто не обращают внимания, а поэты *вайдарбха* применение аллитерации всегда подчиняют *расе* (КД I.54).

В последующих санскритских поэтиках *анупраса* подверглась гораздо более детальному, чем у Дандина, рассмотрению и была разделена на много видов, согласно тому, один или несколько раз повторяются согласные или группы согласных (*чхека-* и *вритти-анупраса*), какие именно согласные повторяются (*упанагарика-*, *грамья-*, *паруша-*, *лалита-*, *мадхура-*, *бхадра-*, *праудха-анупраса*), повторяются ли отдельные звуки или целые слова (*лата-анупраса*). При всем том отношение к *анупрасе* продолжает оставаться осторожным и подчеркивается, что она не должна применяться в поэзии в ущерб содержанию или *расе* (КАР II.32; ДЛ, с. 230; СД, с. 760—770). Вишванатха, в частности, обвиняет в «противоречии с традицией» автора стихов:

*cakrādhiṣṭhitatām cakrī gotṛaṃ gotrabhiducchritam/
vṛṣaṃ vṛsabhaketuṣa pṛayacchannasya bhūbhṛtaḥ//* (СД, с. 550).

«Кришна дарует этому царю власть над войском,
Индра — великое потомство, Шива — добродетель»,

ибо в них ради броской *анупрасы* приписаны богам несвойственные им функции.

Однако во всех поэтиках, кроме «Кавьядарши», *анупраса* занимает первое место в ряду звуковых фигур. Только Дандин, как мы уже говорили, отделяет ее от остальных *аланкар*, по существу, рассматривая в качестве одного из слагаемых «тела» поэзии, да и то, скорее, поэзии «пути» *гауда*, чем в пользуя-

щейся большим престижем поэзии *вайдарбха*. В трактовке Дандином *анупрасы* есть явное противоречие. С одной стороны, он говорит о ней в первой главе «Кавьядарши», посвященной «телу» поэзии, в связи с *гунами* и *марга*. С другой, он называет *анупрасу* все-таки *аланкарой*, т. е. как будто бы причисляет ее к качествам, определяющим специфику поэзии. По-видимому, называя *анупрасу* *аланкарой*, Дандин следует устойчивой традиции, но, по его мнению, сопрягая, сближая по звучанию отдельные слова, она лишена важнейшего свойства *аланкар* — организовать поэтическое высказывание. Другие звуковые фигуры, может быть, реже встречаются в поэтической практике, чем аллитерация, тем не менее они в отличие от нее определяют структуру поэтической строфы в целом. Поэтому, с точки зрения Дандина, они заслуживают самостоятельного рассмотрения как *аланкары*, в то время как *анупраса* принадлежит собственно языку, она — не украшение в его истинном смысле, а то, что еще должно быть украшено; она обслуживает поэзию, но специфика поэзии от нее не зависит. Отсюда ограничения на употребление *анупрасы*, не встречающиеся у Дандина при трактовке других *аланкар*, ограничения, которые сохранились и у его преемников в санскритской поэтике.

Ямака (созвучие)

В том же разделе первой главы «Кавьядарши», где Дандин касается *анупрасы*, он упоминает еще одну звуковую фигуру — *ямаку*: «Повтор, охватывающий группу звуков, называют ямакой. Поскольку ямака имеет отношение не только к [гуне] мадхурья, она будет рассмотрена позже» (КД I.61). Итак, *ямака*, подобно *анупрасе*, тоже звуковой повтор, но не одного или нескольких, а группы (*сангхата*) звуков, включая гласные и согласные, протяженностью обычно не менее, а иногда и более слова. *Ямака*, по Дандину, — фигура значительно более характерная для поэзии, чем *анупраса*, и потому он ею, а не *анупрасой*, открывает третью главу трактата о звуковых *аланкарах*, посвящая ей 77 строф и указывая свыше 50 ее разновидностей. Разновидности эти определены положением *ямаки* в строфе. Поскольку обычная санскритская строфа состояла из четырех полустиший (*пад*), *ямака* могла быть непрерывной (т. е. созвучия следовали одно за другим): в пределах одной, нескольких или всех *пад*, либо разомкнутой (т. е. разделенной несопадающими звуками): в пределах двух, трех или четырех *пад* и в разных позициях внутри каждой *пады* (в ее начале, середине или конце).

Вот пример простейшей разомкнутой *ямаки* в начале первого и второго полустиший первой строки строфы:
*madhureṇaḍṅaṃ mānam madhureṇa sugandhinā/
 sahakārodgamenaiva ṣabdaḥṣaṃ kariṣyati*//(КД III.20)

«Весна, с ее сладким благоуханием цветущих деревьев манго, делает пустым звуком гордость ланеглазых женщин».

В первой *паде* группа звуков madhureṇa состоит из слова madhur в значениях «весна», «первый месяц весны» и начала другого слова eṇadṛṣāṁ — «ланеглазых»; во второй *паде* она образует инструментальный падеж прилагательного madhura — «сладкий».

Обратим внимание на отличие даже такой простой *ямаки* от *анупрасы*. Дело не только в ее протяженности, а в принципиальном для *ямаки* и несущественном для *анупрасы* несовпадении звучания и значения: один и тот же звуковой ряд (означающее) имеет в двух *падах* два различных смысла (означаемых). Во всех поэтиках специально оговаривалось, что в *ямаке* каждая группа совпадающих звуков должна иметь разный смысл (КП X.117; АС, с. 22; СД, с. 617 и др.), и этим *ямака* решительно не похожа на *анупрасу* и, напротив, оказывается близкой уже знакомой нам *аланкаре шлиште*, или *шлеше*. Но и от *шлешы* она отличается, во-первых, тем, что созвучия не совпадают, как правило, с границей слов, а во-вторых, занимают в стихе строго симметричные позиции, определяя собой его структуру. Это особенно четко видно на более сложных видах *ямаки*. Рассмотрим, например, вслед за Дандином, парную непрерывно-разомкнутую *ямаку* в начале первого и второго, третьего и четвертого полустиший:

sālaṃ sālambakalikāsālaṃ sālaṃ na vīkṣitum/
nālīnālīnabakulānālī nālīkinīraṇi// (КД III.34)

«Эта моя подруга не может смотреть ни на дерево сала, огражденное свисающими цветочными бутонами, ни на пчел, льющих к деревьям бакула, ни на множество лотосов в пруду».

Здесь в начале первого и второго полустиший дважды и подряд повторяется звукосочетание sālām, в первом случае членившееся на слова sāl-alam («эта... может») и sa-alam [ba] («со свисающими»), а во втором — на sālāṃ-sālām («огражденное дерево сала»); в начале третьего и четвертого полустиший так же повторено сочетание nālī, членившееся на группы: na-alīn-ālī[nā] («ни на пчел, льющих...») и [bakulā]n-ālī-nālī[kinīṛ] («...деревьям бакула, подруга, ни на лотосы в пруду»).

И, наконец, созвучия могут охватывать все четыре полустишия строфы, не оставляя вне звукового повтора ни единой фонемы:

kalāpinām cārutayopayānti
vṛndāni lāpoḍhaghanāgamānām/
vṛndāni lāpoḍhaghanāgamānām
kalāpinām cārutayopayānti// (КД III.56)

«Красиво слетаются стаи павлинов, своими криками возвещающая приближение туч; но едва лишь поднявшийся ветер разгоняет тучи, крики павлинов затихают».

Трактовка *ямаки* Дандином и остальными санскритскими теоретиками еще раз показывает принципиальное отличие индийских словесных повторов от античных (таких, как анафора, эпифора, «кольцо», «охват», эпанод и т. п.). И те и другие так или иначе упорядочивают, организуют высказывание в звуковом отношении. Но ценность античных фигур повтора прежде всего риторическая: «Повторение одного и того же слова сильнее воздействует на слушателя и больше ранит оппонента, как если бы копьем несколько раз поразить одну и ту же часть тела» (К Герен. IV.28.38); эти фигуры «делают то, что мы говорим, острее и настоятельнее, придают ему особую силу как бы постоянно рвущегося наружу чувства» (Квинт. IX.3.54). Санскритская же *ямака*, как остальные санскритские *аланкары*, тщательно избегает любой разновидности смыслового повтора, всегда считавшегося недостатком (КД III.135). Будучи звуковой фигурой, она в то же время подчеркнута построена на своего рода «игре» — оппозиции звука и смысла. Взаимозависимость звука и смысла — кардинальный принцип санскритской поэтики, и потому *ямака* занимает среди индийских *аланкар* почетное место; не случайно в списке первых четырех поэтических фигур ее упоминает уже «Натьяшастра».

Читра («удивительная» или «картинка»)

Под названием *читра* Дандин объединяет несколько изощренных звуковых фигур, в конечном счете восходящих, вероятно, к особенно сложным видам *ямаки*. Первой среди них он называет *гомутрику* (условный перевод: «зигзаг») — строфу, которую можно читать обычно или же «зигзагом»: от первого слога второго полустушия ко второму первого, далее к третьему слогу второго полустушия, четвертому первого и т. д.:

madano madirākṣiṇām apāṅgāstro jayedayam/
 madeno yadi tatṣiṇamanāṅgāyañjaliṃ dade// (КД III.79)

«Если бог любви, чье оружие — лукавые взгляды пьянящих женских глаз, победит и вина́ мне будет отпущена, я воздам почет Бестелесному (т. е. богу любви)».

Структура *гомутрики* становится ясной, если разделить полустушия на слоги:

ma - da - no - ma - di - rā - kṣī - nā - ma - pā - ṅgā - stro - ja - ye - da - yam
 ma - de - no - ya - di - tat - kṣī - ṇa - ma - nā - ṅgā - yañ - ja - liṃ - da - de

Следующая «удивительная» фигура у Дандина — *ардхабхрама* («полуоборот»):

manobhava tavānīkaṃ
 nodayāya na mānini/
 bhayādameyāmā mā vā
 vayamenomayā nata// (КД III.81)

«О высокочтимый, рожденный мыслью (т. е. бог любви)! Твое оружие — надменная женщина — поистине, всегда побеждает; виновны мы или не виновны, в страхе перед нею мы бесконечно страдаем».

Эту строфу, разделив на слоги, можно читать по кругу от первого столбца (сверху вниз) к последнему (снизу вверх), далее — ко второму, седьмому и т. д.:

ma	no	bha	va	ta	vā	nī	kaṃ
no	da	yā	yā	na	mā	nī	nī
bha	yā	da	me	yā	mā	mā	va
va	yā	me	no	ma	yā	na	ta

Дандин отмечает, что обе разобранные фигуры «трудны» (*душкара*) для поэтов. Но особенно трудна *сарватобхрама* («удачная во всех направлениях»):

sāmāyāmā māyā māsā
 mārānāyāyānā rāmā/
 yānāvārārāvānāyā
 māyārāmā mārāyāmā// (КД III.82)

«Эта прекрасная девушка, чья красота волшебна, навлекающая [на нас] слабость, чудесная, своим появлением рождающая любовь, звоном своих ножных браслетов раскидывающая сеть [для нас], как и эта луна, сулит мне гибель».

Каждая строка здесь может читаться слева направо и справа налево, а вся строфа по вертикальным столбцам слогов — сверху вниз и снизу вверх:

sā	mā	yā	mā	mā	yā	mā	sā
mā	rā	nā	yā	yā	nā	rā	mā
yā	nā	vā	rā	rā	vā	nā	yā
mā	yā	rā	mā	mā	rā	yā	mā

Гомутрику, ардхабхраму, сарватобхадру можно рассматривать как сложные виды палиндромов. Но в последнем приведенном Дандином примере еще одна особенность — в стихотворении использована только одна гласная, «а» долгое. Тем самым оно одновременно принадлежит еще к одному разряду *аланкар читра*: *нияма* («ограничивающая»), стихам, в которых встречается ограниченное число гласных или согласных букв. Дандин предлагает примеры строф с четырьмя, тремя, двумя и, наконец, одним только гласным или согласным. Проиллюстрируем «ограничивающую» *аланкару* еще одной строфой, в которой употреблены только три согласные — d, n и v (*анусвара* — ण् и *висарга* — ह् в оригинальной санскритской графике деванагари — не буквы, а знаки):

devānāṃ nandano devo nodano vedanindinaḥ/
divaṃ dudāva nādena dāne dānavanandinaḥ// (КД III.93)

«Божественный Вишну (в облике человека-льва),
усллада богов, устранитель хулителя вед, разорвав на
части демона-слона (Хираньякашипу), своим рыком
поверг в трепет небо».

При всей изощренности *аланкары читра* у Дандина в последующих санскритских поэтиках, начиная с «Кавьяланкары» Рудраты, она стала еще более сложной. В основном ее иллюстрируют фигурные стихи, которые при расположении слогов в определенном порядке имитируют своими очертаниями материальные объекты: лотос (*падма*), меч (*кхадга*), диск (*чакра*), лук (*дхану*), зонтик (*чхаттра*) и т. д.

Может показаться, что фигуры *читра* по большей части были искусственным изобретением авторов поэтик. Однако достаточно часто они использовались и в литературной практике. Наиболее яркой, хотя, может быть, и сравнительно простой пример *читры* (в разновидности — *нияма*) мы встречаем как раз в романе Дандина «Дашакумарачарита» («Приключения десяти царевичей»), где целая глава, седьмая, написана без единого губного звука, поскольку у рассказчика, царевича Митрагупты, поранены губы после ночи любви³⁶. Но самые причудливые фигурные стихи составлялись, как свидетельствуют многие санскритские тексты, во время специальных поэтических состязаний, когда придворные поэты в присутствии знатоков показывали свое искусство в сочинении стихов на заданную тему или форму. Как известно, разного рода палиндромы, стихи с ограничением на употребление каких-либо букв, наконец, фигурные стихи (в форме креста, треугольника, крыла, яйца, топора и т. п.) широко были распространены также в европейской поэзии античности и средневековья [Курциус, 1948, с. 284—286; Паттерсон, 1966, с. 219], и даже в XX в. в творчестве отдельных поэтов (Брюсова, Хлебникова, Аполлинера и др.) мы встречаем попытки их возрождения.

Прахелика (загадка)

Последней из словесных *аланкар* Дандин рассматривает загадку, или *прахелику*, имеющую прочные традиции как в фольклорной поэзии, так и в священных древнеиндийских текстах (ведийские *брахмодья* — теологические загадки). Однако у Дандина *прахелика* не столько загадка в форме вопроса, сколько загадочное выражение, буквальное значение которого требует расшифровки. Дандин перечисляет 16 видов *прахелики*; часть из них содержит разгадку внутри самого стиха, другая часть требует выхода за границы текста: эрудиции, сопоставлений по аналогии и т. д. *Прахелики* с внутренней разгадкой, как правило, зависят от присутствия *шлеши* — игры слов. Например:

«Когда ты наслаждаешься горбуньей, то получаешь гораздо больше удовольствия, чем от женщины, которые превосходят красотой богинь» (КД III.109).

Ключ к правильному пониманию смысла стиха — слово «горбунья» — *kuḅjā*, которое может быть интерпретировано как сокращенное *kāṇyakubjā*, т. е. «девушка из города Канауджа».

Загадки второго типа иногда основаны на метафоре:

«Здесь, в саду, я увидел лиану с пятью побегами, а на каждом побеге красный цветочный бутон» (КД III.122) —

разгадка: женская рука с пятью пальцами и покрытыми красным лаком ногтями;

иногда на нагромождении перифраз:

«Люди, измученные ногами отца соперника сына, побежденного птицей, радуются небу, покрытому теми, кто хранит в себе врага устранителя холода» (КД III.120) —

т. е. людей мучат лучи бога солнца Сурьи, который был отцом эпического героя Карны, чей соперник Арджуна был, в свою очередь, сыном бога Индры, которого победил божественный орел Гаруда; а радуются они небу, покрытому тучами, хранящими в себе воду — врага огня, который устраняет холод; иногда на угадывании слова по числу букв:

«С носовым звуком посредине, а вокруг него украшенный четырьмя буквами есть некий город, чьи цари носят имя из восьми букв» (КД III.114) —

имеются в виду город Канчи и династия царей Паллавов (*Pallavāḥ*). Разгадка здесь облегчается тем, что слово *pāṣikya* — «носовой» может также быть названием народности *наsikья*, живущей в Декане; *catuṣvaṅga* — «четыре буквы» — и одновременно «четыре варны (сословия)»; *aṣṭavaṅga* — «восемь букв», но и «восемь одежек», т. е. лепестков, которые прикрывают «паллава» (*pallava*) — «бутон».

Говоря об употреблении загадок, Дандин замечает, что они «используются знатоками для развлечения в веселом обществе, для тайного обмена репликами в толпе народа, для того чтобы сбить с толку посторонних» (КД III.97). Вероятно, обмен стихотворными загадками входил в программу поэтических собраний и соревнований. Во всяком случае, в известном древнеиндийском трактате по искусству любви — «Камасутре» Ватсьяяны составление загадок упомянуто в числе 64 искусств, необходимых образованному человеку [Джха, 1975, с. 38]. Однако в классической санскритской литературе *прахелика* скорее была жанром (да и то с весьма узким применением), чем средством поэзии. И поэтому, хотя Рудрата, а затем Бходжа в «Сарасватикантхабхаране», как и Дандин, еще достаточно подробно рассматривают *прахелику*, в целом санскритская поэтика не признала ее *аланкарой*. Большинство трактатов ее вообще игнорируют, а Вишванатха утверждает: «Так как *прахелика* мешает расе, она — не *аланкара*» (СД, с. 650).

На *прахелике* Дандин завершает описание *аланкар*. И мы вправе сделать вывод, что оно отнюдь не было столь бессистемным и хаотичным, как полагают некоторые исследователи [например, Кейт, 1953, с. 379—380; Дасгупта, Де, 1962, с. 537; Де, 1976, II, с. 74]. Дандин, хотя и не уточняет различие между звуковыми и смысловыми *аланкарами*, рассматривает их отдельно: первые — в первой и третьей главах трактата, вторые — во второй. Звуковые *аланкары* он, в свою очередь, делит на две группы, обособляя *анупрасу* от *ямаки*, *читры* и *прахелики*. *Анупраса*, с его точки зрения, принадлежит языку — материалу («телу») поэзии и рассматривается вместе с «достоинствами» и «стилями» поэтического языка в первой главе «Кавьядарши»; в то же время *ямака*, *читра* и *прахелика* для него *аланкары* в полном смысле этого слова, поскольку сами по себе способны организовать поэтическое высказывание. В еще большей мере такое понимание роли *аланкар* в поэзии относится к 35 смысловым украшениям, подробно рассмотренным Дандином во второй главе. Здесь от основного корпуса *аланкар*, принадлежащих необычной, фигуративной речи (*вакрюкти*), он отделяет две: *свабхавюкти* — прямое описание, отмеченное, однако, особым видением поэта, и *бхавику* — своего рода макроаланкару, определяющую композицию большого произведения. Остальные 33 смысловые *аланкары* Дандин, хотя он этого нигде прямо не сформулировал, распределяет, с нашей точки зрения, по четырем группам: *аланкары*, основанные на сходстве описываемых объектов (9 фигур), на преувеличении (10 фигур), на противоречии (7 фигур) и на связи (7 фигур). Возможно, что такое членение было принято Дандином по аналогии с учением знаменитого индийского грамматика Бхартрихари о четырех контекстуальных факторах, определяющих значение слова: ассоциации (*сансарга*), диссоциации (*виप्रайога*), взаимосвязи (*сахачарья*) и оппозиции (*виродхита*) [Кунджунни Раджа, 1963, с. 49—53]. Эти

факторы преобразуются у Дандина в факторы, определяющие уже не семантику слова, а семантику высказывания в целом, и четыре группы смысловых *аланкар* представляют у него четыре типа логических отношений между содержанием высказывания и его формой.

Как мы уже говорили, система *аланкар* Дандина в конечном счете послужила основой для трактовки *аланкар* во всех последующих трактатах; в той же мере его классификация была опорной для последующих классификаций. Наиболее известны среди них классификации Рудраты и Руйяки. Рудрата, как и Дандин, разделил смысловые *аланкары* на четыре разряда. Два из них соответствовали первым двум разрядам Дандина: *аланкары*, основанные на сравнении (*аупама*), куда входили, как у Дандина, *упама*, *рупака*, *акшепа*, *артхантараньяса*, *самасокти*, но также *апахнути*, *сахокти*, *саншя* и ряд новых фигур; и *аланкары*, основанные на преувеличении (*атишя*): *утпрекша*, *хету*, *виродха* и др. Третий разряд охватывал 12 разновидностей *шлеш*, и, наконец, четвертый составляли «реальные» (*вастава*) *аланкары*, описывающие предметы и явления такими, как они есть. Фигуры *вастава* представляли собой расширенную реализацию принципа *свабхавокти*, и наряду с *свабхавокти*, или *джати*, сюда входили *хету* (эта фигура у Рудраты, как и некоторые другие, например *утпрекша*, принадлежала сразу к двум разрядам), *сукшма*, *леша*, *дипака*, *самуччая* — «скопление», *анумана* — «вывод», *авасара* — «случай» и др.

Более сложной была классификация Руйяки, впервые интерпретированная Г. Якоби в его комментарии к переводу трактата Руйяки «Аланкарасарвасва» [Якоби, 1908¹]. В отличие от семантических или логических классификаций Дандина и Рудраты она исходит сразу из нескольких принципов. Руйяка различает *аланкары*, основанные на сходстве (*садришья*), противоречии (*виродха*), обозначающие субъект через объект (*гамьятва*), грамматические (*шринкхалабандха*), построенные как логический вывод (*тарканья*), зависящие от логических связей внутри высказывания (*вакьянья*), от логических связей с предметным миром (*локанья*), содержащие скрытый смысл (*гудхартхапратити*) и проявляющие *расу* (*расадаяс*) — всего девять категорий смысловых фигур, которые дополняют *аланкары* звуковые (*шабда*) и *аланкары* смешанные (*шабдартха*).

В какой-то мере эклектичный подход Руйяки, а вернее, его истолкователя Г. Якоби, повлиял на современных исследователей учения об *аланкарах*. Г. Йеннер классифицирует санскритские поэтические фигуры на сравнительные, суггестивные, грамматические, синтаксические, логические, стилистические, звуковые, *аланкары* «игры слов», *расы* и смешанные [Йеннер, 1968]; Э. Джероу — на фигуры сравнения, преувеличения, связи, каузальные, суггестивные, «игры слов», грамматические и синтаксические [Джероу, 1971, с. 55—70]; М.-К. Порше — на логические (по отношениям сходства, включения, каузальности, иден-

тичности), лингвистические (звуковые, синтаксические, суггестивные) и двойного значения [Порше, 1978]. Напротив, В. Рагхаван примыкает к традиции Дандина и даже несколько упрощает его классификацию смысловых *аланкар*, разделяя их на три группы: «1) те, которые основаны на сходстве — уама, и остальные фигуры, предполагающие сравнение; 2) те, которые основаны на различии, виродха; и 3) те, которые основаны на иных мыслительных операциях, например, ассоциации, смежности и т. д.» [Рагхаван, 1973, с. 74—75].

Классификации *аланкар* (и древние, и новые) не всегда последовательны и исчерпывающе убедительны. Часть *аланкар* не укладывается в предложенные рубрики (так, в классификации Йеннера вне его десяти разрядов остается около 30 фигур), некоторые поневоле оказываются сразу в двух разрядах (у Рудраты, Руйяки и у Джероу), некоторые отнесены к тому или иному разряду с более или менее очевидными натяжками (как мы видели, у того же Дандина). И все-таки классификация Дандина, какой мы ее попытались реконструировать, представляется нам наиболее четкой, а главное, соответствующей общим логико-грамматическим постулатам ранней санскритской поэтики. Дандин отчетливо сознает возможность других определений и другой группировки *аланкар*. Начиная главу о смысловых украшениях, он пишет: «Они (*аланкары*) и теперь описываются по-разному. Кто сможет рассказать о них полностью?» (КД II.1). А заканчивает ее словами: «Вот описание бесконечного множества *аланкар*, сведенных вместе посредством отбора. Если выйти за пределы сказанного, то только практика способна показать их изменчивые особенности» (КД II.368). При этом классификация, а также конкретная характеристика отдельных *аланкар* и у Дандина, и у других санскритских авторов, как мы уже отмечали, не замкнуты сами по себе, они — не конечная цель изложения, но средство охарактеризовать специфику *аланкар* как «качеств, создающих красоту поэзии» (КД II.1).

Понимание *аланкар* как качеств, составляющих красоту поэзии, свойственно в первую очередь ранней школе санскритской поэтики VII—IX вв. и сохраняло свое влияние позже, хотя на первый план, оттеснив учение об *аланкарах*, выдвинулись доктрины *дхвани* и *расы*. Было бы, однако, неверным рассматривать учение об *аланкарах* как своего рода несовершенный «пролог» к этим доктринам. Оно, на наш взгляд, законченная, самостоятельная и, может быть, даже наиболее адекватная классической санскритской поэзии теория, способная прояснить существенные ее особенности. *Аланкара*, как мы стремились показать, не частный изобразительный прием, но принцип изображения, многогранный (отсюда виды *аланкар*) в своем конкретном приложении. Границы *аланкары* совпадают с границами поэтического высказывания — строфой, и мы имеем дело со сравнением-строфой, преувеличением-строфой, возражением-строфой и т. д., а не со сравнением, преувеличением, возражением-

ем и т. д. внутри строфы. Внутри строфы, конечно, могли присутствовать и часто присутствовали словесные обороты, которые можно назвать тропами (например, метафорой), однако, с точки зрения авторов индийских поэтик, они принадлежали грамматической сфере вторичного обозначения (*лакшана*) или сфере «достоинств» поэтического языка (*гуна*), в то время как *аланкары* были способами организации формы и смысла (в их единстве) поэтического целого. Охватывая все составные части строфы, стягивая их воедино и взаимоотражая, *аланкара* синтезирует в себе ее изобразительные и выразительные ресурсы.

Для санскритской поэзии характерно обилие стихов на одну и ту же традиционную тему (иногда широкую: время года, восхваление царя, любовь в разлуке и т. д., а иногда и весьма узкую: упреки вероломной подруге, покинутый побежденным царем дворец и т. д.), причем каждый раз эта тема раскрывается стереотипными описаниями. Нам такие стихи кажутся иногда настолько похожими друг на друга, что большую их часть мы склонны признать чуть ли не эпигонскими. Однако подобный вывод диктуется чуждой санскритской поэзии точкой зрения. Согласно ее собственным критериям, согласно теории *аланкар*, одна и та же топика, даже один и тот же мотив могут быть оригинально представлены разными средствами (ср. у Дандина различные способы выражения мотивов «лицо как лотос», «лицо как луна», просьбы возлюбленной к герою не уходить на чужбину и т. д.). И такими конструктивными средствами, тождественными европейскому понятию стилистического образа, и были в санскритской поэзии *аланкары*, или украшения.

* * *

Роль, которую играли украшения в системе санскритской поэтики, вполне естественна, если учитывать ту установку на слово, которая доминировала в древней и средневековой литературной традиции. Мы не раз уже отмечали сходство некоторых санскритских *аланкар* с фигурами арабо-персидской поэтики. Существенно при этом, что большинство трактатов арабской поэтики, как и поэтики индийской, в первую очередь было посвящено учению о поэтических фигурах [Мерен, 1853, с. 6 и сл.; ДМ, с. 25], а уже в одном из первых из них, «Китаб ал-бади» (IX в.), основная часть называется «красоты речи» [Крачковский, 1960, с. 128], что, по мнению современного исследователя, «совпадает с индийской поэтикой, ее сущностью — украшениями (аланкарами)» [Хадайя, 1984, с. 18]. Показательно, что и в китайской литературной теории из шести ее основных категорий три — *фу*, *би*, *син* — соответствуют понятиям поэтических фигур, а три другие — *фэн*, *я*, *сун* — хотя и являются видами древних песен, вторичны по отношению к фигурам: по словам танского ученого Кун Инда (574—648), «с помощью первых (т. е. изобразительных приемов) образуются вторые (т. е. жанры)» (см. [Лисевич, 1979, с. 99—100]). Пожалуй, еще более характерно, что в

традиционной китайской формуле: «Поэзия жаждет красоты», отделяющей художественную литературу от нехудожественной и впервые засвидетельствованной в трактате «Рассуждение об изящной словесности» Цао Пи (187—226), термин «красота» (ли) фактически значит «орнамент», «украшенность», «украшение» [Лисевич, 1979, с. 222—225], т. е. включает в себе все то же ключевое, как мы видим, не только для санскритской поэтики понятие. В наметившемся с III в. в теоретической мысли Китая стремлении «вычленив из словесности ту часть литературы, которая имеет ценность прекрасного, и тем отделить ее от исторических и философских сочинений» решающее значение опять-таки приобретает требование «изящного слова», «внешней красоты» [Голыгина, 1971, с. 14—15].

Напомним, наконец, что и в античной риторике — в особенности по мере ее слияния с поэтикой — раздел «украшений» (*ornatus*) играет все большую роль. В практическом приложении к поэзии риторика постепенно превращается в науку об украшенной речи. «Не заботясь об истине,— пишет Плутарх,— поэзия максимально пользуется разнообразными фигурами и оборотами» (цит. по [ЭР II, с. 150]). В эллинистической и римской риторике фигуры и тропы тщательно анализируются, классифицируются и иллюстрируются (Псевдо-Лонгин отводит их толкованию около трети трактата; им посвящена почти вся «Риторика к Гереннию»). То же свойственно и поэтологической литературе средневековой Европы. «Язык поэзии» «Младшей Эдды» состоит, по существу, из перечисления и объяснения кеннингов и хейти. Многие риторические трактаты во Франции, Германии и Англии, игнорируя другие разделы своей дисциплины, излагают только теорию украшений [Курциус, 1948, с. 83; Джозеф, 1962, с. 4—18 и др.]. Данте в «Божественной комедии» характеризует Вергилия в его роли не только поэта, но и мудреца как мастера «украшенной речи» (*la parola ornata* [Данте, 1972, 2.67—69]).

При всем сходстве отношения к «украшенному слову» в древних и средневековых поэтиках эта «украшенность» понималась, как мы видели, по-разному. Мы не раз отмечали, что в истолковании античной теорией фигур и тропов всегда сохранялась риторическая окраска. Они были «уже» санскритских *аланкар*, выступали, в отличие от последних, а также от фигур арабско-персидской поэтики, как «материал» для поэзии и поэтического образа, а не как их выразители и воплощение. Поэтому европейскому читателю насыщенность изобразительными средствами индийской или ближневосточной классической литературы, как правило, кажется избыточной³⁷. С другой стороны, при оценке дальневосточной (китайской, японской) поэзии принято говорить уже не об избыточности, а, наоборот, о лаконизме стилистических приемов, ибо в ней используются не столько изобразительные, сколько ассоциативные ресурсы художественного слова. Но так или иначе в любой древней и средневековой поэтике кате-

горя слова остается доминирующей; что и как его украшает — понимается различно, но сам принцип «украшения», непосредственно вытекающий из представления о необычности поэтического слова, сохраняет свое ведущее значение.

Мы говорили ранее также, что в современной теории литературы, точнее в ряде направлений литературной критики XX в., произошло известного рода возрождение установки на слово, на текст в качестве оппозиции универсалистским, общеэстетическим концепциям литературы в XIX в. И, естественно, в этой связи возродилось внимание к риторике и ее «поэтическому ядру» — доктрине украшений. Ретроспективно многие работы англо-американских «новых критиков», стремившихся раскрыть суть поэзии через язык и признававших то двусмысленность, то парадокс, то иронию, то метафору основным инструментом поэтического воздействия, стали рассматриваться как работы риторические (см., например, [Левин, 1957, с. 263—265; Ли, 1966, с. 39—40; Итон, 1972, с. 14]). Большое значение имели исследования Р. О. Якобсона, и в частности его соображения о роли метафоры и метонимии в качестве основных признаков, разграничивающих романтическую поэзию и реалистическую прозу [Якобсон, 1963, с. 67 и сл.]. Наряду с пониманием поэзии как выражения чувственно-индивидуальной и эстетической данности, Р. Уэллек и О. Уоррен признают, что в другом и не менее важном аспекте она — «„фигуральный“, „образный“ способ выражения, оперирующая метонимиями и метафорами косвенная речь» [Уэллек, Уоррен, 1978, с. 202—203]. А начиная с 1960-х годов появляются десятки монографий и статей, призывающих актуализировать риторико, переосмыслив и уточнив ее категории — прежде всего категории фигур и тропов — в свете достижений современной лингвистики и поэтики (среди наиболее значительных отметим исследования Р. Барта [Барт, 1964; 1967], Ц. Тодорова [Тодоров, 1967; 1983], Р. Чэпмена [Чэпмен, 1973], льежской группы р. [РЖ, 1970], Ж. Женетта [Женетт, 1966], сборник «Риторика» под редакцией Г. Плетта [Плетт, 1977]; в советском литературоведении — книгу М. Я. Полякова [Поляков, 1978] и статью Ю. М. Лотмана [Лотман, 1981]). Возрождение риторического анализа объясняется в целом характерным для современной науки желанием определить объективные критерии «литературности» текста, отыскать «за множеством поэтических идеолектов метаязык литературы» [Дела, Фийоле, 1973, с. 18].

Современная риторика, подобно риторике традиционной, исходит из постулата, что «без фигур нет поэзии» [РЖ, 1970, с. 27]. Но традиционный репертуар фигур уже не может ее удовлетворить. Иногда дело сводится к простой переинтерпретации старых классификаций в современных терминах, например, теоретико-множественных отношений включения, исключения, пересечения и т. д. [Тодоров, 1975, с. 51] или парадигматических и синтагматических отклонений [Лич, 1966, с. 142—153]. Иногда расширяется объем самого понятия «фигура»: грамматические

фигуры Якобсона [Якобсон, 1961], «минус-фигура», т. е. отсутствие фигур в качестве фигуры [Женетт, 1966, с. 208], жанры как экстраполяция фигур [Тодоров, 1973, с. 163; Тодоров, 1975, с. 52] и т. п. Но существеннее, с нашей точки зрения, попытки разработать новые принципы выделения и характеристики фигур, часто более близкие пониманию специфики украшений в санскритской поэтике, чем в античной риторике.

Так, Ц. Тодоров делит фигуры на два класса: аномалии, представляющие собой нарушение какого-либо лингвистического правила, и собственно фигуры, которые составляют особый тип речи. И в этом и в другом классе он выделяет четыре разряда фигур согласно способу их конструирования: по отношениям звука и смысла, синтаксису, семантике и отношениям знака и референта [Тодоров, 1967, с. 107—114]. Трактовка Тодоровым последнего класса фигур, куда он включает «иронию», «намек», «умолчание», «перифразу», «преувеличение», часть метафор, детализованное описание, сравнение на уровне всего высказывания и т. п., напоминает трактовку суггестивных санскритских *аланкар*, которые также строятся не на субъектно-предикатных, но референтных связях.

Французские ученые льежской группы и классифицируют фигуры, или, в их терминологии, метаболы (*métaboles*), на метаплазмы (*métaplasmes*) и метатаксы (*métataxes*) — фигуры выражения, в целом соответствующие санскритским *шабда-аланкарам*, но с более дробной, в духе европейской риторики, рубрикацией, и фигуры содержания: метасемемы (*métasémèmes*) и металогизмы (*métalogismes*) [РЖ, 1970, с. 33—125]. Метасемемы, изменения смысла слова или словосочетания, по существу, риторические тропы, в то время как металогизмы часто близки к санскритским *артха-аланкарам*, поскольку относятся к смыслу высказывания в целом и, подобно четвертому разряду аномалий и фигур Тодорова, опираются на отношения знака и референта. Помимо метабол авторы «Всеобщей риторики» вводят принципиально новый класс фигур сверхфразового уровня — фигур повествования (способы развертывания сюжета, временные характеристики, жанровые признаки и т. п.) [РЖ, 1970, с. 172—199], отдаленное предвосхищение которых (но, конечно, едва намеченное) можно видеть в *аланкаре бхавике* Дандина.

Наконец, скорее с индийской интерпретацией *аланкары* как специфического свойства, «души» поэзии, чем с античной интерпретацией фигуры как стилистического приема, пересекается понимание тропа в современной риторике как своего рода модели художественного текста и — шире — художественного сознания. Санскритские теоретики, правда, подчеркивали важность самого принципа «украшенности», иллюстрируемого, но не исчерпываемого конкретными *аланкарами*; современные исследователи чаще рассматривают отдельную фигуру (метафору, метонимию, парадокс, двусмысленность, «сцепление» — *coupling* [Левин, 1962]) или сочетание фигур — конвергенцию [Риффатер,

1980, с. 88—91] как носителей признака «литературности», однако сути дела это не меняет. И когда М. Я. Поляков пишет, что «тропы (шире — риторика и ее подсистемы) являются той образной сеткой, которая не только накладывается на мир, но и определяет его художественное видение» [Поляков, 1978, с. 144], или когда Ю. М. Лотман полагает, что «троп не является украшением, принадлежащим лишь сфере выражения, орнаментализацией некоего инвариантного содержания, а является механизмом построения некоего, в пределах одного языка не конструируемого содержания... он изоструктурен механизму творческого сознания как такового» [Лотман, 1981, с. 17—18], их позиция гораздо ближе установкам санскритской поэтики, чем античной риторике.

Следует, однако, отметить и существенные отличия в интерпретации фигур, с одной стороны, современной риторикой, а с другой, не только риторикой традиционной, но и санскритской поэтикой. Во-первых, если традиционная риторика прежде всего имела дело с фигурами слова, а санскритская поэтика — с конфигурацией поэтического высказывания, то «новая риторика» стремится выйти за пределы и слова и фразы, стать «риторикой дискурса» [Женетт, 1966, с. 154—155], и целые классы риторических фигур, которые мы недавно упоминали, говоря о классификациях Ц. Тодорова и авторов «Всеобщей риторики», являются тому свидетельством. Семантика дискурса противостоит в толковании Э. Бенвениста науке о значении отдельных знаков (семиотике) [Бенвенист, 1974, с. 66 и сл.], и современная риторика конституирует себя в качестве более широкой дисциплины, чем старые риторика и поэтика, как поэтика текста, изучающая «внутритекстовые отношения и социальное функционирование текстов как целостных семиотических образований» [Лотман, 1981, с. 9].

Во-вторых — и это особенно показательно, — если индийские аланкарики считали, что поэтические фигуры, или украшения, воплощают сам принцип поэтичности, составляют сущность поэзии, то современная риторика, опираясь на опыт литературы нового времени, видит в них не сущность поэзии, а скорее ее знак. Речь без фигур, с точки зрения современной риторики, сообщая что-либо, сама по себе невидима, прозрачна (transparent), речь с фигурами заставляет ощутить себя как таковую, а не просто как носителя значения, и потому она непрозрачна (opaque), принадлежит именно поэзии [Тодоров, 1967, с. 102] (ср. известное определение поэтической функции языка Р. О. Jakobsonом как концентрирующей внимание на самом сообщении). Присутствие фигур коннотирует принадлежность текста к литературе [РЖ, 1970, с. 14]³⁸, удостоверяет его эпическое, лирическое, ораторское и т. п. качество [Женетт, 1966, с. 220], но еще не объясняет его действительность. Поэтому даже наиболее стойкие приверженцы лингвистических методов исследования поэзии не исчерпывают риторикой предмет поэтики, но вводят понятия ценно-

сти, эстетического эффекта, этоса фигур, постулируют необходимость транслитерации (или «Второй Риторике», следуя терминологии авторов средневековых риторических трактатов), целью которой было бы «объяснить эффект и ценность преобразованной в устах поэтов речи и прежде всего определить, в какой мере ее преобразование находится в соответствии не просто с правильным использованием фигуры, но и с ее восприятием эстетическим сознанием» [РЖ, 1970, с. 27]. Иначе говоря, речь идет о проблеме взаимодействия, взаимообусловленности в литературном произведении лингвистических и нелингвистических структур. В рамках традиционной европейской риторики они отрывались друг от друга, в рамках учения об *аланкарах* классической индийской поэтики они отождествлялись. Однако санскритская поэтика не исчерпывает себя учением об *аланкарах* и, выдвигая другие свои доктрины и категории, ищет нового решения этой проблемы.

Глава III

ТЕОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ (РАСА)

Одновременно с поэтологическими исследованиями, представленными трактатами аланкариков, а может быть даже несколько раньше, в Индии стала развиваться особая отрасль поэтики — учение о драматическом искусстве. О первых наставлениях для актеров (*натасутрах*) сообщает уже грамматик Панини (ПА IV.3.110—111), однако все древнейшие образцы сочинений о драме и театре были утрачены [Де, 1976, I, с. 16] и наиболее ранним трактатом по этой дисциплине считается «Натьяшастра» («Учение о драматическом искусстве»), приписываемая легендарному мудрецу древности и основателю театра Бхарате.

Датировка «Натьяшастры» крайне неопределенна. Она колеблется от IV в. до н. э. (П. Бхандаркар) до VI—VII вв. н. э. (Р. Пишель). Некоторые исследователи склонны считать ее «произведением, созданным в одно определенное время (скажем, в какие-то годы II—III вв. н. э.) и одним автором» [Алиханова, 1975, с. 263], другие — компендиумом, объединившим гетерогенные и разновременные тексты [Де, 1976, I, с. 18—23; Уордер, 1972, с. 19—21 и др.]. Наиболее распространена точка зрения, что оригинальный текст «Натьяшастры» был создан в первые века н. э. (хотя и он уже содержал фрагменты, которые могли восходить ко II—I вв. до н. э.), а затем в него были привнесены многие и достаточно обширные интерполяции, так что та «Натьяшастра», которой мы располагаем, относится, скорее всего, к IV—VI вв. н. э. [Кане, 1923, с. VIII—XIII; Санкаран, 1973, с. 14; Де, 1976, I, с. 18—23; Уордер, 1972, с. 19—21; Джероу, 1977, с. 245 и др.].

Текст «Натьяшастры», который включает и прозу (в форме кратких правил или утверждений — *сутр* и комментария к ним — *бхашья*), и стихи (*карики*), не вполне определенно установлен (имеется несколько рецензий, отличающихся порядком и числом — 36, 37 или 38 — глав, количеством стихов, отдельными чтениями и т. д.) и часто недостаточно ясен. Понимание «Натьяшастры» затруднено, в частности, тем, что не всегда удается отделить в тексте взгляды автора (условно — Бхараты) от взглядов его предшественников и оппонентов¹, а также тем, что единственный сохранившийся комментарий к «Натьяшастре» — «Абхинавабхарати» Абхинавагупты не столько разъясняет

текст трактата, сколько излагает оригинальную эстетическую доктрину выдающегося кашмирского философа.

При всем том значение «Натьяшастры» трудно переоценить. Это поистине всеохватывающая энциклопедия индийского театрального искусства, описывающая его в такой полноте и деталях, которые не известны ни одной другой древней театральной традиции, включая греческую. Помимо легендарной истории происхождения театра (гл. 1, 36 и 37) «Натьяшастра» содержит подробные сведения об архитектуре театральных зданий (гл. 2), театральной музыке (гл. 28—34), танцах (гл. 4), костюмах, гриме и бутафории (гл. 21), искусстве мимики и жеста (гл. 9—12), языке пьес и видах стихов, в них употребляемых (гл. 13—17), десяти родах драмы (гл. 18), способах развития и обработки сюжета (гл. 19—20, 23), типах героев и героинь (гл. 22, 24), квалификации и обязанностях участников театральной труппы (гл. 25—26) и т. д. и т. п., не говоря уже о многочисленных наблюдениях и выводах, чрезвычайно интересных для изучения истории поэтологических и эстетических представлений в древней Индии.

С этой точки зрения «Натьяшастра», когда бы она ни была создана, важна для нас как одно из самых ранних теоретических сочинений об искусстве. По-видимому, на первых порах в Индии поэтика, имевшая дело с эпическими и лирическими произведениями в стихах и прозе, и поэтика драмы представляли собой в значительной мере независимые дисциплины. Во всяком случае, ни Бхамача, ни Дандин, ни Вамана не касаются вопросов драматургии, полагая, что они входят в компетенцию особой науки — *натьяшастры*. В свою очередь, Бхарата в «Натьяшастре» избегает каких бы то ни было сопоставлений и параллелей между теорией и тем более практикой драмы и произведений недраматической литературы. Тем не менее вполне изолированно друг от друга *натьяшастра* и *аланкарашастра* развиваться не могли. Драма была не только представлением, но и текстом. А поскольку проблемы поэтического текста, поэтической речи составляли, как мы знаем, основной предмет науки о поэзии, учение о драме не могло **игнорировать** категории поэтического языка, параллельно разрабатывавшиеся аланкариками, и Бхарата включает в свою «Натьяшастру» разделы, посвященные «украшениям» — *аланкарам*, «достоинствам» — *гунам* и «недостаткам» — *дошам* языка драматургии. С другой стороны, и поэзия в известной мере была представлением, поскольку «представлялась» на суд знатока, слушателя и читателя, не считаться с характером воздействия поэтического текста поэтика не имела права. Однако в силу специфики драмы как раз в теории драматургии проблема реципиента — аудитории, зрителя — играла с самого начала первостепенную роль. И именно в «Натьяшастре» Бхараты, а не ранних *аланкарашастрах* была сформулирована теория эстетического восприятия, теория *расы*, которая, в свою очередь, оказала радикальное влияние на всю историю индийской

поэтики. Заметим попутно неслучайность того обстоятельства, что и в древней Греции теория эстетического восприятия была впервые обоснована в связи с драмой и в трактате, в первую очередь посвященном драматургии,— «Поэтике» Аристотеля.

Слово *раса* встречается еще в ведийской литературе, причем в двух значениях: «сок» (растений, прежде всего сомы), «жидкость» (РВ IX.63.13; 65.15; АВ III.31.10; II.26.5), затем «жизненная сила», «сущность» (БрАр I.3.4, 19; Чханд. IV.7.4 и т. д.) и «вкус» (РВ V.44.13; АВ III.13, 15; VIII.4.10; БрАр III.24; Катх. IV.3 и т. д.) [Санкаран, 1973, с. 1—3; Кришнамурти, 1964, с. 74; Джероу, 1977, с. 245]. В санскритскую поэтику, начиная с «Натьяшастры» Бхараты, оно уже входит в качестве особого эстетического термина, сохраняющего, однако, двузначность своего первоначального употребления. Во-первых, *раса* — это особое качество литературного произведения, его «сок», «сущность», объект вкуса зрителя (*gasayate gasaṇ* — «раса — то, что вкушается»). Во-вторых, *раса* — это сам процесс вкушения, восприятия, наслаждения эстетическим объектом (*gasanam eva gasaṇ* — «раса — само вкушение»).

В «Натьяшастре», как мы постараемся показать, *раса* употребляется главным образом в первом значении, и Бхарата утверждает, что «без расы не имеет смысла ни один элемент [драмы]» (НШ I, с. 273—274). Бхарата различал четыре элемента драматического представления, относящиеся к «телу» (*анги́ка*, т. е. мимика, жесты, движения актера), речи (*вачика*), внешнему убранству (*ахарья*, т. е. грим, костюмы, бутафория) и проявлениям чувства (*саттвика*) (НШ VI.24). И по убеждению, отраженному в трактате, все эти элементы должны быть подчинены *расе*, иметь ее в виду как конечную цель.

Представление о *расе* как конечной цели, «душе» художественного произведения впоследствии, как мы знаем, проникло в теорию поэзии, а также музыки, архитектуры, скульптуры, живописи [Уордер, 1972, с. 32—33]. Но драма с этой точки зрения продолжала долгое время оставаться образцом искусства, поскольку соединяла в себе различные его виды (поэзию, музыку, танец, изобразительность живописи и скульптуры), апеллировала к обоим эстетическим чувствам (слуху и зрению) и, наконец, потому, что именно применительно к драме и была впервые высказана идея *расы*. Подобно тому как Аристотель в Греции ставил трагедию выше эпоса (АП, 1461^b—1462^b), Абхинавагупта утверждал, что драма — лучший вид поэзии (АБх I, с. 290), и это убеждение разделяли большинство индийских теоретиков искусства [Пандей, 1959, с. 1—2].

Приступая к изложению доктрины *расы* в шестой главе своего трактата, Бхарата говорит, что «объекты, обладающие специфическими свойствами (*дхарми*), бывают двух видов: объекты реального мира (*локадхарми*) и объекты, принадлежащие миру драмы (*натьядхарми*)» (НШ VI.25). Отделение объектов реального мира от объектов мира искусства кардинально для по-

нимания Бхаратой сущности *расы*, ее компонентов и атрибутов, и поэтому следует установить, как именно представлял себе он соотношение и связь этих двух видов явлений.

В начале «Натъяшастры» рассказывается о постановке в небесном театре первой драмы — о борьбе богов и демонов-асуров. Когда оказалось, что находившиеся среди зрителей асуры оскорблены представлением своего поражения, бог Брахма объяснил им универсальное назначение драмы: «Драма не изображает отдельно друг от друга ни вас, ни богов; драма — это подражание состояниям [души] (*бхава-анукиртана*) во всех трех мирах» (НШ I.106—107). Ключевое слово здесь *анукиртана*. Комментатор «Натъяшастры» Абхинавагупта приложил много усилий, чтобы истолковать его не как «подражание», но как «духовное воссоздание» (*анувьявасая*), поскольку его собственная концепция искусства исключала для драмы какой бы то ни было вид подражания (АБх I, с. 36—37, 275—278). Он ссылаясь при этом еще на одно место из «Натъяшастры»: «Подражание (*анукарана*) действиям других порождает смех» (НШ VII.16). Однако, как показал П. Бондопадхай, в данном случае мы имеем дело не с высказыванием самого Бхараты, но с цитатой из анонимного источника и к тому же в контексте, предполагающем для слова *анукарана* значение не «подражания», а «переразвивания», которое наряду с «бессмысленной болтовней» (*асанбаддхапралана*), «злоствованием» (*пауробхагья*), «глупым самодовольством» (*мауркхья*) вызывает смех [Бондопадхай, 1979, с. 235—236]. С другой стороны, в «Натъяшастре» несколько раз недвусмысленно подтверждается, что в драме Бхарата видит именно подражание, имитацию явлений реального мира: «Эта драма создана мною (Брахмой) как подражание (*анукарана*) поведению людей» (НШ I.113), «эта драма будет подражанием (*анукарана*) [миру] с его семью материками» (НШ I.120) и т. д.

Рассматривая драму как подражание жизни, Бхарата касается и специфики такого подражания. Рассказывая об увещании Брахмой асуров, он говорит о подражании не единичному (деяниям именно асуров или именно богов), но всеобщему («состояниям во всех трех мирах»), и потому зрители не должны относить содержание и смысл театрального действия непосредственно к себе. И здесь нельзя не обратить внимание на явную близость взглядов Бхараты к теории мимесиса Аристотеля, близость, которая ускользала от большинства исследователей «Натъяшастры», поскольку они обычно следовали в ее толковании за Абхинавагуптой. Аристотель, указывая, подобно Бхарате, что эпическая и трагическая поэзия — искусства подражательные», одновременно, как известно, проводит знаменательное различие в воспроизведении действительности историком и поэтом: «первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история —

о единичном» (АП IX.1451b). В «Натьяшастре» сравнения с историей, конечно, нет: истории как науки древняя Индия не знала,— но трактовка драмы (и шире — искусства) как подражания, не единичному, а общему, универсальному вполне, как мы видим, в духе концепции Бхараты.

Есть, однако, и существенное отличие. Аристотель определял трагедию как «подражание действию» и в этой связи реализацию принципа подражания видел в первую очередь в фабуле, которая «есть основа и как бы душа трагедии» (АП VI.1450^{a,b}), а затем в характерах (отсюда различие между комедией, изображающей «худших», и трагедией, изображающей «лучших людей»). Для Бхараты же драма — «подражание состояниям» и прежде всего состояниям души, чувствам (*бхава*), и отсюда главный элемент, «душа» драмы — *раса*, или эстетическая эмоция.

Бхарата называет 49 душевных состояний, *бхав*, из которых восемь являются «постоянными чувствами» (*стхайибхава*, или *стхайин*): любовь (*рати*), веселость (*хаса*), скорбь (*шока*), гнев (*кродха*), мужество (*утсаха*), страх (*бхая*), отвращение (*джугупса*) и удивление (*висма*), тридцать три — «преходящими настроениями или чувствами» (*вьябхичарибхава*): безразличие (*нирведа*), слабость (*глани*), опасение (*шанка*), зависть (*асуя*), стыд (*врида*), радость (*харша*), размышление (*чинта*), гордость (*гарва*) и т. д., и восемь — «невольными выражениями чувства» (*саттвикабхава*): оцепенение (*стамбха*), поднятие волосков на теле (*романча*), слезы (*ашру*), обморок (*пралая*) и т. д. (НШ VI.17—23). Согласно Бхарате, *бхавы* — чувства обыденные, т. е. свойственные реальным людям и в том числе поэту, который стремится выразить их в своем произведении: «[То, что] с помощью речи, жеста, главных музыкальных мелодий, представления невольных состояний обнаруживает чувство, владеющее поэтом, зовется *бхавой*» (НШ VII.3). Изображенные таким образом *бхавы* составляют смысл поэзии (*кавья-артха*), и все вместе, как разъясняет Бхарата, они служат «причиной проявления расы в поэзии» (*кавьяраса-абхивьякти-хетавас*), причем «расы возникают из них в силу качества всеобщности» (НШ I, с. 349).

Бхавы с точки зрения «Натьяшастры», повторим,— чувства или состояния, свойственные поведению человека в его повседневной жизни и воспроизводимые драмой; *расы* же — эмоции эстетические, специфичные только для произведения искусства и возникающие в нем «в силу качества всеобщности (*саманья*)». Замечание о «всеобщности» как предпосылке появления *рас* весьма важно. Оно, с одной стороны, связано с общим тезисом Бхараты об универсальности подражания в драме, а с другой, предполагает принципиальное в его системе разделение *бхав* на постоянные — *стхайибхава* и преходящие — *вьябхичарибхава*. Хотя в возбуждении *рас* участвуют все *бхавы*, непосредственно перерастать в *расу* могут только наиболее «общие», главные среди них — *стхайибхавы*. Бхарата сравнивает постоянные чувства

с царями, а преходящие — со слугами: хотя все люди схожи, одни подчиняются другим и их обслуживают (НШ I, с. 351). Именно постоянные чувства определяют духовный облик человека, имманентны ему, несводимы к чему-либо иному; преходящие же чувства или настроения случайны, мимолетны, не имеют независимого существования, могут быть свойственны не одному, а сразу нескольким психическим состояниям (так, например, чувство гордости может проявляться и в любви, и в гневности, и в мужестве, и в отвращении). Абхинавагупта, поясняя отделение Бхаратой *стхайибхав* от *вьабхичарибхав*, пишет: «Этот человек слаб (*глана*). Естественно спросить: „Почему?“ Ибо слабость — не прирожденное свойство. Но никогда не спросят: „Почему Рама мужествен?“ Ибо мужество — его прирожденное свойство» (АБх I, с. 284).

Итак, согласно «Натьяшастре», *расы* прямо корреспондентны постоянным чувствам, *стхайибхавам*. И каждому постоянному чувству соответствует одна эстетическая эмоция, одна *раса*: чувству любви — *шингара*, веселости — *хасья*, скорби — *каруна*, гневу — *раудра*, мужеству — *вира*, страху — *бхаянака*, отвращению — *биххатса*, удивлению — *адбхута* (НШ VI.16). Но Бхарата не ограничивается утверждением соотношенности эстетических эмоций и чувств обыденных, а также чувств главных и второстепенных, он стремится ответить на вопрос, как именно *раса* — чисто эстетическая категория, продукт поэтического мира, возникает на основе изображения явлений реального мира, их имитации.

Ответ на этот вопрос содержится в знаменитой *сутре* «Натьяшастры» (*раса-сутре*), следующей за тридцать третьим стихом шестой книги: «*Раса* возникает из сочетания возбудителей чувств, симптомов чувств и преходящих настроений (*vibhāva-apubhāva-vyabhicāri-samyogād rasa-niṣpattiḥ*)» (НШ I, с. 274). *Сутра* эта на протяжении всей истории санскритской поэтики вызывала множество (часто противоположных по смыслу) комментариев и толкований. Попытаемся разобраться в ее оригинальном значении.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что среди источников *расы* Бхарата не упоминает постоянные чувства — *стхайибхавы*, хотя называет преходящие — *вьабхичари*. Поскольку мы знаем, что, согласно «Натьяшастре», «только *стхайибхавы* могут становиться расой», такое умолчание кажется неожиданным. Однако Бхарата, по-видимому, исходит из того, что тогда как *вьабхичарибхавы* (слабость, усталость, радость, гордость, смущение, сон, озабоченность и т. д.) могут непосредственно изображаться актерами путем подражания, *стхайибхавы*, составляющие основные душевные комплексы, определяющие психический склад человека, невоспроизводимы. Можно представить на сцене усталого, радующегося, отчаявшегося Раму, но нельзя непосредственно изобразить его любовь или его мужество. Поэтому в *раса-сутре* Бхараты указаны не постоянные чув-

ства (*стхайибхава*), но их возбудители (*вибхава*) и симптомы (*анубхава*).

В обыденной жизни постоянное чувство — всегда следствие какой-либо конкретной ситуации, в которой можно различить, с одной стороны, субъект и объект чувства, а с другой — обстоятельства, способствующие его появлению. *Вибхавы*, возбудители чувства, воссоздают ситуацию. Для того чтобы представить, например, любовь Рамы и Ситы, необходимо, чтобы на сцене были актеры, играющие Раму и Ситу, — они и есть «основные возбудители» (*аламбана-вибхава*) *расы* любви, нужно также описать или изобразить содействующие их любви обстоятельства: весну, веяние ветерка, запах цветов, пение птиц и т. д. — так называемые «стимулирующие возбудители» (*уддипана-вибхава*). Бхарата подчеркивает, что *вибхавы* — «причина, мотив, основание» (*карана, нимитта, хету*) постоянного чувства (НШ I, с. 347), но причиной, мотивом, основанием в точном смысле этих слов они служат в реальной жизни и для реального чувства; в театре же, поскольку они не реальны, но предмет имитации, им дается особое именование — «возбудители».

Сходным образом в обыденной жизни чувства находят выражение в изменении внешности и поведения людей: в их физическом состоянии, мимике, жестах и т. п. Изменения эти бывают произвольными, осознанными (например, движения глаз, бровей, позы тела) или невольными, неосознанными (например, появление пота на лице, обморок, бледность, запинаящаяся речь). Всякий раз они следствия, результат чувства. Но, изображенные на сцене, они выступают уже как *анубхавы*, симптомы *расы*, причем невольные симптомы и есть как раз те восемь *саттвика*, которые ранее Бхарата включил в число 49 *бхав*.

Итак, по Бхарате, *стхайибхавы*, непосредственно не воспроизводимые в драме, репрезентируются в ней посредством возбудителей и симптомов и в сочетании с преходящими настроениями, которые также должны соответствовать постоянному чувству, возбуждают *расу*.

Раса-сутру Бхарата поясняет сравнением, возвращающим нас к первичному значению слова *раса*: «Так же как вкус (*раса*) возникает из сочетания различных специй, трав или иных субстанций, *раса* возникает из взаимодействия различных *бхав*. Тем же путем, что сласти, содержащие все шесть вкусов², готовятся из патоки с добавлением специй, трав и иных субстанций, *стхайибхавы* становятся *расами*, соединенные с различными *бхавами*. Здесь могут спросить: „Откуда это название — *раса*?“ Отвечаем: оттого что она вкушается. „Как вкушается *раса*?“ Как знатоки [еды] вкушают вкус пищи, приготовленной с различными специями, так знатоки-зрители вкушают *стхайибхавы*, подсказанные представлением различных *бхав* с помощью речи, жестов и невольных проявлений чувств, и получают удовольствие. Поэтому они и называются *расами* драмы» (НШ I, с. 288—290).

И далее, прибегая все к тому же сравнению, Бхарата несколько раз подчеркивает, что *раса* — главное, специфическое в драме, а *бхавы* важны постольку, поскольку они обнаруживают *расу*: «Как субстанции разного рода порождают приятный вкус, так бхавы вместе с [разного рода] элементами представления порождают расы» (НШ VI.39).

Бхарата обычно говорит о *расах* во множественном числе. Но важнейшим принципом его теории был тот, что в каждом отдельном произведении, отдельной драме должна господствовать одна и только одна *раса*, являющаяся ее эмоциональным центром: «Среди многих имеющихся в драме [рас] та, чья форма наиболее сильна, должна считаться основной расой, остальные содействуют ей» (НШ VII.181). Поскольку драма для Бхараты — подражание жизни, естественно, что, как в жизни чередуются не только постоянные чувства с преходящими, но и постоянные с постоянными, так и в каждой драме неизбежны несколько *рас*, но они, во-первых, должны быть взаимосочетаемы, а во-вторых — ради единства эстетического воздействия — подчинены одной и главной среди них (НШ VII.180—186; XXII.68). Так, если главная *раса* в драме — эротическая, она может быть соединена, подчиняя их себе, с горестной, героической и комической *расами*, но не с *расами* страха и отвращения; горестная *раса* сочетается с эротической, гневной и страха, но несовместима с комической и т. д.

Далее Бхарата среди восьми *рас* выделяет четыре первичные: эротическую, гневную, героическую, отвращения, и четыре вторичные, производные от первичных: комическую (из эротической), горестную (из гневной), удивления (из героической) и страха (из расы отвращения) (НШ VI.43—44). Разделение выглядит, однако, искусственным, и последующим комментаторам едва ли удалось убедительно обосновать его³.

Наконец, Бхарата достаточно подробно характеризует каждую из восьми *рас*, указывая на свойственные именно ей *вибхавы*, *анубхавы* и *вьябхичарибхавы*, на ее соотношение с другими *расами* в произведении. Особое внимание он уделяет эротической *расе* — действительно, наряду с героической и отчасти горестной господствующей *расе* санскритской драматургии и, шире, поэзии. При этом им постулируется принятое и всеми последующими теоретиками деление эротической *расы* на любовь в соединении (*самбхога-шрингара-раса*) и любовь в разлуке (*випраламбха-шрингара-раса*)⁴.

Таково в основных чертах учение «Натяшастры» о *расе*. В отличие от учений ранних аланкариков «Натяшастра», как мы видим, эмоциональное содержание искусства считает его определяющей характеристикой. Мы имеем, таким образом, дело с теорией, созвучной в ряде отношений с соответствующими теориями Платона⁵, Аристотеля и ряда римских риториков⁶, с трактовкой воздействия литературы в некоторых средневековых восточных поэтиках — прежде всего японской⁷, а также предвос-

хищающей эмотивные концепции поэзии у писателей и литературных критиков нового времени. При этом весьма ценным вкладом в эмотивную теорию искусства было отделение Бхаратой постоянных чувств, которые только и становятся объектом эстетического удовольствия, от чувств преходящих, лишь содействующих эстетической эмоции, ее дополняющих и проявляющих. Нечто похожее мы находим у Аристотеля, указывающего в «Риторике» десять «страстей» (гнев, милосердие, любовь, страх, стыд, благодарность, сострадание, негодование, зависть, соперничество), которые должны возбуждать оратор (АР II.1—11), или выделяющего в «Поэтике» страх и сострадание в качестве основных аффектов, специфичных для трагедии (АП VI.1449b)⁸. Однако лишь в «Натъяшастре» выделение доминирующих в искусстве эмоций стало существенной и неотторжимой частью эстетической теории в целом и было последовательно обосновано.

И, наконец, одним из наиболее примечательных моментов в теории *расы* «Натъяшастры», не имеющим прямых соответствий в других эстетических теориях древности и средневековья, было доказательство принципиального отличия повседневных человеческих чувств от эстетической эмоции, основанной на них, аналогичной им, но реализуемой только произведением искусства. *Расы* коррелируются с *бхавами*, но принадлежат условному сценическому действию, а не жизни, возникают в процессе косвенного (через возбудители и симптомы) воспроизведения постоянных, всеобщих ментальных состояний (*стхайибхав*) и прямой имитации сопутствующих им преходящих чувств (*вьябхичарибхав*). В силу своей всеобщности (т. е. лишённые индивидуальной окраски) они доставляют удовольствие зрителю, составляя основной смысл и притягательность сценического представления.

Вопреки мнению некоторых современных исследователей (см., например, [Кришнамурти, 1964, с. 62—63]), *расы*, согласно Бхарате, локализируются не в душе поэта (напомним, что «чувство, владеющее поэтом, зовется бхавой» — НШ VII.3), не в восприятии зрителя («знатоки в уме своем наслаждаются стхайибхавами» — НШ VI.36), но в пьесе. Мы имеем, таким образом, в «Натъяшастре» дело с объективной разновидностью эмотивной теории, в наши дни достаточно распространенной, но остающейся нерешенным вопрос, который занимал Л. Витгенштейна, Г. Осборна и ряд других философов и эстетиков (см. [Чари, 1976, с. 292 и сл.]), а именно: как объективное качество произведения может стать субъективным переживанием читателя или зрителя.

Нельзя сказать, что Бхарата недооценивает роль зрителя. Он говорит об идеальном зрителе (*прекшака*), который радуется, когда изображена радость, страдает при виде горя, несчастлив, если речь идет о несчастье (НШ XXVII.52). Настаивая, что драма удовлетворяет любым вкусам, Бхарата в то же время делит зрителей по их реакции на группы, указывая, что юношам

больше нравятся пьесы о любви, воинам — героические драмы, мудрецам — серьезные сочинения, детям — веселые, грустящим — грустные, гневным — гневные и т. д. (НШ XXVII.58—62; II, с. 339). Предвосхищая позднейшее именование зрителя человеком «с сочувствующим сердцем» (*сахридая*), он полагает, что содержание драмы, исполненное *расы*, должно быть «согласно с сердцем» (*хридая-санвади*) зрителя, и тогда «чувство овладевает [его] телом, как огонь сухим деревом» (НШ VII.10). Однако, будучи прежде всего практическим наставлением для драматурга, постановщика и актера (см. [Пандей, 1959, с. 36; Массон, Патвардхан, 1970, I, с. 1])⁹, «Натъяшастра» в целом не касается проблемы восприятия зрителем искусства в теоретическом аспекте. На вопрос, почему и как вкушается *раса*, предстояло отвечать преемникам Бхараты в санскритской поэтике и эстетике.

Как мы знаем, категория *раса* не была оставлена без внимания ранними аланкариками, однако занимала в их системе подчиненное место. Бхамаха и Дандин среди других рекомендуемых качеств «большой поэмы» (*махакавья*) называют ее насыщенность *расами* (КАБ I.21; КД I.18), но интерпретируют *расу* как свойство не столько произведения, сколько отдельной строфы. При этом воспроизведение *расы* становится у них делом лишь одной из поэтических фигур, а именно *расават*. Бхамаха упоминает об этой *аланкаре* очень бегло, характеризуя ее как «ясно обнаруживающую эротическую и другие *расы*» (КАБ III.6). Дандин описывает ее более подробно (КД II.280—292) и видит ее суть в том, что обычное чувство (*рати*, *кродха*, *утсаха* и остальные пять *стхайибхав*, по классификации Бхараты) она обнаруживает с необычайной силой, преображая его тем самым в *расу* (*шрингара*, *раудра*, *вира* и т. д.). Рассматривает *расу* Дандин и как свойство *гуны мадхурья* («сладость»), но в таком случае понимает ее, вопреки Бхарате, весьма узко: как благозвучие и изящество слога (КД I.52—68). Вамана вслед за Дандином включает *расу* в одну из *гун* (*канти* — «прелесть») (КАС III.2.14) и тем самым, хотя у него и нет *аланкары расават*, несколько повышает ее в статусе: *гуны* для Ваманы в отличие от Дандина принадлежат к кардинальным, «постоянным» (*нитья*) качествам поэзии.

Среди ранних аланкариков наибольшее внимание уделил категории *расы* Удбхата. Он связал с воспроизведением *расы* уже не одну, а четыре поэтические фигуры. *Аланкарой расават* он считал полную репрезентацию той или иной *расы* через прямое упоминание (*свашабда*)¹⁰ или через описание ее *стхайибхав*, *вьябхичарибхав*, *вибхав* и *анубхав* (КАСС IV.3); *аланкарой преяс* — изображение чувства, еще не развившегося в *расу* (КАСС IV.1); *аланкарой урджасви* — обрисовку неуместной эмоции (*раса*) или чувства (*бхава*), например любви демона Раваны к Сите (КАСС IV.5); а *аланкарой самахита* — описание ослабления, затухания *бхавы* или *расы* (КАСС IV.7). Кроме того, к восьми *расам*, перечисленным Бхаратой, Удбхата добавля-

ет девятую — покая (*шанта*), признанную вслед за ним многими позднейшими теоретиками. Однако в целом Удбхата не выходит за рамки толкования *расы* школой аланкариков, во-первых, как усиленной художественными средствами эмоции и, во-вторых, как проявления принципа украшенности. Правда, в одном из изданий трактата Удбхаты имеется строфа, в которой *раса* провозглашается «душой поэзии», но, судя по большинству рукописей, а также по контексту, в котором эта строфа приведена, она является интерполяцией [Де, 1976, II, с. 113—114]¹¹. Повидимому, она была внесена в трактат Удбхаты из комментария к нему Пратихарендураджи, который жил в X в., когда категория *расы* уже стала доминирующей в санскритской поэтике.

Решающей вехой в проникновении доктрины *расы* из теории драмы в теорию поэзии стал трактат Анандавардханы «Дхваньялока». Но еще до его появления были написаны, по крайней мере, два комментария к «Натьяшастре», в которых концепция Бхараты получила дальнейшее развитие. Оба комментария — Бхатты Лоллаты (конец VIII — начало IX в.) и Шанкуки (начало IX в.) — до нас не дошли, и существование взглядов их авторов известно нам в изложении Абхинавагупты.

Согласно комментарию Абхинавагупты к «Натьяшастре», Лоллата утверждал: «*Раса*, таким образом, есть постоянное чувство, усиленное (*упачита*) возбудителями, симптомами и т. п. Постоянное чувство — это то, что усиливается. Она (*раса*) [заключена] в обоих: в первую очередь в имитируемом (*анукарья*) [герое]: Раме и т. д., а [затем] в имитирующем (*анукартри*) актере, в силу его проникновения в облик Рамы и других [героев]» (АБх I, с. 274). Приблизительно то же утверждение приписывает Лоллате Абхинавагупта и в другом своем комментарии — к «Дхваньялоке»: «В своем истоке *раса* — это постоянное чувство, принадлежащее имитируемому [герою], которое достигает расцвета благодаря слиянию с преходящими чувствами и т. п. При представлении на сцене она [становится] драматической расой» (ДЛЛ, с. 194)¹².

Из этого краткого изложения взглядов Лоллаты можно сделать следующие выводы. Во-первых, Лоллата полагал, что *расы* суть *стхайибхавы* (постоянные чувства), интенсифицированные посредством связи с возбудителями (*вибхавы*), симптомами (*анубхавы*) и преходящими чувствами (*вьябхичари*). В этом он, как мы видим, в принципе солидарен с Дандином и другими ранними аланкариками, а также, вероятно, и с самим Бхаратой. Во-вторых, Лоллата считал, что актер подражает герою, имитирует его чувства. Здесь он также в целом следует за Бхаратой, упуская, правда, из виду тот нюанс, что, по Бхарате, можно непосредственно имитировать *вибхавы*, *анубхавы* и *вьябхичари*, но не *стхайибхавы*, постоянные чувства. В-третьих, — это наиболее уязвимый с точки зрения «Натьяшастры» тезис Лоллаты, — он утверждал, что *раса* первоначально принадлежит герою, а затем только имитирующему героя актеру. Если верить Абхи-

навагупте, в кратком пересказе которого не вполне ясно, идет ли речь у Лоллаты о *расе* героя или только о присущем ему постоянном чувстве, то Лоллата вопреки Бхарате смешивал эстетическую эмоцию с реальным чувством, не делал различия между явлениями искусства (*натьядхарми*) и явлениями жизни (*локадхарми*), на котором настаивала «Натьяшастра». В этом отношении концепция Лоллаты справедливо подверглась в санскритских поэтиках критике за отступление от «Натьяшастры»; в остальном же он, пожалуй, был ближе к Бхарате, чем последующие интерпретаторы, ибо, как и Бхарата, исходил из задач драматурга и актера, воплощающих *расу*, а не из позиции зрителя, ее воспринимающего. Между тем именно этот аспект теории *расы* в дальнейшем привлек наибольшее внимание ее истолкователей.

Первым среди них был Шанкука. Шанкука прежде всего отверг утверждение Лоллаты, что *раса* — это интенсифицированное возбудителями, симптомами и преходящими настроениями постоянное чувство. Он высказал мнение, что одно душевное состояние (например, любовь) едва ли может достичь своей полноты благодаря другому (например, гордости). Кроме того, само по себе постоянное чувство (а не *раса*) и есть, с его точки зрения, чувство в высшей точке своего развития, и с течением времени, изменением ситуации, добавлением преходящих эмоций и т. д. оно способно только ослабевать. Наконец, если понимать *расы* как усиленные *стхайибхавы*, то такие *расы* не могут принадлежать ни герою (по высказанному ранее соображению, что чувства по мере их протекания ослабевают), ни актеру (поскольку, охваченный ими, он не мог бы должным образом следить за ходом представления), ни зрителю (который в случае, например, печальной *расы* испытывал бы только страдание и т. д.) (ДЛЛ, с. 194—195).

Сам Шанкука полагает, что *раса* в принципе не может принадлежать герою: «*Раса* — это представление о постоянном чувстве, возбуждаемое только драмой, заключенное в актере, по форме познания отличное от воспоминания и сходное с вкушением, [которое может быть выражено словами:] „Вот счастливый Рама“; созданное соединением возбудителей, симптомов и преходящих чувств, оно указывает на постоянное чувство, имеющее ничем не связанную природу» (ДЛЛ, с. 195). Следуя за Бхаратой, Шанкука последовательно различает «постоянное чувство» как состояние реальное и свойственное изображаемому герою (Рама и т. д.) и *расу* как понятие эстетическое, свойственное только театральному представлению и воплощаемое актером. *Раса*, с его точки зрения, не трансформируемое, а имитируемое (*анукарья*) постоянное чувство, и поскольку она — имитация, то и обозначается особым термином. При этом чувство героя имитируется не прямо, а косвенно; оно становится объектом восприятия благодаря возбудителям, симптомам и преходящим чувствам, которые представлены актером. *Стхайибхавы*, по

мнению Шанкуки, не упомянуты в *расасутре* Бхараты, потому что они — объект имитации, а в ней говорится лишь о ее средствах, которые порождают *расу* (АБх I, с. 274—275).

До сих пор Шанкука не выходит за рамки проблематики «Натьяшастры» и в целом верен позиции Бхараты. Но, пожалуй, он первый подходит затем к трактовке *расы* с собственно эстетической точки зрения и дифференцирует *расу* как эстетический объект на сцене и как эстетическое переживание зрителя. Он задается вопросом, каким образом имитируемое актером постоянное чувство героя становится достойным зрителя, каким образом *раса* не только возникает по ходу театрального представления, но и вкушается. Отвечая на этот вопрос, Шанкука прибегает к теории вывода (*анумити*).

Если актер посредством изображения возбудителей, симптомов и преходящих настроений имитирует постоянное чувство героя и тем самым возбуждает *расу*, то зритель с помощью тех же *вибхав*, *анубхав* и *вявхичари* делает вывод об этом постоянном чувстве, или иначе — вкушает *расу*. Восприятие зрителя имеет здесь совершенно особый характер. Оно не истинное познание: «Этот счастливый человек — актер», не ложное: «Этот человек — Рама», не сомнение: «Это Рама или актер?», не утверждение сходства: «Этот человек похож на Раму». Это непосредственное восприятие, очевидное само по себе: «Вот счастливый Рама», оно подобно выводу о лошади на картине: «Вот лошадь» (АБх I, с. 275). Шанкука подчеркивает, что вывод зрителя о душевном состоянии героя делается не на основе употребления слов «радость», «горе» и т. п., которые могут только указать на эти чувства, но не сообщить их во всей полноте, а на основе имитации этих чувств актером в условной и доставляющей удовлетворение театральной ситуации, и потому такой вывод развертывается в приятное состояние ума зрителя. Восприятие зрителя — **рефлекс постоянного чувства героя**, но рефлекс, доставляющий наслаждение, и потому зовущийся *расой* (АБх I, с. 274—275).

Согласно Шанкуке, как подытоживает его взгляды Абхинавагупта, зритель наслаждается *расами* в имитирующем актере, воспринимая чувства имитируемого героя. И эти чувства порождают в зрителе особое состояние — *расу* (АБх I, с. 293).

Понятие *расы* у Шанкуки, таким образом, включает в себе как *расу* актера, так и *расу* зрителя. *Раса* актера — косвенная имитация чувства героя произведения, *раса* зрителя — вывод об этом чувстве, сделанный на основе актерской имитации, и последующее сопричастие этому чувству. Утверждение, что зритель «выводит» *расу*, сложившееся у Шанкуки, по мнению современных исследователей [Пандей, 1959, с. 50—58; Уордер, 1972, с. 36; Де, 1976, II, с. 125; Иванов, 1979, с. 23], под влиянием индийской логики — *ньяи*, хотя и не было принято большинством авторов санскритских поэтик, сыграло, по-видимому, существенную роль в пробуждении у них интереса не только к

эстетическому объекту — произведению литературы, но и к эстетическому субъекту — читателю и зрителю.

Несколько позже комментария Шанкуки к «Натьяшастре», и хотя вне прямой связи с поставленными им вопросами, но обозначая принципиально новый к ним подход, была написана «Дхваньялока» Анандавардханы. Выдающееся значение этого трактата, обосновавшего теорию скрытого смысла поэзии, было уже отмечено нами. Но весьма значительно его место и в развитии представлений о *расе*. Прежде всего Анандавардхана окончательно утвердил доктрину *расы* как ведущую доктрину не только теории драмы, но теории поэзии в целом. Сложность здесь состояла в том, что понятие *расы* в «Натьяшастре» и комментариях к ней раскрывалось в связи с особенностями театрального представления, где текст, язык драмы, был лишь одним, причем даже не самым существенным для проявления *расы* элементом. Между тем санскритская поэтическая теория развивалась, как мы знаем, прежде всего как теория поэтической речи. Поэтому, когда Бхамаха, Дандин и другие ранние аланкарики попытались включить категорию *расы* в свою поэтическую систему, они подчинили ее категории поэтических (языковых) украшений. Однако так как непосредственно связать с *расой* можно было лишь немногие *аланкары*, категория *расы* в их трактатах заняла второстепенное и отчасти даже необязательное место. Важнейшим достижением Анандавардханы было то, что, используя концепцию *дхвани*, он полноправно ввел *расу* в круг языковых значений (см. [Алиханова, 1974, с. 37—38]). *Раса* предстала в «Дхваньялоке» не как продукт имитации (понятие театральной критики), а как основное содержание скрытого, прямо не выраженного смысла поэтического слова. И хотя Анандавардхана допускал, что таким скрытым смыслом может быть и понятийное содержание, «предмет» (*васту*) и «украшение» (*аланкара*), главным видом, *атманом дхвани* для Анандавардханы была именно *раса*: «Расы и прочее¹³ — главная сфера деятельности хороших поэтов, и об их воплощении они всегда должны проявлять заботу. Произведение без *расы* — для поэта великое насилие над языком; лучше ему тогда не быть поэтом, чтобы другие не вспоминали его имя» (ДЛ, с. 401).

Каким же образом поэтическое высказывание может заключать в себе *расу*? Анандавардхана солидарен с Шанкукой, что простое называние чувства не способно возбудить *расу*. *Раса* непосредственно не передается словами, но слова способны выразить *вибхавы*, *анубхавы* и *вьябхичарибхавы*. А на основе выраженных возбудителей, симптомов и преходящих настроений как невыраженный смысл, своего рода аффективная коннотация возникает *раса*. Именно так, по мнению Анандавардханы, можно трактовать *раса-сутру* Бхараты, в которой сказано, что *раса* возникает из сочетания возбудителей, симптомов и настроений.

Анандавардхана приводит строфу из не дошедшей до нас

драмы Яшовармана на сюжет «Рамаяны» — «Рамабхьюдая» («Триумф Рамы»):

«Тот, из любви к кому ты ушла в лес, дорогая, хотя тебя и удерживала мать притворным гневом, потоками слез и печальными взглядами, — этот твой возлюбленный, глядя на горизонт, затянутый только что появившимися черными тучами, хотя и остался без тебя, все еще живет, каменносердый!» (ДЛ, с. 333—334).

Здесь выражена «в полном ее расцвете», по словам Анандавардханы, разновидность эротической *расы* — «любовь в разлуке», но выражена она как скрытый смысл, *дхвани*, проявителями которого служат героини — Рама и Сита — и сопутствующие обстоятельства — небо, затянутое тучами — в качестве возбудителей (*вибхава*), потоки слез и печальные взгляды — в качестве симптомов (*анубхава*), подавленность, воспоминания, мысли о смерти — в качестве преходящих настроений (*вьябхичари*). Упомянуто, правда, в этой строфе и постоянное чувство *расы* — любовь («из любви к кому...»). «Однако, — как пишет Анандавардхана, — не всегда они (*расы*) называются собственным именем, и даже там, где называются, восприятие их обусловлено [не этим, а] только репрезентацией возбудителей и т. п. Ибо в поэтическом произведении, где лишь названы по имени эротическая и другие *расы*, но возбудители и прочие не представлены, ни малейшего восприятия *расы* не будет» (ДЛ, с. 82—84). Итак, по Анандавардхане, *расы* в поэзии присутствуют в силу выраженного смысла (описания возбудителей, симптомов и преходящих чувств), но сами прямо не выражаются и составляют скрытый смысл высказывания.

В свете соотношения выраженного и невыраженного смыслов трактует Анандавардхана и соотношение *аланкар* и *расы*. В тех случаях, когда *аланкары* не принадлежат сфере *дхвани*, они в качестве выраженного смысла должны быть подчинены проявлению *расы* и содействовать ему.

Анандавардхана приводит пример *утпрекши* («пренебрегающей различием») из «Мегхадуты» («Облако-вестник») Калидасы:

«Я вижу тело твое — в лианах, глаза — во взорах боязливой лани, бледность щек — в луне, волосы — в пышных хвостах павлинов, игру бровей — в легком трепете речных волн, но, увы, полного твоего подобия, милая, нет нигде!» (ДЛ, с. 248) —

и указывает, что эта *утпрекша*, при всей ее изысканности и законченности, не замкнута на самой себе, но подчинена выражению эротической *расы* и потому вполне оправданна и уместна. С другой стороны, по мнению Анандавардханы, в строфе из поэмы Ментхи «Хаягривадха» («Убийство Хаягривы»):

«[Вишну] ударом своего диска строго повелел, чтобы для жен Раху празднество любви ограничивалось одними поцелуями и лишилось бы улады страстных объятий» (ДЛ, с. 238)¹⁴—

аланкара парьяюкта («иносказание») настолько приковывает к себе внимание своей необычностью, что заглушает героическую *расу*, которая должна бы была составлять главную цель высказывания. Поскольку в данном стихе не *раса*, а *аланкара* оказалась выдвинутой на первый план, Анандавардхана отнес его к поэзии второго разряда — *гунибхутавьянгья*, где выраженный смысл доминирует над невыраженным. И в отличие от своих предшественников, в частности Удбхаты, он не только не рассматривает такие фигуры, как *расават*, *преяс*, *урджасви* и *самохита* в качестве единственных или главных носителей *расы* в разной степени ее воплощения, но считает, что из-за них *раса* становится элементом подчиненным, ибо составляет содержание прямого описания — украшения (ДЛ, с. 201—210).

В непосредственной зависимости от *расы* находится у Анандавардханы и другая важная для аланкариков категория поэтики — *гуны*, или достоинства. Анандавардхана, как и Бхамаха, упоминает только три *гуны*: «сладость» (*мадхурья*), «силу» (*оджас*) и «ясность» (*прасада*). Но в отличие от Бхамахи, Дандина и других ранних теоретиков у Анандавардханы *гуны* — не имманентные свойства поэтического языка, но свойства *расы*, отраженные в языке. Так, традиционно считалось, что «сладость» несовместима с употреблением длинных сложных слов (КАБ II.3). Анандавардхана же утверждает, что любое высказывание с эротической *расой* «сладостно» (ДЛ II.7); и потому *гуна* «сладость» всегда присутствует в стихах о любви, пусть даже они изобилуют сложными словами, как, например, в строфе:

«Кому не внушило бы жалости, бедняжка, твое подпертое ладонью лицо, на котором узоры краски смыты непрерывным потоком льющихся из глаз слез?» (ДЛ, с. 340),—

где целую строку составляет одно сложное слово: *anavagata-pa-yana-jala-lava-nipatana-parimūṣita-pattra-lekham*. С другой стороны, высказываниям с гневной и героической *расами* должна быть присуща *гуна* «сила», которая вовсе не всегда, как полагали ранее, связана с длинными сложными словами (см. ДЛ, с. 219—224). Третью *гуну* — «ясность» — Анандавардхана считал присущей в равной мере всем *расам* (ДЛ II.10).

В соответствии с традицией поэтологических трактатов Анандавардхана рассматривает *расу* в качестве содержания изолированной поэтической строфы, а не только произведения в целом, как это делал применительно к драме Бхарата в «Натьяшастре». В этой связи он указывает, что *расы* могут выражаться

звуками¹⁵, отдельными словами, словосочетаниями и предложениями (ДЛ, с. 327—336); что их носителями могут быть окончания, суффиксы и префиксы, категории числа и времени, местоимения, частицы, сложные слова и т. д. (ДЛ, с. 379—391). Но одновременно Анандавардхана подчеркивает необходимость проявления *расы* и большим сочинением в целом, примером чему служат эпические поэмы «Рамаяна» и «Махабхарата». Он пишет: «Использование для повествования действительно бывшего¹⁶ или выдуманного сюжета, прекрасного сообразностью (*ауचितья*) возбудителей, чувств, симптомов и преходящих настроений; отказ от неподходящей ситуации, хотя бы освященной традицией, и введение рассказа, пусть и придуманного, но соответствующего желаемой расе; применение сцеплений и частей сцеплений¹⁷ в согласии с проявлением расы, а не просто из желания соблюсти правила [Натья]шастры; разжигание и пригашение [расы] по мере необходимости и с течением времени, восстановление главной расы, когда она начинает меркнуть, и составление аланкар, не только искусных, но в сообразии с расой — вот основы проявления расы и прочего в произведении» (ДЛ III.10—14). Комментируя эти требования, Анандавардхана подробно объясняет, какие типы героев уместны при воплощении той или иной *расы*, какие поступки соответствуют выбранному типу героя (например, изображать «перелет через семь морей» неуместно, когда речь идет о герое-человеке, а не божестве), что приличествует и что неприлично в описании любви, в каких случаях следует отступать от предания, как может вступить в противоречие с *расой* слепое соблюдение композиционного канона «Натьяшастры» и т. д. (ДЛ, с. 360—376). Признание *расы* определяющим фактором поэтического произведения закономерно приводит к выживению им принципа «сообразности» (*ауचितья*) с *расой* всех других элементов текста, принципа, игравшего в дальнейшем важную роль в санскритской теории поэзии.

В связи с трактовкой *расы* в большом произведении Анандавардхана устанавливает также правила сочетания различных *рас*. При том, что большая поэма не может быть «многорасовой», поскольку речь в ней идет о самых разнообразных событиях и явлениях, каждая из частных *рас* должна подкреплять главную, даже если «по определению» она ей противоречит (так, в сочинении с героической *расой*, воплощенной в образе протагониста, можно, по Анандавардхане, изображать и *расу* страха, но только в связи с противником героя). Последовательное же проведение через все произведение главной *расы* обеспечивает, по Анандавардхане, его целостность, «придает ему великую красоту и неповторимость содержания» (ДЛ, с. 570). Главной *расой* «Рамаяны» Анандавардхана считает горестную (*каруна*) *расу*, которую «первый поэт» (Вальмики) постепенно «доводит до полного расцвета»¹⁸; главной *расой* «Махабхараты» — *расу* покоя (*шанта*), характеризующую «полным самоотречением», «угасанием ощущения собственного „я“» и соответствующую

душевному состоянию людей «необычайных и великих духом» (ДЛ, с. 433—434). Анандавардхана тем самым примыкает, как и Удбхата, к теориям, признававшим вопреки Бхарате девятую *расу*. Но такая точка зрения не была общепринятой, и на это указывает, в частности, полемика Анандавардханы с теми, кто видел в *расе* покоя разновидность героической *расы* (ДЛ, там же).

При всей значительности и оригинальности вклада, который внес Анандавардхана в доктрину *расы*, он все-таки — насколько можно судить по тексту «Дхваньялоки» — оставался на позиции тех теоретиков (Бхараты, ранних аланкариков), которые рассматривали *расу* как объективное качество произведения, а не субъективное переживание читателя или зрителя¹⁹. Он исследовал механизм сообщения *расы* адресату поэтического произведения (через скрытый смысл, *дхвани*), но не касался проблемы, как эта *раса* адресатом овладевает, а следовательно, и почему она ощущается им как удовольствие, наслаждение. Правда, вся теория *дхвани* — и в частности *раса-дхвани* — предполагает, по Анандавардхане, «систему сообщений», идущих от поэта к ценителю [Алиханова, 1974, с. 33], и этого ценителя Анандавардхана именует *сахридая*, т. е. человеком «с согласным сердцем». Но в чем именно состоит «согласие» сердца ценителя с *расой* — «душой» поэзии, предстояло еще уточнить преемникам Анандавардханы, причем как его последователям, так и оппонентам.

Среди оппонентов теории *дхвани*, которые с принципиально новых позиций подошли к концепции *расы*, особое место принадлежит Бхатте Наяке, жившему в конце IX — начале X в. [Де, 1976, I, с. 41]. К сожалению, его трактат «Хридаядарпана» («Зеркало сердца»), о котором упоминают Абхинавагупта, Махимабхатта и другие теоретики, не сохранился. Не вполне ясно, был ли он независимым сочинением или, подобно трактатам Лоллаты и Шанкуки, комментарием к «Натьяшастре» [Де, 1976, I, с. 40—41; II, с. 180—181; Санкаран, 1973, с. 86]. Ясно, однако, что Бхатта Наяка — решительный сторонник доктрины *расы*, которую рассматривает как главную цель поэзии, но в то же время столь же решительно отвергает он и принцип вывода Шанкуки, и принцип *дхвани* Анандавардханы в качестве инструмента сообщения *расы* читателю или зрителю.

Насколько можно судить по «Дхваньялокаччане» и «Абхинавабхарати» Абхинавагупты, где изложены, хотя и неполно, взгляды Бхатты Наяки, его в первую очередь интересовало «вкушение» *расы* реципиентом, т. е. как раз тот аспект теории, который был мало разработан его предшественниками. Он считал *расу* особым состоянием ума зрителя, утверждая, что *раса* не познается (*pratiyate*), не возникает (*utpadyate*) и не возбуждается (*abhivyajyate*) (ДЛЛ, с. 193), иначе говоря, что *раса* не является объектом прямого восприятия, не осознается посредством вывода как наличествующая в произведении и не проявляется как его скрытая потенция.

Если бы *раса* воспринималась, рассуждает, согласно Абхинавагупте, Бхатта Наяка, то она могла бы восприниматься либо как чужое чувство, и тогда зритель оставался бы безразличен, либо как свое, что невозможно, поскольку, например, деяния Рамы, облик Ситы и все события поэмы о подвигах Рамы не могут быть возбудителями личного чувства. Если же считать возбудителями не Раму и Ситу, а, скажем, некое общее представление о возлюбленном и возлюбленной, которое пробуждает у зрителя собственные, пережитые им впечатления, то это, вопервых, противоречит реальному опыту: драма не вызывает личных воспоминаний, а во-вторых, не объясняет, как могут пробудиться такие впечатления при описании, например, божественного героя, в то время как зритель — смертный человек.

Не возникает *раса*, согласно Бхатте Наяке, и как следствие, вывод из словесно описанной ситуации. В таком случае, по его мнению, зрители «отказывались бы вновь посещать печальные представления», в виде вывода из такого представления «испытываешь скорбь».

Наконец, *раса* и не возбуждается. Тогда бы она должна была потенциально присутствовать в произведении, а затем постепенно проявляться в сознании читателя или зрителя. Но такого постепенного проявления чувства не происходит, и, например, эротическая *раса* ослабевает, а не усиливается по мере восприятия. К тому же, добавляет Бхатта Наяка, «здесь то же возражение, что и раньше: проявляется ли *раса* как принадлежащее другому или как собственное [чувство]?» (ДЛЛ, с. 190—192).

В качестве позитивного решения проблемы вкушения *расы* Бхатта Наяка предлагает различать три функции (*вяяпара*) поэтического языка. Первой функцией, в согласии с учениями грамматиков, он считает функцию названия, номинации (*абхидха*, *абхидхейкатва*), посредством которой осознается значение поэтического текста (*вачья-вишяя*). Если бы эта функция была единственно необходимой в поэзии, то тогда, по мнению Бхатты Наяки, были бы необъяснимыми употребление *аланкар*, различных стилей речи, стремление избежать неблагозвучия и т. д., которые отличают язык поэзии от языка ритуала, *шастр* и т. д. (ДЛЛ, с. 193). Но *аланкары*, *гуны* и другие стилистические средства применяются для того, чтобы пробудить вторую функцию поэтического языка — способность выразить чувство (*бхавана*, *бхавакатва*), которая «касается *расы*» (*расади-вишяя*). Ее действие состоит в универсализации (*садхаранатва*) возбудителей, симптомов и преходящих чувств, универсализации эстетического объекта. Любовь Душьянты и Шакунталы, избраженная в «Шакунтале» Калидасы, воспринимается уже не как любовь именно этих персонажей или актеров, но в своем универсальном аспекте, составляя тем самым *расу* произведения. И, наконец, когда *раса* возникает, вступает в действие третья функция — способность доставлять наслаждение (*бхогакатва*, *бхогакриттва*), «имеющая отношение к ценителю» (*сахридая-вишяя*). *Раса*,

днесенная до сознания читателя или зрителя в силу этой функции, вкушается им посредством особого вида познания, отличного от прямого восприятия (*анубхава*), воспоминания (*смарана*) или умозаключения (*пратипатти*). Бхатта Наяка дает этому вкушению имя *бхога* (наслаждение), что указывает, по мнению исследователей, на связь его эстетической теории с учением *санкхьи* [Алиханова, 1977, с. 190—191; Де, 1976, II, с. 124—125; Санкаран, 1973, с. 102—104; Хириянна, 1954, с. 13—15; Иванов, 1979, с. 23]. По этому учению, сознание, как и вообще любая форма материи, состоит из трех *гун*: *саттвы* — покоя, радости, удовольствия, *раджаса* — возбуждения, беспокойства, страха и *тамаса* — апатии, безразличия, бездействия. Наслаждение, *бхога*, возможно при преобладании в сознании *саттвы* и оттеснении на второй план *раджаса* и *тамаса*. И Бхатта Наяка полагает, что вкушение универсализованной эстетической эмоции ценителем поэзии представляет собой «блаженный покой (*нивритти-вишранти*) подлинной сути собственного сознания, которое состоит из саттвы, многообразно смешанной с раджасом и тамасом» (ДЛЛ, с. 193). Это спокойное, т. е. освобожденное от практических интересов и желаний, наслаждение эстетической эмоцией Бхатта Наяка сравнивает со «вкушением высшего Брахмана» (*парабрахма-асвада*), сравнивает, несмотря на то что, согласно всем доктринам индийской философии, «вкушение Брахмана», йогическое созерцание абсолюта есть полное блаженство (*ананда*), чистая *саттва*, преодоление любого рода субъектно-объектных связей, а эстетическое наслаждение (*бхога*), по Бхатте Наяке, — лишь преобладание в сознании *саттвы* над *раджасом* и *тамасом*, и оно сохраняет — пусть и на универсальном уровне — субъектно-объектные различия.

Абхинавагупта, как мы уже говорили, излагает концепцию Бхатты Наяки очень кратко (ДЛЛ, с. 190—193; АБх I, с. 278—279), и многое в ней — прежде всего конкретное обоснование Бхаттой Наякой процесса возникновения *расы*, а также психологической возможности ее восприятия, остается, так сказать, за текстом. Но несомненно, что, несмотря на критику, которой Абхинавагупта подвергает своего предшественника, взгляды последнего, и в частности выдвинутый им принцип универсализации эстетического объекта, оказали на учение о *расе* самого Абхинавагупты весьма серьезное воздействие.

Абхинавагупта (конец X — начало XI в.) — ключевая фигура в санскритской поэтике. Будучи видным философом, представителем школы кашмирского шиваизма (сохранилось несколько его философских сочинений)²⁰ и поэтом (автором шиваитских гимнов и, по-видимому, несколько поэм-*кавья*), он написал также три комментария к трактатам по поэтике: «Виварана» — к трактату «Кавьякаутука» («Чудо поэзии») своего учителя Бхатты Тауты (Бхатты Тоты), на взгляды которого он ссылается и в других своих сочинениях, «Лочана» — к «Дхваньялоке» Анандавардханы и «Абхинавабхарати» — к «Натьяшастре» Бха-

раты²¹. В последних двух комментариях учение о *расе* (и в значительной мере о *дхвани*) было сформулировано таким образом и в той терминологии, в каких оно вошло в последующие поэтики, став тем самым наиболее авторитетной его версией. При этом, опровергая взгляды своих предшественников, Абхинавагупта во многом отошел и от интерпретации *расы* в комментируемой им «Натьяшастре».

Прежде всего Абхинавагупта решительно отказался от того, чтобы рассматривать вслед за Бхаратой драму (и вообще поэзию) как имитацию, подражание реальности. Мы уже писали, что термин «подражание» (*анукиртана, анукарана*) у Бхараты Абхинавагупта заменяет термином *анувьявасая*, приблизительно значащим «духовное воссоздание». Бхарата признавал, что «постоянное чувство» героя прямо не воспроизводимо, считал его объектом косвенной имитации, вытекающей из имитации возбудителей, симптомов и преходящих настроений. Но, с точки зрения Абхинавагупты, не поддаются имитации не только постоянные душевные состояния, но и все, что стоит за ними. Имитировать — значит делать что-то так, как это делает или делал другой. Но ни Рама, ни Сита, ни любые иные герои драмы никогда не были знакомы ни актеру, ни зрителю. Как же первый может им подражать, а второй воспринимать его игру как подражание? Если на это возразят, рассуждает Абхинавагупта, что актер имитирует не конкретного Раму, но, скажем, «печаль человека, великого духом», то, во-первых, вообразить человека, не имеющего специфических, конкретных качеств, вообще нельзя, а во-вторых, он не может представить печаль, не будучи сам печальным. Имитация также предполагает осознание имитирующим своего отличия от имитируемого, но актер не осознает своего отличия от героя, когда, следуя тексту пьесы, представляет воплощенную в персонажах эмоциональную ситуацию. Далее, даже наиболее искусная имитация способна породить только иллюзию. Однако, если в иллюзорном восприятии (например, когда принимают за алмаз блестящее стекло) последующее наблюдение упраздняет иллюзию, впечатления зрителя от характера представления не меняются и он готов — с одними и теми же чувствами — смотреть его снова. Наконец, имитация, поскольку при ней имитируются «чужие» особенности и «чужое» поведение, должна была бы оставлять зрителя индифферентным, между тем как он чувствует себя вовлеченным в действие драмы, не отделяя от героя не только актера, но и самого себя (АБх I, с. 276—278). Таким образом, эстетический объект, не будучи чем-то реальным, не является и плодом имитации, он — продукт особого, поэтического видения и воплощает в себе не внешние качества явлений, а их сущность. Именно потому, что драма не имитирует мир, в одной и той же пьесе несколько раз и в разные дни одного месяца позволительно, например, изображать полную луну, и это никак не нарушит правды искусства (АБх III, с. 71).

Вместе с тем, отвергая имитационную теорию, Абхинавагуп-

та, как мы увидим в дальнейшем, отнюдь не отвергал необходимости связи содержания произведений искусства с жизнью. Заключая свой комментарий к понятию «воспроизведение», «подражание» у Бхараты, он пишет: «Впрочем, если [слово] „подражание“ (*анукарана*) употреблено в значении „следование“ (*анусарита*) реальным, земным событиям, здесь нет ошибки» (АБх I, с. 38). Поэзия, по мнению Абхинавагупты, коррелирует жизни, но не ее копия. Соответственно *раса* — эстетический коррелирует обычного чувства или душевного состояния, но не подражание этому чувству и тем более не само чувство как таковое. Возражая против имитационной теории, Абхинавагупта следовал за Бхаратой в утверждении особого характера эстетической эмоции — *расы*, но не оставлял уже места для понимания *расы* как усиленного чувства, условного его описания, символа и т. п.

Шанкука, утверждая, что *раса* имитируется актером, полагал вместе с тем, что зритель, в свою очередь, воспринимает *расу* на основе логического вывода. Отвергая доктрину имитации, Абхинавагупта вслед за Бхаттой Таутой отклоняет и доктрину вывода. Если бы *раса*, рассуждает он, была следствием, а познание возбудителей, симптомов и преходящих чувств — причиной, то она должна бы была оставаться в сознании зрителей и тогда, когда восприятие возбудителей и пр. прекращалось. Вишванатха поясняет мысль Абхинавагупты сравнением: кувшин, сделанный гончаром, продолжает существовать и после смерти гончара, но когда зритель покидает театр или читатель закрывает книгу, переживание *расы* исчезает, ибо восприятие *расы* неотделимо от восприятия возбудителей, симптомов и настроений и одновременно с ним (СД, с. 86—87).

Далее, если бы познание постоянных чувств, а следовательно, и соответствующих *рас*, зависело от причинно-следственных отношений или других средств правильного познания, эти чувства воспринимались бы как нечто чуждое зрителю; между тем переживание *расы*, подчеркивает Абхинавагупта, есть прежде всего внутреннее переживание, со-переживание. Он пишет: «Нам скажут: „Восприятие душевных состояний, например любви, следует за восприятием возбудителей и т. п., подобно представлению об огне, следующему за восприятием дыма...“ На это можно спросить мимансаку, знатока природы умозаключений: „Неужели ты полагаешь, что восприятие *расы* — лишь восприятие чуждого душевного состояния?“ Нельзя так заблуждаться. Ибо в таком случае может быть только вывод относительно обычного душевного состояния. При чем же тут *раса*? Вкушение *расы*, чья суть неземное наслаждение, имеет в своей основе вкушение возбудителей и т. п., принадлежащих поэзии, и его нельзя сводить на обыденный уровень воспоминания, вывода и других [средств правильного познания]. Между тем, [человек], хотя бы и был его ум искушен в выводах и т. п. из обычных причин и следствий, воспринимая возбудители и т. п., воспринимает их не безразлично, но с сочувствием (*сахридаятва*), чему другое имя — со-

гласие сердца; когда начинается вкушение расы, достигающее затем своей полноты, он, не вставая на путь вывода, воспоминания и т. п., проникается [этим] вкушением, состоящим в самоотождествлении со вкушаемым» (ДЛЛ, с. 162—163).

Присоединяясь к Бхатте Наяке в критике теорий имитации и вывода и отделяя *расу* от обыденного познания, Абхинавагупта тем не менее решительно отвергает его точку зрения, что *раса* вообще не познается, что она не воспринимается, не возникает и не возбуждается. Если бы *раса* не возникала и не возбуждалась, то, по мнению Абхинавагупты, она или вообще бы не существовала, или бы существовала вечно. И как можно было бы говорить о существовании *расы*, если бы мы ее не воспринимали? (АБх I, с. 279). «Со всех точек зрения,— пишет Абхинавагупта,— нельзя не признать познаваемости расы; если бы она не познавалась, то, подобно [существованию] пишачей²², не могла бы быть предметом обсуждения. Однако, подобно тому как чувственное восприятие, умозаключение, священная традиция, интуиция, йогическое озарение — все являются видами познания и отличаются друг от друга лишь средствами познания, так и *раса* — познание особое, имя которому вкушение, наслаждение, блаженство» (ДЛЛ, с. 197).

Таким средством познания *расы*, отличающим ее от других видов познания, выступает, по Абхинавагупте, «проявление» (*вьянджана, абхивьякти*), проявление ее в качестве скрытого эмоционального содержания произведения, иначе говоря — *расадхвани*. В театре *раса* проявляется благодаря наглядному представлению и словесному описанию актерами возбудителей, символов и преходящих чувств; в поэтическом произведении — одним лишь словесным описанием, составляющим буквальное значение текста, и проявляется она как скрытый смысл, как эмоциональный отзвук, доставляющий наслаждение. Вкушение *расы* не возникает в силу каких-то внешних причин и не является объективным знанием (АБх I, с. 286; ДЛЛ, с. 164), оно — «функция слова и его значения, которая называется *дхванана* и, отличаясь от номинативной (*абхидха*) и других (т. е. транспозитивной, метафорической — *лакшана*) функций [языка], состоит в проявлении (*вьянджана*)» (ДЛЛ, с. 199).

Вводя вслед за Анандавардханой восприятие *расы* в круг проявляемых значений, согласуя теории *расы* и *дхвани*, Абхинавагупта считает излишними (тем более что они не признавались ни в грамматиках, ни в поэтиках) функции универсализации (*бхавакатва*) и наслаждения (*бхогакатва*), предложенные Бхаттой Наякой. Проявление *расы* как стоящего за текстом, прямо не выраженного в тексте чувства само по себе предполагает его универсализацию, а реализация такого универсализованного чувства сознанием читателя и зрителя ведет к наслаждению. Таким образом, в вызывавшей столько споров *раса-сутре* Бхараты: «*Раса* возникает из сочетания возбудителей чувств, символов чувств и преходящих настроений» — термин «возникновение»

(*нишпатти*) Абхинавагупта, по существу, интерпретирует как «проявление» (*абхивьякти*).

Процесс вкушения *расы* Абхинавагупта иллюстрирует описанием реакции зрителей на преследование лани царем Душьянтой в первом акте «Шакунталы» Калидасы. Обращаясь к своему вознице, царь восклицает:

«Пленительно выгнув шею, она то и дело бросает назад на колесницу испуганный взор; боясь, что ее настигнет стрела, она мгновенно подтягивает к груди свой круп; дорога усыпана травой, которая выпала, недожеванная, из ее рта, открытого в быстром беге; смотри: от высоких прыжков она, кажется, летит по воздуху, а не по земле» (Шак. I.7).

Здесь, говорит Абхинавагупта, «вслед за восприятием буквального смысла слов — наступает иное, духовное восприятие, состоящее в непосредственном познании, при котором упраздняются временные и другие различия». В этом восприятии не только лань лишена реальности и конкретности, но и актер теряет в глазах зрителей свою индивидуальность. В результате, продолжает Абхинавагупта, объектом восприятия становится не чей-то страх, но страх как таковой, не связанный с приметам времени и пространства. Осознание этого страха отличается от обычных форм восприятия: я боюсь, мой враг боится, он боится, — ибо последние сопровождаются желанием избежать опасности и т. п. и связаны с радостью или неудовольствием. Страх же, возбуждаемый при театральном представлении, свободен от любых желаний и личных чувств. Это не обыденный страх, а *раса* страха (*бхаянака*) (АБх I, с. 280).

Первой необходимой предпосылкой вкушения *расы* Абхинавагупта считает, таким образом, универсализацию эстетического объекта. В «Шакунтале» зритель не видит в изображенном царе Душьянте ни историческое лицо, ибо восприятие его непосредственно, ни так или иначе известного ему актера, ибо грим, костюм и прочие атрибуты сцены препятствуют отождествлению актера с реальным человеком, ни, наконец, актера в платье Душьянты, ибо такое сознание возможно лишь при объективной оценке театрального представления, а не при эстетическом к нему отношении. Соответственно, остальные персонажи пьесы, место действия, реплики героев, их поведение, жесты, мимика и т. п. не воспринимаются ни как действительно имевшие место, ни как нарочитая и условная игра.

«В [нашем] повседневном опыте, — пишет Абхинавагупта, — мы через практику приобретаем умение, наблюдая причины, следствия и сопутствующие явления как знаки, заключать о душевном состоянии чужого [человека]. В данном случае (т. е. при представлении драмы или чтении стихов) сад, лукавый взгляд, обморок и т. п. теряют свой обычный характер причин и т. д. и приобретают природу возбудителей, симптомов и сопутствующих

элементов постоянного чувства. И из-за своей необычной природы они получают именование возбудителей и т. д.» (АБх I, с. 285).

Необычность, несвязанность возбудителей, симптомов и преходящих настроений (т. е. героев пьесы, их поведения, места действия и т. д.) с явлениями реальной жизни сообщает им функцию «делания общим» (*садхараникрити*). Поэтому то постоянное чувство (*стхайибхава*), которое в своей совокупности они обозначают, предстает как чувство всеобщее: не любовь Душьянты и Шакунталы, не любовь актера и актрисы, не любовь каких-то конкретных мужчины и женщины, а чувство любви в его универсальном аспекте.

Вторая предпосылка вкушения *расы*, по Абхинавагупте, универсализация эстетического субъекта — зрителя или читателя. Когда зритель или читатель сталкиваются с «неземным» миром искусства, у них нет к нему прагматического отношения, ибо в контакте с таким миром деиндивидуализируется их «я», оно, по словам Абхинавагупты, «не исчезает полностью, но и не проявляется в своей самости» (АБх I, с. 280). Эстетическая позиция отличается от практической тем, что отсутствуют обычные желания и ожидания; связанная с идеальным миром театра или поэзии, она обуславливает забвение реципиентом самого себя, отсутствие в его восприятии определенности времени и пространства, идей правильности, неправильности, сомнения в происходящем. «В театре,— замечает Абхинавагупта,— у нас нет склонности думать: „Сейчас я увижу нечто реальное (*парамартхика*)“, но, [напротив], есть склонность думать: „Я услышу и увижу нечто находящееся вне моего повседневного опыта (*локоттара*), нечто достойное, чья внутренняя сущность — бесконечная чистая радость; и я разделю это [переживание] со всеми зрителями“. Сердце становится незамутненным, как зеркало, ибо все мирское (*сансарикабхава*) полностью забыто, и [человек], как только услышит пение и музыку, погружается в наслаждение» (АБх I, с. 36—37). Абхинавагупта утверждает, что только тот, кто полностью отвлечен от собственных эмоций, приверженности к собственному благу и неблагу (*ниджасукхадививашибхута*), способен быть восприимчив к театральному зрелищу, и театр должен содействовать такой деиндивидуализации сознания зрителя, подчеркивая условный характер представления музыкой, танцами, бутафорией, костюмами, специфически театральными приемами (АБх I, с. 282).

Когда деиндивидуализованное сознание зрителя приходит в соприкосновение с универсализованным эмоциональным содержанием пьесы, происходит та идентификация субъекта и объекта эстетической ситуации, которую Абхинавагупта считает третьим необходимым условием вкушения *расы*. Идея идентификации переживания зрителя с эмоциональным фокусом драматического представления брезжила еще у Шанкуки, который полагал, что, хотя чувства, изображаемые в драме, искусственны и

имитированны, зритель не сознает этого, поскольку полностью поглощен ими (АБх I, с. 275). По словам Абхинавагупты, его учитель Бхатта Таута также утверждал, что «переживания героя, поэта и слушателя — общие» (ДЛЛ, с. 93). Но во всей полноте концепция идентификации как психологическая основа возможности наслаждения искусством была развита Абхинавагуптой.

Поскольку, с одной стороны, зритель во время театрального представления находится под воздействием универсализованного психического облика героя, свободного от всех элементов индивидуальности, времени и места, а с другой — его собственное сознание очищено от всего личного; иначе говоря, поскольку им обоим, и герою и зрителю, присуще состояние «всеобщности» (*садхаранибхава*), — субъект и объект эстетической ситуации оказываются способными вступить в отношении идентификации (*тадатмья*, *танмайибхава*). Хотя зритель, по утверждению Абхинавагупты, «видит все своими глазами, собственное его сознание всецело погружено в деяния героя», весь мир пьесы «укореняется внутри его сердца», становится частью его внутреннего опыта (АБх I, с. 37). И так же при чтении поэзии: «Смысл расы и прочего иной, чем та радость, которая появляется при словах: „У тебя родился сын“ (т. е. не имеет отношения к личным чувствам. — П. Г.)... Этот смысл открывается знатоку благодаря согласию сердца, когда в процессе восприятия возбудителей и симптомов он вкушает его, идентифицируя себя [с героем]. Тогда единственная суть [восприятия] состоит во вкушении, лишенном признаков удовольствия и т. п., свойственных обычной его природе» (ДЛЛ, с. 80—81).

Возможность идентификации «я» реципиента с эмоциональным фокусом художественного произведения определяется, как указывает Абхинавагупта, тем, что в сознании читателя или зрителя в латентной форме имеются те же духовные комплексы (*читтавритти*), которые по отношению к драме или поэме именуется «постоянными чувствами» — *стхайибхава*, т. е. любовь, скорбь, гнев, мужество, страх и т. д. Они формируются у человека на основе его личного эмоционального опыта в настоящем и — в соответствии с индийской доктриной метампсихоза — в прошлых рождениях, но откладываются, «суммируются» в уме как своего рода универсальные модели, «впечатления» (*васана*) пережитых чувств. Описание или изображение возбудителей, симптомов и преходящих оттенков доминирующего в произведении чувства пробуждает в знатоке эти собственные его «дремлющие» впечатления, и именно они, освобожденные от всякой конкретности, привязанности к чему-то реальному, от признаков времени и пространства, вкушаются как *раса*. Комментируя слова Бхараты, что зрители «умом» (*манасā*) наслаждаются постоянными чувствами, которые представлены пьесой (НШ VI.36), Абхинавагупта пишет: «Они наслаждаются в уме, свободном от влияния какого-либо органа чувств, поскольку нахо-

дятся во власти сладостного вкушения, в котором не различаются „я“ и „он“. Это вкушение отличается и от обычного восприятия, всегда затуманенного желанием получить что-либо и т. п., и от восприятия йогинов, жесткого (*паруша*) из-за нечувствительности к сладости мира. Оно являет собой высшую сладость самосознания, потому что пронизано красотой впечатлений (*васана*) от радости, горя и т. д., испытанных прежде» (АБх I, с. 291)²³.

Еще и еще раз Абхинавагупта подчеркивает главную свою мысль, что *раса* — это блаженство собственного сознания, стимулированного изоморфными ему эмоциями, изображенными в литературном произведении: «По нашему мнению, вкушение [*расы*] — это самопознание, состоящее из чистой радости... Любовь, скорбь и иные виды свойственных нашему сознанию впечатлений — причины разнообразия окраски наслаждения, а вызывают к жизни [эти впечатления] слагаемые драматического представления» (АБх I, с. 293).

Функция драмы, как и любого рода поэзии, — вызвать в сознании универсальные эмоциональные комплексы, которые, пробуждаясь, варьируются как эротическая, горестная и другие *расы* соответственно постоянным чувствам произведения. Но постоянные чувства — *стхайибхавы*, как мы знаем, прямо не выражаются, они лишь обозначаются, проявляются в виде скрытого смысла с помощью возбудителей, симптомов и преходящих настроений. И поэтому именно возбудители, симптомы и настроения — непосредственные проводники *расы*. Касаясь мнения Анандавардханы, что при составлении первого стиха «Рамаяны» «скорбь, охватившая поэта, претворилась в *расу*», Абхинавагупта пишет: «Когда говорят, что постоянное чувство становится *расой*, то делают это по соответствию, ибо сутью является вкушаемое душевное состояние (*читтавритти*), которое познается по возбудителям и симптомам, характерным для постоянного чувства скорби» (ДЛЛ, с. 91). Рассматривая возбудители и симптомы в качестве проявителей эмоциональных впечатлений зрителя или читателя, Абхинавагупта, по-видимому, следует за своим учителем Бхаттой Таутой, который утверждал, что «*раса* — это только сообщенные во всей своей полноте возбудители и симптомы, доставляющие сладость вкушения собственного блаженства и тесно связанные с внутренними впечатлениями, соответствующими тому душевному состоянию, которое выступает в качестве постоянного чувства, обозначенного этими возбудителями и этими симптомами» (ДЛЛ, с. 196)²⁴.

Исходя из понимания *расы* как вкушения собственного душевного состояния, Абхинавагупта интерпретирует и отсутствие упоминания в *раса-сутре* Бхараты постоянных чувств: «Поэтому, — пишет он, — с целью указать, что имеется в виду не чужое, [а свое] душевное состояние, в сутре „*Раса* возникает из возбудителей, симптомов и преходящих чувств“ не упомянуто постоянное чувство. Такое упоминание было бы ошибкой. О том, что

постоянные чувства приобретают сущность расы, можно говорить лишь по соответствию, поскольку раса возникает как прекрасное вкушение [собственных] душевных состояний благодаря их соответствию возбудителям и симптомам постоянного чувства; ведь когда и в [обычной] жизни мы испытываем душевные состояния, вызывающие отклик в сердце, то распознать [со стороны] постоянные чувства любви и т. п. можно, если видишь сад, поднятие волосков и т. п. (т. е. то, чему в драме соответствуют *вибхавы*, *анубхавы* и т. д.— П. Г.)» (ДЛЛ, с. 163).

Итак, Абхинавагупта основой вкушения *расы* считает совмещение двух структур: эмоциональной структуры эстетического объекта — произведения искусства и эмоциональной структуры эстетического субъекта — личности зрителя или читателя. Эмоциональную структуру объекта определяют постоянные чувства — *стхайибхавы* героя, универсализованные художественными средствами произведения; эмоциональную структуру субъекта — те же, по сути, постоянные чувства, или душевные состояния, присутствующие в форме латентных впечатлений в подсознании личности и пробуждающиеся при эстетическом восприятии. При этом инструментами их пробуждения являются так называемые возбудители — *вибхавы*, симптомы — *анубхавы* и преходящие настроения — *вьябхичари*, которые в произведении подсказывают, проявляют постоянное чувство героя, а в сознании зрителя или читателя ассоциируются с соответствующими духовными комплексами. Универсальный, «всеобщий» характер возбудителей, симптомов и настроений, так же как деиндивидуализированный, «всеобщий» характер подсознательных «впечатлений», обеспечивают и единообразие эмоциональной реакции зрителей или читателей, и саму возможность этой реакции, каким бы далеким и чуждым ни был для них герой произведения. «В высшей мере необдуманно, — говорит Абхинавагупта, — утверждать, что деяния Рамы и подобных ему героев не могут вызвать у каждого сердечного согласия. Ведь душе свойственно разнообразие впечатлений. Сказано: „Они безначальны, поскольку желания вечны; они непрерывны, даже если разделены родом, местом и временем, поскольку память и духовные впечатления имеют единую форму“» (ДЛЛ, с. 198). В подкрепление своей интерпретации отношений субъекта и объекта восприятия *расы* Абхинавагупта цитирует популярное в санскритских поэтиках сравнение Бхараты: «Когда содержание согласуется с сердцем, чувство порождает расу; тело охватывается ею, как сухое дерево — огнем» (НШ VII.10; ДЛЛ, с. 40).

Концепцию идентификации эстетического субъекта и объекта, обоснованную Абхинавагуптой, впоследствии так резюмировал Вишванатха: «Вкушения расы не происходит, если [у читателя или зрителя] нет впечатлений от любви и иных [чувств]. Эти впечатления и от нынешнего, и от прежних рождений — причина вкушения расы... Когда те, у кого есть впечатления, находятся в театре, у них происходит вкушение расы. А те, у кого нет впе-

чатлений, подобны поленьям, стенам или камням. Скажут: „Как же возникают любовь и иные [чувства] у зрителей лишь потому, что любовь и эти чувства возникают у Рамы и прочих героев?“ [Дело в том, что] у возбудителей, симптомов и настроений есть функция, называемая „делание всеобщим“ (*садхараникрити*); в силу этой функции знаток искусства отождествляет себя с героем, даже если речь идет о прыжке [этого героя] через океан. Скажут: „Как же у обычного человека может появиться мысль, что он способен пересечь море?“ [Дело в том, что] осознание в себе способности пересечь море или чего-либо подобного не кажется ложным из-за принципа всеобщности. Любовь и иные [чувства] проявляются благодаря их всеобщности и проявляются схожим образом. Если бы они проявлялись у зрителя только как свойственные его „я“, то у зрителей были бы стыд, страдание и иные [ощущения]; если бы — как свойственные кому-то иному, то не было бы вкушения расы» (СД, с. 78—80).

Абхинавагупта и его последователи рассматривают *расу* как особое духовное восприятие, отличное от всех остальных видов познания: истинного и ложного, суждения по аналогии, вывода, воспоминания, религиозной интуиции и т. д. *Раса*, таким образом, трансцендентна (*алаукика*), она зависит от особых, собственных миру искусства причин (возбудителей и т. д.), которые отличаются и от причин, созидающих вещи (*каракахету*), поскольку *раса* прекращается, как только перестают восприниматься причины, ее вызывающие, и от тех, что обнаруживают уже существующие вещи (*джняпакахету*), поскольку вне этих причин *раса* не существует. Познание *расы* — не бескачественное (*нирвикальпака*), так как все-таки предполагает знание определенных, хотя и универсализованных объектов (в данном случае все тех же возбудителей, симптомов и настроений), и в то же время — не качественное (*савикальпака*), так как в момент реализации *расы* это знание элиминируется и *раса* состоит из чистой радости (КП, с. 94—95; СД III.23—24).

Раса, по Абхинавагупте, как мы уже говорили, — это «блаженство собственного сознания» (*свасамвид-ананда, свасамвит-чарвана* — ДЛЛ, с. 50; АБх I, с. 283), познание неизменной, универсальной сущности собственного «я», восприятие очищенных от индивидуальной и конкретной окраски эмоций любви, страха, удивления и т. д. как основных атрибутов этой сущности²⁵. В обычных, «мирских» условиях земные привязанности и страсти не дают человеку возможности сосредоточиться на своем «я». То удовольствие, которое он получает, удовлетворив как-либо из своих желаний, несовершенно, поскольку достижение одной цели предполагает неизбежное появление другой и т. д. При эстетическом же восприятии субъект полностью свободен от всех признаков и ограничений индивидуальности, а его сознание — от препятствий (*вигхна*), мешающих универсализации объекта. Поскольку нет ничего субъективного и объективного, что могло бы вызвать желание, восприятие принимает форму

сущностного самопознания, доставляющего наслаждение. Наслаждение это на поверхностном уровне дифференцируется согласно видам *рас* и состоит, как указывал Бхатта Наяка, в «распускании» (*викаса*), «расширении» (*вистара*) или «таянии» (*друти*) сознания. Так, вкушение эротической *расы* ведет к распусканию, героической — к расширению, горестной — к таянию, комической — одновременно к распусканию и таянию, гневной — к распусканию и расширению и т. д. (см. [Алиханова, 1977, с. 185; Де, 1976, II, с. 261—262])²⁶. Однако во всех случаях в сознании происходит нарастание *гуны саттвы*, вытеснение ею *гуны раджас* и *тамас* (СД, с. 71—72). И это обусловлено тем, что реализация человеком в процессе вкушения *расы* своей универсальной сущности подобна выявлению в индивидуальном «я» абсолютного «я», или Брахмана, который есть не что иное, как чистая *саттва*, как *ананда* — блаженство.

Сравнение вкушения *расы* с йогическим созерцанием, с «вкушением высшего Брахмана» (*нарабрахма-асвада*) принадлежит Бхатте Наяке (ДЛЛ, с. 193). Абхинавагупта согласился с этим сравнением (ДЛЛ, с. 200), а вслед за Абхинавагуптой и многие другие позднейшие теоретики (КП, с. 9; СД III.2, с. 71, 73 и др.). Исходя из профессиональной принадлежности Абхинавагупты, специалисты обычно интерпретируют в этой связи его теорию *расы* как примыкающую к эстетической доктрине теистических школ *веданты*, в частности философской школы кашмирского шиваизма [Кришнамурти, 1971, с. 162—163; Уордер, 1972, с. 33—34; Пандей, 1959, с. 152—155; Чаудхури, 1953, с. 97—103; ср. Хириянна, 1954, с. 1—10].

Согласно философии *веданты*, Брахман — универсальный дух — воплощает в себе единство и гармонию Вселенной; познание этой гармонии, познание Брахмана есть блаженство — *ананда*. Оно доступно лишь для мудреца, порвавшего связи с эмпирическим миром, преодолевшего в результате йогического самопогружения (*самадхи*) границы между «я» и «не-я», субъектом и объектом. Обычный человек, принимая за конечную реальность существующее многообразие вещей, не в силах избавиться от фрагментарной точки зрения, от «незнания» (*авидья*), слиться с абсолютном. Но он способен — хотя бы на короткое время — вкусить чистую радость, если наслаждается красотой в природе и искусстве, которая является внешним символом гармонии Брахмана — истинной реальности. Хотя при эстетическом восприятии состояние незнания продолжается, ум отвлекается от повседневных привязанностей и желаний, вызывающих страдание, обнаруживается его глубинная, универсальная природа, и он испытывает наслаждение. Блаженство мудреца, у которого нет «незнания», который осознал свое единство с универсумом, — это блаженство высшей ступени. Эстетическое восприятие — блаженство низшей ступени, основные черты которого незаинтересованность и неэгоистичность.

Эстетическое наслаждение, согласно учению *веданты*, соот-

ветствует созерцанию мира универсальным духом на ступени его развития «Ишвара», т. е. том состоянии единого и недифференцированного Брахмана, когда он выступает в роли творца. Ишвара создает мир изменчивости и индивидуальных явлений как проекцию и объективацию чувств и воли универсального «я». И если индивидуальное «я» в этом мире страдает, пассивно и слепо подчиняясь эмоциям, то универсальный дух способен наслаждаться этими эмоциями, сознавая, что они лишь его иллюзорные творения, лишённые объективности, необходимости или абсолютной реальности. При эстетическом восприятии, имеющем природу высокого наслаждения Ишвары, практическое «я» отступает на задний план и созерцатель воспринимает эмоцию как таковую, вне связи с какими-то конкретными ее целями и причинами. Эстетическое созерцание, таким образом, как и созерцание мира на ступени Ишвары, характеризуется восприятием универсализованного объекта («это») универсализованным субъектом («я»), при том, что различие объекта и субъекта в отличие от ступени Брахмана все же сохраняется.

Такова в общих чертах, по мнению упомянутых выше исследователей, философско-эстетическая доктрина, из которой исходил Абхинавагупта в своем учении о *расе*²⁷. Отрицать тесную связь взглядов Абхинавагупты-эстетика и Абхинавагупты-философа, как и вообще широко известную гомоморфность индийских теоретических концепций в самых различных областях знания, конечно, не приходится. Но необходимо, во-первых, иметь в виду, что проблемы эстетики не составляли предмет специального рассмотрения в любой из древнеиндийских философских систем, и потому реконструкция эстетических воззрений *веданты*, *санкхьи* и других школ проводится помимо общих соображений, исходя из тех же поэтологических трактатов (в том числе и Абхинавагупты); а во-вторых, что эстетика Абхинавагупты, естественно, связанная с общепринятыми философскими представлениями, была тем не менее вполне самостоятельной, не продолжением философии и теологии, но скорее, как и сочинения его предшественников и преемников в поэтике, «продолжением индийской логики и индийских теорий значения» [Чари, 1976, с. 287].

В этой связи показательно, что вопреки предполагаемым философско-религиозным постулатам Абхинавагупты, сравнивая эстетическое и йогическое созерцание, ценит первое чуть ли не выше второго. Йогическое познание, поясняет он, требует длительного усилия, настойчивого стремления к цели — слиянию с абсолютным, — находящейся вне самого познания, в то время как эстетическое восприятие спонтанно и самодовлеющее. Абхинавагупта ссылается на слова Бхатты Наяки: «Та раса, которую по желанию теленка источает корова речи, не похожа на ту, которую вкушают йогины», — и поясняет, что в отличие от первой вторая достигается ценой напряжения и трудностей (ДЛЛ, с. 93). Далее, по мнению Абхинавагупты, религиозное созерцание, будучи свободным от всякой предметности, от всякой формы дискур-

сивной мысли, от различения жизни и смерти, добра и зла, лишено также и восприятия красоты, в то время как в эстетическом познании чувства и факты обыденной жизни присутствуют, но в трансформированном, очищенном от индивидуальной окраски, от страдания и страсти виде, и потому оно прекрасно и доставляет наслаждение. В сравнении со вкушением *расы*, указывает Абхинавагупта, восприятие йогинов «жестко (или, может быть, даже „мрачно“ — *паруша*) из-за нечувствительности к сладости мира» (АБх I, с. 291).

Когда Абхинавагупта использует термин *алаукика* — букв. «надмирный» — по отношению к эстетическому объекту или эстетическому восприятию (а делает он это постоянно), он имеет в виду не то, что они сверхъестественны или внеопытны, а лишь то, что они трансцендентны объектам реального мира, не могут быть классифицированы наравне с ними. Они не реальны в обычном смысле этого слова, но и не чистое творение разума; они гармонично сочетают в себе и то и другое, и потому эстетический объект выше любого объекта эмпирического опыта, а эстетическое удовольствие — наиболее полное и ничем не омраченное из удовольствий. «Всего превыше речь поэта, создающая творения, свободные от ограничений судьбы, исполненные только лишь наслаждения, ни от чего не зависящие, приятные девятью расами», — пишет Маммата. И продолжает: «Ограниченный в силу необходимости, по природе своей связанный с радостью, горем и заблуждением; зависящий от материальных причин, в частности атомов, и внутренних причин, в частности законов кармы; наделенный шестью вкусами и потому не только приятный — таков этот мир — творение Брахмы. Иное по сути своей — творение речи поэта, и потому оно превыше всего» (КП, с. 2—6).

Трансцендентность эстетической эмоции объясняет, по Абхинавагупте, и то обстоятельство, что вкушение *рас* горя, страха или отвращения доставляет не меньшее удовольствие, чем вкушение *рас* любви, мужества или удивления. «Все расы, — пишет Абхинавагупта, — имеют главным своим свойством радость, поскольку суть их в блаженстве, состоящем в сладости самопознания» (АБх I, с. 283). В реальной жизни ощущение горя связано со стремлением избежать его, если оно касается самого субъекта, или состраданием, злорадством либо равнодушием, если оно касается другого человека. Так или иначе реальное горе связано с активностью разума, в конечном счете вызывающей страдание (*дуккха*). В поэзии же причины горя трансцендентны, универсализованы, апеллируют не к личной заинтересованности или желанию, но к абстрактным эмоциональным представлениям, скрытым в сознании человека; разум концентрируется не на внешних объектах, но на самом себе, и потому восприятие есть удовольствие, благо (*сукха*).

Вишванатха следующим образом излагает концепцию Абхинавагупты: «Скажут, что такие расы, как горестная и др., поскольку состоят из скорби, не могут считаться расой. На это

отвечаем: горестная и другие расы²⁸ рождают одну только радость, доказательство этому — восприятие знатоков... Иначе „Рамаяна“ и подобные ей [произведения] были бы причиной страдания...²⁹ Но как возникает радость от причин, связанных со страданием? Отвечаю: пусть в жизни скорбь, радость и т. п., которые называют мирскими (*лаукика*), поскольку они принадлежат обыденному миру, становятся причинами скорби, радости и т. п. Можно ли отрицать, что, приобщаясь к миру поэзии, они превращаются в идеальные возбудители (*алаукика-вибхаватва*), и от всех них рождается только радость? Те события, которые в земной жизни справедливо считаются причинами страдания (например, изгнание в лес и т. п.), став достоянием театра или поэзии, приобретают функцию идеальных возбудителей и соответственно их следует называть уже не „причинами“, а „идеальными возбудителями“. От них возникает только радость, как от укусов и т. д. во время любовного наслаждения. Итак, лишь в обычной жизни есть правило, что земные скорбь, радость и т. д. — соответственно причины скорби, радости и т. д. В поэзии, напротив, от любых возбудителей и т. д. рождается только удовольствие. И это правило без исключений» (СД, с. 76—78).

Поскольку все *расы* реализуются как блаженство самопознания, как чистая радость, они с точки зрения индийской поэтики, по существу, едины и теоретически следовало бы говорить не о вкушении *рас*, но, скорее, вкушении *расы*. И все-таки Абхинавагупта допускает, как мы видели, «разнообразие окраски» *рас*. Различие окраски связано с различием постоянных чувств, изображаемых в произведении. Но при том, что каждая *раса* имеет свой оттенок, «например, героическая *раса* несет оттенок резкости, ибо на нее влияют, окрашивая их, созерцаемые качества объектов» (АБх I, с. 283), все они неотделимы от наслаждения, и, вызванные разными возбудителями, в конечном счете имеют одну природу.

В этой связи решает Абхинавагупта и принципиальный для санскритской поэтики вопрос о локусе *расы*. Предшественники Абхинавагупты рассматривали *расу* как объективное качество произведения, непосредственно, может быть, в нем не заключенное, но подсказанное, пробуждаемое всем его строем. Даже Анандавардхана считал *расой* эмотивное содержание поэтического высказывания (*вакья-артха*) и на этой основе строил концепцию *раса-дхвани*. Абхинавагупта же, хотя и употреблял слово *раса* в двух значениях: как объект восприятия (*rasayate gasaḥ*) и как процесс восприятия (*gasanaṃ gasaḥ*), настаивал, что в строго терминологическом смысле *раса* принадлежит только зрителю и составляет содержание его субъективного восприятия. «Выражение „расы познаются“, — полагает Абхинавагупта, — подобно выражению „он варит кашу“, ибо *раса* принадлежит самому познанию и вкушение — это особый вид познания» (ДЛЛ, с. 197—198). Иначе говоря, подобно тому как во фразе «он варит кашу» результат представлен как причина (каша есть

нечто уже сваренное), в утверждении «расы познаются» или «расы вкушаются» *раса* предстает как объект познания или вкушения, хотя на самом деле от него неотделима. Поясняя слова Абхинавагупты, Вишванатха пишет: «Когда говорят, что вкушение есть состояние блаженства собственного сознания, возникшее от приобщения к содержанию поэзии, то тем самым указывают, что *раса* ничем не отличается от вкушения. Однако мы употребляем и такое выражение, как „*раса* вкушается“, делая мнимое различие [между расой и вкушением] или смешивая следствие и причину... Во всех подобных случаях термин „*раса*“ используется в переносном значении (*упачарена*)» (СД, с. 73—74).

Таким образом, *раса*, в понимании Абхинавагупты, — субъективное состояние читателя или зрителя, именуемого в этой связи *расика* («вкуситель»), его душевное переживание, отклик его сознания на события поэмы или пьесы. *Раса* принадлежит именно ему, а не герою и не самому произведению³⁰, которое с помощью возбудителей, симптомов и преходящих настроений обнаруживает постоянное чувство, созвучное латентным эмоциональным комплексам (впечатлениям) *расики*. *Раса* лишь в переносном смысле — восприятие, познание (*пратиги*) универсализованной поэзией эмоции; в точном словоупотреблении — это сам процесс такого восприятия, всегда являющийся наслаждением, поскольку он связан с самопознанием. «Она (*раса*) не познается, так как ее восприятие неотделимо от ее существования. Ибо то, что познается, как, например, кувшин, [освещенный светильником], существует и тогда, когда он не познан, *раса* же вне восприятия не существует» (СД, с. 86).

Соображения Абхинавагупты о локусе *расы* интересны в свете полемики современной эстетики между субъективистами (или экспрессионистами), полагающими, что эмоциональная реакция на поэтическое произведение целиком принадлежит реципиенту, и объективистами (или эмоционалистами), утверждающими, что чувства, которые мы испытываем, локализованы уже в самой поэме или пьесе, обусловлены спецификой ее языка и ситуационным контекстом (см. [Чари, 1976, с. 293—295]). Абхинавагупта, казалось бы, примыкает к первым, настаивая, что *раса* — свойство читательского восприятия, и отказываясь приписывать произведению искусства такие эмоции, как любовь, гнев, скорбь, страх и т. д., которые могут испытывать только чувствующие существа. Однако от субъективизма в узком смысле этого слова Абхинавагупта, как и любой санскритский теоретик поэзии, весьма далек. Между содержанием, эмоциональной ситуацией произведения и откликом на нее существуют, по Абхинавагупте, нерушимые скрепы. Эмоциональная реакция читателя, характер этой реакции определены не только его способностью к самоотжествлению с эстетическим объектом, но и способностью произведения вербально, через *дхвани*, репрезентировать чувства своих героев. И потому столь частое у Абхинавагупты и его преемни-

ков упоминание о «вкушении расы», переносящее свойство субъекта на объект, следствие на причину (*kāgaṇe kāḡuorasāga*) — не просто удобный метафорический прием, но имеет концептуальное значение.

И еще одного важного момента касается Абхинавагупта в своих рассуждениях о принадлежности *расы*. Как мы уже говорили, Бхарата в «Натьяшастре» полагал, что поэт претворяет в *расу* произведения свое собственное состояние любви, скорби, страха и т. д. — постоянное чувство-*стхайбхаву*. Этого же мнения придерживался и Анандавардхана. Опираясь на авторитет «Рамаяны» и цитируя ее первую шлоку, по легенде невольного вырвавшуюся из уст Вальмики, когда тот увидел самку птицы краунча, убитую стрелой охотника: «Да лишишься ты навеки покоя, нишадец, за то что убил одну из этой пары краунча, завороженную любовью!» (Рам. I.2.15), — Анандавардхана добавляет: «Так у первого поэта скорбь, рожденная криками [самца] краунча, потрясенного разлукой с убитой подругой, превратилась в стихотворение. Ибо скорбь — постоянное чувство горестной расы» (ДЛ, с. 89—91). Иначе говоря, по Анандавардхане, постоянное чувство, пробужденное в поэте какими-то жизненными обстоятельствами, служит толчком к созданию им поэтического произведения и уже только в самом этом произведении преобразуется в *расу*.

По-другому смотрит на творческую активность поэта Абхинавагупта. Комментируя рассуждение Анандавардханы по поводу первой шлоки «Рамаяны», Абхинавагупта не вступает с ним в открытую полемику, но, по существу, высказывает принципиально иную точку зрения. Он полагает, что «нельзя считать, что мунни (т. е. «мудрец» — Вальмики) был охвачен скорбью», что состояние, в котором он создал стихи, «было состоянием человека, мучимого страданием» (ДЛЛ, с. 88). «Из-за восприятия соответствующих возбудителей и симптомов в виде криков самца и т. д., а также благодаря самоотожествлению, порожденному сердечным согласием», постоянное чувство скорби, возникшее у самца краунча из-за гибели подруги, стало для поэта «предметом вкушения, приняло форму горестной расы, отличной от чувства земной скорби и состоящей по своей сути из таяния собственного сознания». И затем уже это преобразованное в *расу* чувство скорби вылилось у Вальмики в стихотворение, «подобно тому как изливается кувшин, полный влаги» (ДЛЛ, с. 87).

Творческое состояние поэта Абхинавагупта тем самым уподобляет состоянию ценителя поэзии. Описывая его, он пользуется теми же понятиями, что и при описании процесса эстетического восприятия: возбудители, симптомы, самоотожествление, сердечное согласие, вкушение, таяние сознания. Только источником *расы* поэта в отличие от ценителя являются события реальной жизни, преобразованные в эстетический фактор его вдохновением — *пратибха*.

Ссылаясь на мнение Бхатты Тауты, Абхинавагупта пишет:

«И пока он (поэт) не наполнится ею (*расой*), он не изольет ее» (ДЛЛ, с. 88). Таким образом, *раса*, по Абхинавагупте, сначала принадлежит поэту, а затем читателю или зрителю, и произведение искусства понимается как своего рода медиум, посредник в передаче *расы* от поэта к ценителю, знатоку³¹.

Ценитель, знаток определялся в санскритской поэтике как *сахридая*, т. е. «обладающий согласным сердцем». Его сердце должно было быть «согласно» с сердцем поэта и, как и у поэта, «исполнено безупречного воображения» (*вимала-пратибхана-шали*) (АБх I, с. 280). И он должен обладать способностью идентифицировать собственные переживания, собственные эмоциональные «впечатления» с чувствами, изображаемыми в поэтическом произведении. Не пользуясь еще термином *сахридая*, Бхарата в «Натьяшастре» писал: «Тот считается [истинным] зрителем, кто при изображении радости — радуется, скорби — горюет, бедствий — чувствует себя угнетенным» (НШ XXVII. 62). Анандавардхана уже широко употребляет слово *сахридая* в значении «ценитель поэзии», а Абхинавагупта дает ему определение, ставшее классическим: «Те [люди] — *сахридая*, т. е. обладающие согласным сердцем, которые способны отождествить себя с описанным, ибо сердце их, подобное зеркалу, очищено постоянным чтением и изучением поэзии» (ДЛЛ, с. 39—40).

Сахридая, по мнению Абхинавагупты, обладает, как и поэт, литературной эрудицией, а также эстетической «отзывчивостью», созвучной творческому вдохновению поэта и обусловленной наличием у него подсознательных впечатлений — *васана*, соответствующих эмоциональному содержанию поэтического текста. Соглашаясь с Бхаратой, что эстетическая восприимчивость в какой-то мере зависит от жизненного опыта отдельных зрителей, он в то же время подчеркивает, что в целом их реакции идентичны, поскольку идентичны их впечатления, реализуемые в обобщенной, лишенной индивидуальных примет форме. «Сконцентрированное [на представлении] восприятие зрителей, — говорит Абхинавагупта, — ведет у всех у них к полному развитию *расы*, потому что сходны впечатления, которые окрашивали их сознание на протяжении бесконечного времени» (т. е. и в настоящем, и в прошлых рождениях) (АБх I, с. 281).

Но даже при наличии общности впечатлений, при достаточном опыте знакомства с поэзией, потенциальная способность отождествлять себя с эмоциональным фокусом произведения не всегда реализуется. «Как может сознание укорениться в посторонней вещи, если человек погружен в собственные радости и т. п. чувства?» — спрашивает Абхинавагупта (АБх I, с. 282). Как может зритель или читатель из *ахридая* — «не обладающего согласным сердцем» — стать *сахридая*, если только что он сам испытал радость, страдание, гнев, страх и т. д. и эти чувства в нем все еще живы?

В этой связи Абхинавагупта, говоря о театральном представлении, указывает на семь «препятствий» (*вигхна*), которые ме-

шают сознанию зрителя погрузиться в содержание пьесы, затрудняют процесс его деиндивидуализации и самоотождествления с ее героями (АБх I, с. 281—285).

Первое среди них — «отсутствие сопереживания» (*самбхаванахираха*), которое можно было бы также назвать «неправдоподобием сюжета». Широко известна высокая мера условности санскритской драмы. Абхинавагупта и другие теоретики, как мы знаем, постоянно настаивали на идеальном (*алаукика*) характере ее содержания. И тем не менее они же требовали, чтобы это содержание не было чуждо жизненному опыту зрителя, мешая ему приобщиться к действию пьесы и сосредоточиться на нем. Это требование было особенно актуальным по отношению к тем жанрам санскритской драматургии, которые иногда называют бытовыми, социальными (*пракарана, бхана, прахасана, витхи*) и в которых изображаются реально возможные события. Но оно же предполагало, что даже изображение событий невероятных должно вызывать доверие зрителя. Поэтому, когда в пьесах с легендарным сюжетом (жанра *натака* и др.) говорилось, например, о прыжке героя через океан или сражении с десятиглавым демоном и т. п., необходимо было, чтобы эти эпизоды были освящены традицией (отсюда рекомендация заимствовать сюжеты из эпоса и пуран) и благодаря ей укоренились бы как «действительно бывшие» в памяти людей³².

Второе препятствие, по Абхинавагупте, — «сосредоточенность на специфике места и времени» (*дешакалавешешавеша*) — как бы уточняло сферу действия первого. Представление должно вызывать доверие своим правдоподобием, но если оно будет слишком достоверным, если время и место театральных событий будут очерчены конкретно во всех своих особенностях, то зритель может принять спектакль за нечто реально происходящее, и тогда он либо будет реагировать на него как непосредственно заинтересованное лицо, либо останется равнодушным. Для того чтобы устранить это препятствие, необходимы условные постановочные приемы, такие, например, как грим, костюмы, бутафория, особые речевые формы, торжественная вступительная церемония (*пурваранга*), театральный пролог и т. п., исключающие представление о реальности происходящего в пьесе, определенности места и времени.

Третье препятствие — «поглощенность собственными радостями и горестями» (*ниджасукхадививашибхавя*), влияние на восприятие зрителя его личных, недавно испытанных эмоций. Устранению этого препятствия должна содействовать не только отвлекающая сила содержания пьесы, но и вся атмосфера театрального зрелища: праздничное убранство зала, присутствие других зрителей, инструментальная музыка, пение, декламация стихов, танцы, т. е. такие средства, которые «в силу своей всеобщности... способны увлечь зрителей...» и благодаря которым «даже тот, в ком нет восприимчивости, очищает свое сердце и становится способным к сочувствию» (АБх I, с. 283).

Четвертое и пятое препятствия — «недостаток средств представления» (*пратитьюпаявайкаля*) и «отсутствие ясности» (*спхутатвабхава*) — имеют в виду особенности актерской игры, композиции и языка драмы. Недостатки, связанные с ними, не позволяют зрителю полностью отдаться спектаклю, и потому в «Натьяшаштре», указывает Абхинавагупта, так много внимания уделено требованиям к мимике и жестам актеров, сценической речи, способам построения сюжета, типам героев и героинь и т. п.

Наконец, шестое и седьмое препятствия непосредственно связаны с восприятием зрителем *расы*. Шестое препятствие — «невыделенность главного» (*апрадханата*) бывает вызвано тем, что возбудители и симптомы пьесы направлены не на постоянное чувство, а на какое-нибудь преходящее настроение. Между тем только *стхайибхавы* в виде латентных впечатлений присутствуют в сознании зрителей и только на их основе, а не на основе преходящих настроений может идти процесс эмоциональной идентификации зрителя и героя, а следовательно, и рождение *расы*. Седьмое препятствие — «наличие сомнения» (*саншаййога*) появляется тогда, когда возбудители, симптомы и преходящие настроения двусмысленны и не указывают однозначно на какое-то одно постоянное чувство. Скажем, появление демона-ракшаса (возбудитель) может вызвать и гнев, и страх, и мужество, и отвращение; причиной слез (симптом) могут быть и любовь, и скорбь, и просто болезнь глаз. Для того чтобы устранить это препятствие, необходимо, по мнению Абхинавагупты, правильное, гармоничное сочетание *вибхав*, *анубхав* и *вьяхичари*. Именно в своей совокупности, взаимно исключая разнонаправленные интерпретации, они должны обозначить доминирующее в пьесе постоянное чувство, вызывая соответствующую ему *расу*.

Соображения Абхинавагупты о препятствиях на пути эстетического восприятия и способах их устранения являются как бы практическим выводом из его концепции *расы* и в первую очередь адресованы драматургу, постановщику пьесы, актерам. В более широком приложении, уже не только по отношению к драме, но вообще к поэзии, они были использованы его преемниками в санскритской поэтике и послужили основой для увязывания с учением о *расе* традиционной доктрины «недостатков» (*доша*) поэзии, а также категории соразмерности — *аучитья*, которой мы коснемся несколько позже.

В концепции Абхинавагупты весьма существенно, что к традиционным восьми *расам*, указанным в «Натьяшаштре», он добавляет девятую — *расу* покоя (*шанта*), для которой постоянным чувством является «умиротворенность» (*шама*), или «отрешенность» (*нирведа*), сознания, порожденная «истинным знанием сути вещей» (*таттваджняна*); возбудителями — изображение изучения вед, подвигов аскетизма и т. п.; симптомами — отсутствие страстей; преходящими настроениями — твердость духа, безразличие и т. д. Уже до Абхинавагупты *расу* покоя упоминают Удбхата (КАСС IV.4) и Анандавардхана, который характеризу-

ет ее как «состояние полного счастья, вызванное утолением жаж-ды [жизни]» (ДЛ, с. 430), настаивает на ее отличии от героиче-ской *расы* (видимо, кто-то из теоретиков считал «покой» разно-видностью «героизма»), утверждает, что «в „Махабхарате“, со-четающей в себе блеск шастры и кавьи... великий муни (Вьяса), сделав главным стремление к отречению от мира, обозначил высшим смыслом своего произведения цель жизни, состоящую в освобождении (*мокша*), и расу покоя» (ДЛ, с. 470—471).

Однако Абхинавагупта первым признает *расу* покоя высшей среди остальных рас. Если эротическая *раса* содействует дости-жению *камы*, гневная — *артхи*, героическая — *артхи* и *дхармы*, то *раса* покоя, полагает он, ведет к *мокше*, главной из четырех целей жизни. *Раса* покоя в наибольшей степени, по его мнению, воплощает в себе отход от явлений повседневной жизни, от ин-дивидуального опыта и индивидуальных эмоций и тем самым как бы синтезирует сущность воздействия на ценителя осталь-ных восьми *рас* (АБх I, с. 339—340). Чтобы подкрепить свою по-зицию в отношении к девятой *расе*, Абхинавагупта даже «ис-правляет» Бхарату. Комментируя 16-й стих шестой главы «Натьяшастры», перечисляющий восемь *рас*, Абхинавагупта добавляет: «Их девять, но те, кто отрицают расу покоя, читают „восемь“ в этом месте» (АБх I, с. 269). В комментарии к 18-му стиху, указывающему соответствующие *расам* постоянные чув-ства, он меняет чтение: «и удивление» (*vismayaṣceti*) на «удив-ление и умиротворенность» (*vismayaṣatāḥ*). Наконец, он при-водит в своем комментарии отрывок из «Натьяшастры», где говорится, что «раса покоя присуща всему сущему и покой счита-ется источником (*пракрити*), а чувства (*бхава*), начиная с любви,— его трансформациями (*викара*)» (НШ VI.106—107),— отрывок, который, однако, рассматривается специалистами как поздняя интерполяция [Рагхаван, 1940, с. 15 и сл.; Кришнамур-ти, 1971, с. 161; Уордер, 1972, с. 40; Де, 1976, II, с. 275].

Введение в число *рас* *расы* покоя было, по-видимому, суще-ственно для Абхинавагупты, поскольку оно содействовало со-гласованию его эстетической теории с высшими этическими цен-ностями индийской философии (см. [Хириянна, 1954, с. 1 и сл.]). Но оно существенно также и потому, что эксплицирует еще один важный аспект теории *расы*.

Обычно категории *раса*, *бхава*, *стхайибхава* и т. д. интерпре-тируются с помощью понятий чувств и эмоций, возбуждаемых художественным произведением, и такая интерпретация имеет все основания, ибо у индийских теоретиков в первую очередь действительно идет речь о чувствах: любви, гнева, страха, удив-ления и т. д.— и их эстетической модификации. Но, во-первых, понятие чувства в индийской эстетике в принципе имеет не столько физиологический, сколько духовный смысл. А во-вторых,— и это главное — называть *расы* или *бхавы* чистыми эмо-циями нельзя. Нельзя хотя бы потому, что в числе *бхав*, служа-щих источником вкушения *расы*, имеются такие, как размышле-

ние (*чинта*), воспоминание (*смрити*), сон (*супта*), отрешенность (*нирведа*), непостоянство (*чапала*) и др. Соответственно и каждая *раса* включает в себя как эмоциональный, так и интеллектуальный элемент, она не просто эмоция, но духовное состояние (*читтавритти*). И это особенно подчеркивается существованием *расы шанга* — покоя, отрешенности, равновесия сознания.

Таким образом, хотя мы и говорим обычно о *расе* как об эмоциональной в своей основе реакции на произведение искусства, понятие *расы* фактически касается всех слоев психики человека и является, по существу, синонимом эстетического восприятия во всей совокупности составляющих его элементов.

Концепция *расы* в интерпретации Абхинавагупты стала доминирующей не только в теории, но и в литературной практике на санскрите, о чем свидетельствуют высказывания крупнейших поэтов средневековья (см. [Санкаран, 1973, с. 40—49]). Тем не менее отдельные уточнения и дополнения в эту концепцию продолжали вноситься.

Прежде всего это касается числа *рас*. Большинство теоретиков, включая Хемачандру, Вагбхату-старшего и Вагбхату-младшего, Джаганнатху и др., признавали девять *рас*: канонические восемь *рас* «Натьяшастры» и *расу* покоя, добавленную Удбхатой, Анандавардханой и Абхинавагуптой. Но Дхананджая (X в.), автор трактата по драматургии «Дашарупака», исходивший в первую очередь из положений «Натьяшастры», хотя и упоминает *шанта-расу*, сомневается в ее приложимости к драматическим произведениям, а его комментатор Дханика еще более решительно настаивает, что корреспондентные *шанта-расе стхайибхавы* — умиротворенность (*шама*) и отрешенность (*нирведа*) свойственны только мудрецам и несовместимы с чувственным миром искусства (ДР IV.53).

Промежуточную позицию занимает Маммата, который называет восемь *рас* в драме (КП, с. 98) и девять (с *шанта-расой*) в поэзии (КП, с. 117).

В то же время ряд иных санскритских теоретиков, следуя, видимо, тезису Лоллаты, что количество *рас* бесконечно, и полагая, что Бхаратой упомянуты лишь восемь из них, потому что они наиболее подходят для театра (АБх I, с. 298), добавляли к уже известным новые *расы*. Рудрата указывает десять *рас*, называя наряду с *шанта* «приятную» (*преяс*) *расу*; Бходжа в «Сарасватикантхабхаране» — двенадцать: восемь канонических и *шанта*, *преяс*, *уддатта* («возвышенную») и *уддхата* («гордую») *расы*; в поздних вишнуитских поэтиках называются также *дасья* («покорная»), *ватсалья* («нежная»), *сакхья* («дружеская»), *преман* («восторженная») и *бхакти* («преданная») *расы*³³.

Наконец, исходя из важнейшего постулата теории *расы* о том, что вкушение всех *рас* едино в своей конечной сущности, у некоторых авторов намечается тенденция свести все *расы* к какой-нибудь одной. Крупнейший санскритский драматург Бхавабхути пишет в своей пьесе «Уттарарамачарита»: «Есть только

одна раса — горестная: вступая в связь с различными возбудителями и симптомами, она претворяется в различных формах, таких как эротическая и другие расы, подобно тому как вода является себя в виде водоворота, пены, волны и т. д., оставаясь всегда водой» (УРЧ III.47)³⁴. Вишванатха в «Сахитьядарпане», анализируя природу «наслаждения» (*чаматкара*), которое составляет суть любой *расы*, говорит, что «это наслаждение» проявляется «в расширении ума и синоним для него — удивление (*висмая*)». При этом он ссылается на мнение своих предшественников, авторов не дошедших до нас поэтик — Дхармадатты, полагавшего, что «поскольку сущность рас в восхищении, всякая раса — удивление (*адбхута*)», и Нараяны, утверждавшего, что «есть только раса удивления» (СД, с. 72—73). Для вишнуитских теоретиков, и в частности для Рупы Госвами (XVI в.), главным и единственным видом *расы* была *бхакти-раса*, *раса* преданности. В соответствии с вишнуитской религиозной доктриной *бхакти* эта *раса* имела пять ступеней реализации: *шанта* (покой), *дасья* (покорность), *сакхья* (дружественность), *ватсалья* (нежность) и наконец *мадхурья* (сладость), которая и считалась «царицей бхакти-расы» [Де, 1976, II, с. 266—267; Джероу, 1977, с. 284—285; Уордер, 1972, с. 51].

В свою очередь, позиция Рупы Госвами, выраженная им в трактате «Уджжваниламани» («Сапфир любви»), представляет собой теологическую модификацию концепции главенства эротической *расы*, разделяемую многими теоретиками, в том числе Рудрабхаттой (прибл. XI—XII вв.) в трактате «Шрингаратилака» («Тилака любви»), Бходжей в «Шрингарапракаше» («Свет любви»), Шарадатанайей (прибл. XII—XIII вв.) в «Бхавпракаше» («Свет чувств»), Вишвешварой в «Чаматкарачандрике», Бханудаттой (XVI в.) в «Расаманджари» («Цветок расы») и «Расатарангини» («Река расы») и др. Представление об эротической *расе* как главной или даже единственной *расе*³⁵ объяснимо реальной ситуацией в санскритской литературе, большинство памятников которой — и малых и больших форм, и поэзии и драматургии — имеют любовную тематику. И поэтому в первую очередь в связи с эротической *расой* и ее рубрикой («любовь в единении», «любовь в разлуке» и т. д.) в санскритских поэтиках, начиная с «Натьяшастры», проводится классификация героев и героинь, членение сюжета, описание стандартных ситуаций в поэтических и драматических сочинениях. Классификации эти кажутся чересчур педантичными и скрупулезными (указываются 48 типов героя-любовника, 384 типа героини, по десять ступеней развития сюжета для каждого из видов эротической *расы*, а для каждой ступени — десятки характеризующих ее тем и мотивов и т. д. и т. п.), занимают в поэтиках много места, но именно в них и через них отвлеченная эстетическая доктрина получает практическое воплощение и приложение.

С этой точки зрения знаменательна и концепция соразмерности, соответствия (*ауचितья*), развивавшаяся параллельно с докт-

риной *расы*. Хотя Абхинавагупта, возводя свое эстетическое учение на традиционном лингвистическом базисе санскритской поэтики, постоянно подчеркивал неразрывность *расы* и *дхвани* — скрытого смысла текста, фактически он от этого базиса достаточно далеко уходил и уделял основное внимание психологическим аспектам читательского восприятия. Концепция *аучитья* восстанавливала связь понятий *расы* и текста, рассматривала особенности последнего как необходимое условие реализации *расы*.

Обычно концепцию *аучитья* связывают с именем Кшемендры, один из поэтологических трактатов которого — «Аучитьявичарачарча» («Рассуждение о соразмерности») — специально посвящен ее изложению. Однако основные принципы учения о соразмерности были сформулированы еще Анандавардханой и Абхинавагуптой.

Анандавардхана в третьей главе «Дхваньялоки» весьма подробно говорит о тех качествах поэтического произведения, которые необходимы для реализации *расы*, и главным среди них он считает взаимообусловленность, взаимосоответствие всех компонентов его языка и содержания.

Исходя из общего принципа соответствия, Анандавардхана подробно говорит о совместимости с *расой* тех или иных звуковых и смысловых *аланкар*, указывает на опасность неумеренного пользования аллитерациями и разного рода созвучиями, излишне тщательной отделкой сравнений, антитез и т. п., которые могут заглушить *расу* (ДЛ, с. 230—247). В связи с различными *расами* он рекомендует и выбор различных типов словосочетаний (*сангхатана*): «Оно (словосочетание), связанное со сладостью и другими гунами, проявляет *расы*. Основа его употребления — сообразность (*аучитья*) с говорящим (т. е. характером героя) и тем, о чем говорится» (ДЛ III.6). Анандавардхана формулирует правила сочетания *рас* в произведении (их непротиворечивости и взаимодополняемости), применения соответствующих каждой *расе* возбудителей и симптомов, уместности или неуместности отдельных эпизодов по отношению к доминирующей *расе* и ее носителям. При этом, однако, Анандавардхана далек от догматизма, полагая, что талант поэта часто может преодолеть то, что теоретически кажется несообразным. Касаясь пространного описания плотских утех Шивы и Парвати (Девы) в поэме Калидасы «Кумарасамбхава», Анандавардхана замечает: «Так, несообразность (*анаучитья*) изображения взаимной любви высших богов не выглядит вульгарной (*грамьятва*) у лучших поэтов из-за величия их творческого дара; пример этому — изображение любовных наслаждений Девы в „Рождении Кумары“» (ДЛ, с. 347). Указывая на значение принципа *аучитья*, Анандавардхана специально подчеркивает, что этот принцип, так же как и принцип *дхвани*, непосредственно связывает вкушение *расы* со «словом» и «смыслом» в поэзии — фундаментальными категориями санскритской поэтики: «Применение выражаемых (*вачья*) и

выражающих (*вачака*) в сообразии (*аучитья*) с характером расы и пр.— вот главная задача большого поэта» (ДЛ III.32). И итогом его конкретных рекомендаций служит строфа: «Кроме несоответствия (*анаучитья*), нет иной причины разрушения расы. Соблюдение установленных соответствий (*аучитья*) — вот высшая тайна расы» (ДЛ, с. 362).

Абхинавагупта в комментарии к «Дхваньялоке» развивает эти идеи Анандавардханы. Он указывает, что сам термин «украшение» (*аланкара*) имеет смысл постольку, поскольку есть, что украшать (*аланкарья*), есть *раса* — «душа поэзии». И отсюда важнейшее правило соответствия украшений украшаемому: «В самом деле, бесчувственный труп, даже если надеть на него серьги и другие украшения, не сияет, потому что нечего украшать. Но и аскет в браслетах и иных драгоценностях вызовет смех из-за несоответствия украшений и украшаемого» (ДЛЛ, с. 209).

Точно так же, по Абхинавагупте, должны сообразоваться с *расой* все остальные компоненты произведения и, прежде всего, составляющие основу его содержания возбудителя и симптомы *расы*: «Без сообразности возбудителей и пр. как может поэт вызвать расу? Поэтому лишь сообразность возбудителей и пр. ведет к расе и никак иначе» (ДЛЛ, с. 366). В утверждении исконной «принадлежности соразмерности к сфере расы» (*rasa-viṣayam-eva-aucityam* — ДЛЛ, с. 45) — основной пафос концепции *аучитья* по Абхинавагупте. И, как стремление поэта вызвать *расу* создает необходимость соразмерности, так же отсутствие соразмерности ведет к гибели *расы*: «Без соразмерности — только видимость расы, подобно [тому как] страсть Раваны к Сите [— видимость любви]» (ДЛЛ, с. 369).

Заслужой Кшемендры, о трактате которого, посвященном *аучитья*, мы недавно упоминали, было то, что он привел в систему взгляды своих предшественников — и прежде всего Анандавардханы и Абхинавагупты — относительно природы соразмерности в поэзии. В согласии с обычными принципами классификации, принятыми в санскритских поэтиках, он последовательно и со многими примерами говорит о характере соразмерности в слове (и в частности, в употреблении личных форм глагола, падежей, числа, рода, частиц, суффиксов и т. д.), предложении и произведении в целом; о соответствии содержания поэзии времени, месту, обычаю, преданию, реальному положению вещей и т. д.; подчиняет понятию соразмерности категории *аланкар* и *гун*: «Аланкары — только аланкары, гуны — всегда только гуны, а *аучитья* — истинная жизнь поэзии, имеющей целью расу» (АВЧ, с. 115). Показательно использование Кшемендрой по отношению к *аучитья* метафоры «жизнь поэзии». Анандавардхана и Абхинавагупта не делали различия между выражениями «жизнь поэзии» и «душа поэзии». И то и другое они прилагали и к *расе*, и к *дхвани*, и к *расе*, проявленной через *дхвани*. Для Кшемендры *раса* остается «душой поэзии», но живительным

принципом и поэзии и самой *расы* становится *аучитья*. По его мнению: «Аучитья — это жизнь расы, источник наслаждения поэзией» (АВЧ, с. 115)³⁶.

Если у Кшемандры категория *аучитья* становится едва ли не доминирующей (хотя в общей системе его поэтики, отраженной более полно во втором его трактате, «Кавикантхабхарана» — «Ожерелье поэта», она подчинена все же категории *расы*), то у других последователей Абхинавагупты ей отводится, по существу, уже прикладная роль. Принципы *аучитья* растворяются в традиционном для санскритской поэтики понятии *доша* — «недостатков поэзии». Однако сама доктрина *дош*, занимающая важное место в трактатах Бхамахи и Дандина, приобретает под влиянием категории *аучитья* новый облик. Подобно «несоразмерности», недостатки понимаются теперь как нарушение соответствия того или иного элемента поэзии главным образом *расе*, как погрешности «слова» и «смысла» именно в отношении *расы*.

С этой точки зрения типична позиция Мамматы, посвятившего рассмотрению недостатков седьмую (вторую по величине) главу своего трактата «Кавьяпракаша». В согласии с традицией, Маммата перечисляет и иллюстрирует «недостатки слова» (неблагозвучное, грамматически неправильное, неприятное, бессмысленное, двусмысленное, непонятное, вульгарное и т. п. его употребления), «недостатки предложения» (в метре, в синтаксисе, «неполнота» или «избыточность» высказывания, повторы, бессвязность и т. п.), «недостатки смысла» (неясность, противоречивость, тавтология, вульгарность, неопределенность, неубедительность, случайность ассоциаций и т. п.). Но в отличие от ранних поэтик все эти недостатки прямо или косвенно связываются в «Кавьяпракаше» с *расой*, рассматриваются как дефекты, мешающие или противоречащие ее проявлению. «Недостаток, — пишет Маммата, — это то, что разрушает главный смысл. А главный смысл — это *раса* и значение высказывания, которое ее воплощает. Поскольку же слова и все остальное [в поэзии] обслуживают *расу* и значение высказывания, они также имеют отношение к главному [в ней]!» (КП III.49).

Тесно связывая категорию *доша* с концепцией *аучитья*, Маммата вводит еще один разряд недостатков — недостатков, прямо относящихся к *расе* (*раса-доша*): «Буквальное упоминание переходящего настроения, *расы* или постоянного чувства, неправильный выбор симптомов или возбудителей, противоречивое описание возбудителей и пр., многократное [их] освещение, неуместное отвлечение или прерывание, чрезмерное расширение подчиненного элемента, пренебрежение главным, искажение характеров, описание чего-либо, не имеющего отношения к главному, — таковы недостатки, касающиеся *расы*» (КП VII.60—62).

Любопытны примеры этих недостатков, приведенные Мамматой и наглядно иллюстрирующие практическое приложение принципа *аучитья*.

В строфе:

«Смотри: увидев прекрасную девушку, чьи нежные щеки украшает пленительный румянец, этот мальчик, едва расставшийся с детством, уже стоит на пороге любви (*шрингара*), словно волна, прибитая к берегу» (КП, с. 436) —

непосредственно названа эротическая *раса*, и это, по мнению Мамматы, не дает ей возможности проявиться как скрытому смыслу — *дхвани*, что составляет неперемное условие вкушения *расы*.

В другой строфе, цитируемой Мамматой, неумело, с его точки зрения, выбраны средства выражения *расы*:

«Он отказался от радостей жизни, потерял рассудок, то и дело спотыкается, падает на землю. Увы, ужасен его вид! Что нам делать?» (КП, с. 438).

Здесь обрисованы симптомы горестной *расы* («отказался от радостей», «потерял рассудок» и т. д.), но нет ее возбудителей, например упоминания утраченной возлюбленной. Между тем, как мы уже говорили, каждая строфа в санскритской поэзии в принципе должна быть самодостаточной, даже если она и не составляет отдельного стихотворения. И отсутствие описания возбудителя, пусть и при множестве симптомов, не позволяет этой строфе стать источником *расы*.

В очередном примере и возбудители и симптомы есть, но очерчены они неопределенно:

«Когда взор юной жены, находящейся среди своих родичей, падал на ее тайного возлюбленного, она всем сердцем, чуждым тому, что ее окружало, желала уйти в лес» (КП, с. 439).

Стихотворение должно проявить эротическую *расу*, но «сердце, чуждое всему», «желание уйти в лес» — это традиционные симптомы *расы* покоя. «Если бы было сказано, — замечает Маммата, — уйти в лес под предлогом поиска дров для очага, но [в действительности] ради свидания — недостатка бы не было» (КП, с. 439).

Маммата указывает также, что ламентации Рати, жены бога любви Камы, сожженного Шивой, в «Кумарасамбхаве» Калидасы могут из-за их пространности служить примером ошибки «многократное освещение», ослабляющей воздействие *расы* (КП, с. 440); что эротическая сцена между Дурьодханой и царицей Бханумати во втором акте драмы «Венисанхара» («Заплетение косы») Бхатты Нараяны (VIII в.), в целом посвященном изображению гибели героев, является «неуместным отвлечением» (КП, с. 440); что слова Рамы: «Я пойду снять браслет [с руки Ситы]» (ритуальный обряд на десятый день после свадьбы) во втором акте «Махавирачариты» («Деяния великого героя») Бхавабхути демонстрируют недостаток «неуместное пре-

рывание», поскольку героическая *раса*, вызванная сценой поединка Рамы и Парашурамы, как раз здесь должна бы была достичь своей кульминации (КП, с. 440); что подробное описание Хаягривы в поэме «Хаягривавадха» Ментхи есть «чрезмерное расширение подчиненного элемента» (КП, с. 441); и что, наоборот, умолчание в финале пьесы «Ратнавали» Харши о ее героине Сагарике демонстрирует недостаток «пренебрежение главным элементом расы» (КП, с. 441) и т. д.

Эти и подобные примеры недостатков у Мамматы интересны не только тем, что отражают представления санскритских теоретиков о конкретных и «сообразных» способах воплощения *расы* в литературном тексте, но и потому, что они достаточно редкие в классической индийской поэтике образцы литературной критики, причем критики в адрес таких авторитетных и признанных традицией авторов, как Калидаса, Бхавабхути, Харша и др.

В заключение следует отметить, что Маммата, как и другие теоретики, в трактовке недостатков и нарушения соразмерности был всегда достаточно гибок. Недостатки, с его точки зрения, могли искупаться талантом поэта или даже становиться достоинствами (*гуна*), если не были случайными и таили в себе особый умысел. Это в равной мере касается и недостатков слова и смысла, и недостатков *расы*. Так, начиная с «Натьяшастры», недостатком, например, считалось совмещение в одном отрезке текста противоречащих друг другу *рас*. Маммата, однако, полагает, что если такое совмещение обдуманно и целенаправленно, оно может даже украсить произведение. Следуя за Анандавардханой (ДЛ, с. 206—208, 407—414), Маммата не считает поэтом ошибкой совмещение эротической и горестной *рас* в известном стихотворении Амару, описывающем гибель от стрелы Шивы города Трипуры, жительниц которого, словно любовник, преследует пылающий повсюду огонь:

«Да спалит ваши грехи огонь стрелы Шамбху, которого, словно провинившегося любовника, женщины Трипуры с глазами-лотосами, полными слез, отталкивали, когда он касался их рук, били изо всех сил, когда он трогал полы их платья, от которого убежали, когда он хватал их за волосы, отводили глаза, когда он пылко падал им в ноги, ускользали, когда он сжимал их в объятиях».

По мнению Мамматы, эротическая и горестная *расы* не вступают здесь в противоречие, поскольку обе подчинены одной цели — изображению могущества Шивы (КП, с. 457—458).

В другом стихотворении, описывающем павших героев, чьи тела остались лежать на поле битвы, а души наслаждаются любовью небесных нимф в раю Индры, эротическая *раса* и *раса* отвращения оказываются совместимыми, потому что между ними посредует третья *раса* — героическая:

«Герои, тела которых покрыты пылью свежераспустившихся цветов с райского дерева Париджаты, к груди которых прильнули апсары, а лица обвеивает ветерком листва небесной лианы, благоухающая от сандаловой воды,— вдруг видят, как божественные девы с удивлением указывают пальцами на их трупы, лежащие на ложе бесчестия, покрытые густой пылью, влекущие к себе жадных шакалов, осененные взмахами влажных от крови крыльев плотоядных птиц» (КП, с. 451—453).

Доктрины *аучитья*, *раса-доша* и прежде всего *раса-дхвани* призваны были у Абхинавагупты и его последователей связать, как мы уже говорили, вкушение *расы* с языком поэтического произведения и объяснить особенностями последнего само вкушение. Однако в отличие от теории *расы* теория *дхвани* не была на первых порах общепризнанной. И потому некоторые теоретики (Дхананджая, Махимабхатта, Бходжа) возвращались в интерпретации порождения *расы* художественным произведением к идеям Шанкуки, Бхатты Наяки и других предшественников Абхинавагупты.

Так, Дхананджая в «Дашарупаке» и особенно его комментатор Дханика, живший в конце X или в XI в., разделяя взгляды Абхинавагупты на значение *расы* в поэзии и драматургии, на эстетическое восприятие как следствие идентификации эстетического субъекта и объекта и как наслаждение самопознания³⁷, тем не менее отвергали *дхвани* в качестве средства проявления *расы*. По их мнению, отношение между *расой* и поэтическим текстом — это не отношение подразумеваемого и подразумевающего, но следствия и причины, и *раса* возникает у слушателя или зрителя благодаря контекстуальной, «целевой» (*татпарья*) и обобщающей (*садхаранибхава*) функциям языка, соответствующим универсализующей (*бхавакатва*) функции Бхатты Наяки. Наиболее решительный оппонент теории *дхвани* Махимабхатта (конец XI в.), автор трактата «Вьяктививека», утверждал, что «относительно *расы* и ее составляющих ни у кого нет разногласий» (ВВ, с. 22), но реализацию *расы* осуществляла, по его мнению, не функция проявления, суггестии (*вьяджняна*), а, как ранее полагал Шанкука, функция вывода (*анумити*).

С другой стороны, Вишванатха сводил к *раса-дхвани* весь смысл поэзии. Даже стихи, скрытый смысл которых, согласно Анандавардхане, состоял в *дхвани* содержания или *дхвани* украшения, получили в системе его поэтики оправдание лишь постольку, поскольку они в той или иной мере возбуждали *расу*. Позиция Вишванатхи была своего рода кульминацией развития теории *расы*, но она грозила отрывом этой теории и от реальной практики литературы, и от некоторых основных постулатов санскритской лингвистической концепции поэзии. Поэтому в ряде поздних поэтик, в отличие от Абхинавагупты, ставившего

знак равенства между категориями эстетического наслаждения (*чаматкара*, *ананда*, *раманията*) и *расы*, первая категория стала трактоваться более широко и всеобъемлюще, чем просто вкушени-
е *расы*.

Вишвешвара в «Чаматкарачандрике» полагал, что эстетическое наслаждение (*чаматкара*) могут доставлять самые разные элементы поэзии, и большие и малые. Таких элементов, или «опор» (*аламбана*), наслаждения он насчитывает семь: украшения, достоинства, стили, манеры речи, зрелость, соответствие³⁸ и *раса*. И, хотя *раса* — главная среди опор — «дыхание» (*прана*) поэзии, наряду с поэзией *расы* (*расокти*) он признает право на существование и поэзии *аланкар* (*вакрукти*), и поэзии описательной (*свабхавокти*) (ЧЧ, с. 108).

Джаганнатха, так же как и Вишвешвара, распространил концепцию эстетического наслаждения не только на поэзию *раса-дхвани*, но и на поэзию, где скрытый смысл составляют понятийное содержание и украшения, а также на поэзию, где украшения принадлежат области выраженного, а не скрытого смысла. Далее, уже в своем определении поэзии он подчеркивал неразрывность эстетического наслаждения со словесной организацией поэтического текста («Поэзия — это слово, содержащее доставляющий удовольствие смысл» — РГ, с. 4). Наконец, продолжая считать *расу* главным элементом поэзии, он вместе с тем отразил в своем трактате «Расагангадхара» некоторые новые тенденции в ее истолковании.

И у Бхатты Наяки, и у Абхинавагупты, и у других санскритских теоретиков эстетическое восприятие, как мы уже говорили, часто сравнивалось с религиозным, наслаждение *расой* — с наслаждением от созерцания абсолюта (*брахма-ананда*), а иногда даже ценилось выше религиозного. Джаганнатха излагает иную точку зрения, которую он приписывает новым (*навья*) авторам и которая была, по-видимому, вдохновлена идеями *адвайта-веданты* Шанкары. Эти авторы, согласно Джаганнатхе, признают, что поэзия обладает особой суггестивной силой (*вьянджана*), вызывающей у читателя отрешенное состояние эстетического созерцания (*бхавана*). Однако они не согласны с тем, что такое созерцание — функция внутреннего «я», поскольку вызвано оно объективно представленными в произведении эмоциями. А так как с точки зрения *адвайта-веданты* все без исключения опыты в этом мире обусловлены незнанием (*авидья*), то и вкушение *расы* — не истинное знание, а иллюзорное и никак не может быть сопоставлено с познанием Брахмана. Оно выступает как результат особой способности ума — воображения, позволяющего идентифицировать эмоции условных персонажей с собственными. Такая идентификация доставляет удовольствие, но с точки зрения конечной истины она ошибочна (*доша*). Эстетическое восприятие, *раса* — пусть и высокое удовольствие, но все-таки связанное с преходящим эмпирическим миром, *сансарой*, а потому несопоставимо с восприятием религиозным³⁹.

К. Кришнамурти, обративший внимание на эту теологическую и по сути своей скептическую по отношению к искусству концепцию, описанную в «Расагангадхаре», считает, что, возможно, ее разделял и сам Джаганнатха [Кришнамурти, 1971, с. 161—166]. Действительно, в сравнении с Абхинавагуптой Джаганнатха обращает большое внимание на объективные предпосылки (художественный текст), а не на психологические аспекты вкушения *расы*. Однако в целом едва ли есть основания предполагать, что Джаганнатха отошел от классической поэтологической традиции. И для него объективные качества произведения (слово и смысл) — только средства реализации, а не содержание *расы*. Джаганнатха даже упрекает Абхинавагупту, что тот возводит *расу* к постоянному чувству (*стхайибхава*), рассматривая духовный склад человека лишь как условие восприятия. Для Джаганнатхи, по крайней мере с теоретической точки зрения, наоборот, внутреннее «я» человека — субъект, а постоянное чувство — атрибут эстетического переживания (РГ, с. 22—23). Отсюда у него тот акцент на трансцендентности эстетического удовольствия, утверждение его выхода за пределы обычного человеческого опыта (*lokottarāhlāda-janaka-jīāna-gocaratā*), которые позволили Г. Якоби именно его теорию *расы* сопоставить с концепцией незаинтересованного эстетического наслаждения у Канта [Якоби, 1910, с. 1380—1392]⁴⁰.

* * *

Эмотивная теория искусства, разновидностью которой была санскритская теория *расы*, известна истории европейской эстетики еще со времен Платона и Аристотеля. Однако особенно широкое признание она получила в эпоху романтизма. Одна из заслуг романтизма состояла в том, что он открыл для европейского читателя восточную — и прежде всего индийскую — классическую литературу, и многие крупнейшие поэты-романтики испытали на себе ее влияние. В свою очередь, становление новой восточной — и опять-таки прежде всего индийской — поэзии XIX—XX вв. проходило под сильным воздействием европейского романтизма. По-видимому, сама возможность этих взаимных «открытий» и «влияний» была обусловлена некоторой независимостью складывавшейся общностью художественных принципов. Не случайно современный читатель склонен интерпретировать традиционную восточную поэзию как поэзию по преимуществу романтическую. И отсюда так же не случайны аналогии в эстетических представлениях, которые особенно заметны, если эмотивную доктрину английских, немецких и французских романтиков сопоставить с рассмотренной нами теорией *расы*.

Подобно тому как в санскритских поэтиках *раса* провозглашалась «душой» поэзии, поэты европейского романтизма полагали, если воспользоваться известной формулой Вордсворта, что «истинная поэзия представляет стихийное излияние сильных

чувств» (ЛМЗР, с. 263); и совсем уже в духе санскритской теории Новалис утверждал, что «в истинных поэмах нет другого единства, кроме единства душевного настроения» (ЛМЗР, с. 95).

Сходство общей установки поддерживалось и аналогиями в частных суждениях. В эмоциональном восприятии произведения искусства романтики подчеркивали его внеличностность, отсутствие в нем эгоистического, прагматического интереса. Подобно санскритским теоретикам, сближавшим эстетическое и религиозное восприятия, Колридж видел родство религии и поэзии в том, что «и та и другая призваны обобщить понятия, не давая людям ограничивать себя некой одной и главным образом узкой сферой деятельности, некими личными обстоятельствами» (ЛМЗР, с. 296). Поэтому, хотя поэзия и представлялась романтикам «излиянием сильных чувств», она должна была не вызывать поток страстей, но, наоборот, умерять и сдерживать их.

Мы говорили о том, какое значение придавал Абхинавагупта театральным условностям, не позволяющим зрителям чувствовать себя лично вовлеченными в происходящее на сцене. Сходным образом Вордсворт указывал на абстрагирующую роль поэтических условностей, и в частности размера: «хотя такое мнение на первый взгляд может показаться парадоксальным, в силу способности размера увеличивать условность языка и тем придавать произведению некую зыбкую нереальность, не приходится сомневаться, что ситуации и чувства, вызывающие в нас наибольшую жалость, то есть те, которые связаны с чрезмерным страданием, лучше воспринимаются в стихах, особенно рифмованных, чем в прозе» (ЛМЗР, с. 273)⁴¹.

С другой стороны, и чувства поэта, хотя их порождает конкретная ситуация, с которой он способен себя идентифицировать⁴², должны быть очищены посредством более общих, абстрактных, интеллектуальных ассоциаций. «Ведь постоянный поток наших чувств,— пишет о процессе творчества Вордсворт, невольно солидаризируясь с санскритской доктриной *васана* — подсознательных впечатлений,— модифицируется и направляется нашими мыслями, которые, по сути дела, обозначают испытанные нами ранее чувства; размышляя над взаимосвязью этих общих обозначений, мы открываем то, что является истинно значительным для человека» (ЛМЗР, с. 263—264). Идею о том, что чувства поэта должны предстать в его произведении очищенными от обыденности, страстности, эстетически трансформированными, идею, столь близкую Абхинавагупте, разделял и Жан-Поль (Рихтер). Он писал: «Насколько далека поэзия от того, чтобы быть книгой копий с книги природы, это лучше всего видно на примере юношей, которые хуже всего говорят на языке чувств именно тогда, когда чувства эти царят и командуют в их душах, у которых слишком сильный напор воды тормозит, а не подгоняет поэтические колеса... Не может твердо держать и направлять поэтическую лирическую кисть рука, в которой бьется лихорадочный пульс страсти» [Жан-Поль, 1981, с. 70].

Романтическое понимание искусства как способа возбуждения и передачи эмоций оказало значительное воздействие на эстетические доктрины искусства в XX в. Среди этих доктрин выделим две, особенно близкие к санскритской теории *расы* и в общем своем подходе, и в некоторых частных выводах.

Первая — доктрина так называемой психической дистанции, впервые выдвинутая Эдвардом Бэллоу в 1912 г. в его статье «„Психическая дистанция“ как фактор искусства и эстетический принцип». Полагая, что эстетическое восприятие прежде всего является восприятием эмоциональным, Бэллоу видел его своеобразие сравнительно с обычными эмоциональными реакциями в том, что между субъектом и объектом эстетического восприятия неизбежно возникает психологическая дистанция. Эта дистанция имеет негативный, «подавляющий» аспект — она выводит объект из сферы его практического использования и нашего практического к нему отношения, и позитивный — меняет характер нашего восприятия, позволяет интерпретировать наши субъективные аффекты не как формы нашего бытия, но как специфические черты самого восприятия. «Дистанцированный взгляд на вещи, — пишет Бэллоу, — не является и не может быть нашей нормальной точкой зрения... Обычно мы не реагируем на те стороны вещей, которые не касаются нас непосредственно, и практически, как правило, не осознаем впечатления в отрыве от собственного „я“, их приобретшего. Неожиданный взгляд на вещи с иной, обычно ускользающей от нас стороны, приходит к нам как откровение, и такое откровение и есть, поистине, откровение искусства» [Бэллоу, 1957, с. 96]. И далее: «Эстетическое восприятие... сосредоточено на самом себе или на объекте, его обуславливающим, но не на „я“, которое удалено из поля внутреннего зрения воспринимающего: не плод восприятия, но само восприятие является целью... обращение к конкретному „я“, пробуждение практического сознания прекращает работу всего эстетического механизма» [Там же, с. 118]. В этой связи Бэллоу различает «приятное» (*agreeable*) — обычное, недистанцированное удовольствие, и «прекрасное» (*beauty*) — эстетическую ценность, зависящую от наличия психической дистанции.

Согласно Бэллоу, «очищая» субъект от практических целей, создавая возможность незаинтересованного «созерцания» объекта, психическая дистанция тем не менее не предполагает «безличность» такого созерцания. «Безличность» была бы несовместима с его подчеркнутой эмоциональностью. Личный характер отношения субъекта к объекту сохраняется, но он, так сказать, фильтруется, очищается от прагматической, конкретной природы: «Успех и притягательность произведения искусства должны, как кажется, находиться в прямой пропорции к той полноте, с какой оно корреспондируется с интеллектуальными и эмоциональными идиосинкразиями нашего опыта» [Там же, с. 98].

Нетрудно заметить, что выводы Бэллоу о деиндивидуализации эстетического объекта и субъекта, о сосредоточенности эс-

стетического восприятия на самом себе, о необходимости присутствия в сознании реципиента впечатлений его интеллектуального и эмоционального опыта (своего рода *васана*) весьма сходны с основными постулатами теории *расы*. И это сходство особенно явно проявляется тогда, когда Бэллоу говорит об опасностях слишком большого и слишком малого дистанцирования в искусстве.

Слишком малая дистанция или даже утрата дистанции ведут, по мнению Бэллоу, к тому, что зритель или читатель воспринимает произведение искусства как нечто прямо его касающееся, как факт его собственной жизни и соответственно на него реагирует. Это происходит, когда зритель слишком поглощен собственными переживаниями или когда само произведение чересчур натуралистично, перенасыщено актуальными аллюзиями, создает подобие реальной жизни. Опасность утраты или сокращения дистанции особенно велика, по Бэллоу, в драме, где «физическое перевоплощение (т. е. игра живого артиста) — главный фактор, подвергающий дистанцию риску». Как полагает Бэллоу, препятствовать смешению театра с жизнью призваны такие стороны сценического представления, как «общая театральная атмосфера (*milieu*), вид и устройство сцены, искусственное освещение, костюмы, грим, бутафория, даже язык, особенно стихотворный» [Там же, с. 113], т. е. как раз те факторы, которые перечислял Абхинавагупта, говоря о необходимости для вкушения *расы* устранить препятствия (*вихна*) «сосредоточенности на специфике времени и пространства» и «поглощенности собственными радостями и горестями» (см. ранее, с. 177).

С другой стороны, утверждает Бэллоу, опасна и слишком большая дистанция между субъектом и объектом, особенно характерная для «идеалистического искусства», имеющего дело с аллегорией, философскими концепциями и абстракциями. Читатель или зритель ощущает здесь часто невероятность, искусственность, даже абсурдность представленного и остается к нему безразличным. «Слишком большая дистанция» в интерпретации Бэллоу напоминает препятствие «отсутствие сопереживания», также указанное Абхинавагуптой (см. с. 177), и залогом ее устранения Бэллоу, как и Абхинавагупта, считает умение автора придавать даже самому умозрительному и абстрактному видимость достоверности.

Можно отметить и другие аналогии между доктриной психической дистанции и теорией *расы*, вытекающие из уже приведенных. Исходя из необходимости дистанцирования в качестве предпосылки эстетического восприятия, Бэллоу настаивает на условном характере искусства, на том, что оно никогда не претендует быть воплощением жизни, природы. В этой связи Бэллоу критикует понимание искусства у Аристотеля и Лессинга как мимесиса за его прямолинейность [Там же, с. 106—110], подобно тому как Абхинавагупта критикует теорию подражания, имитации у своих предшественников.

Как и Абхинавагупта, Бэллоу объясняет далее, что трагическое представление не возбуждает печали у зрителя, поскольку трагическая эмоция не имеет конкретного приложения к окружающей жизни, не возбуждает личного отношения. «Трагическое,— пишет он,— как раз в той мере отлично от просто печального, в какой оно дистанцировано; и в значительной степени именно свойственная ему исключительность: исключительные ситуации, исключительные характеры, исключительные судьбы и поведение — создает дистанцию трагедии» [Там же, с. 113].

Наконец, Бэллоу, подобно Абхинавагупте и другим санскритским теоретикам *расы*, считая эмоциональный отклик основой эстетического восприятия, тем не менее к одной только эмоции его не сводит. Обычное наслаждение, с его точки зрения,— род пассивного, слепого проявления чувств, эстетическое наслаждение — род активного овладения ими, их духовного созерцания. «То, что воздействие искусства — эмоционально, даже чувственно,— замечает Бэллоу,— может считаться неоспоримым фактом... Важный момент здесь, что вся эта чувственная сторона искусства очищается, спиритуализуется, „фильтруется“, как я говорил ранее, Дистанцией. Само чувственное воздействие становится прозрачной вуалью для лучшей за ним духовности, когда удаляются откровенно личные его элементы» [Там же, с. 116].

При всем параллелизме доктрины психической дистанции и санскритской теории *расы* нельзя упускать из виду и принципиальное различие между ними. Хотя в санскритской поэтике и есть представление о дистанции, однако она интерпретируется как дистанция не между субъектом и объектом эстетического восприятия, но между универсализованным объектом и реальным событием или героем, а также между деиндивидуализованным сознанием субъекта и его практическими желаниями, волей, интересами. Поэтому в отличие от взглядов Бэллоу своеобразие теории Абхинавагупты состоит в том, что он связывает характер эстетического удовольствия, и в частности его незаинтересованность, не с наличием дистанции, а, наоборот, с процессом идентификации субъекта и объекта в процессе их взаимообусловленной универсализации⁴³. Собственно говоря, теория психической дистанции ориентирована скорее на объяснение результата эстетического восприятия, чем его механизмов, и потому она оставляет в стороне вопросы структуры эстетического объекта, его формальных, в том числе словесных, изобразительных и других особенностей, обуславливающих специфику его воздействия, т. е. как раз то, что в первую очередь привлекало внимание авторов индийских поэтик.

К романтизму восходит или, во всяком случае, романтизмом было актуализовано противопоставление эмоционального языка поэзии рациональному языку науки и обыденного общения. В литературной критике XX в. оно было подкреплено пониманием языка поэзии как носителя самого качества «поэтичности».

И понятно, что при таком подходе естественны аналогии с классической индийской эстетической теорией.

В этом отношении особенно интересна книга А. Ричардса и Ч. Огдена «Значение значения», впервые опубликованная в 1923 г., а также вся теория эмоционального языка, изложенная Ричардсом в последующих его работах.

В книге «Значение значения» Ричардс и Огден указывают, что язык может иметь пять функций: символизировать объект (референт), т. е. вызывать умозаключение о какой-либо вещи; выражать отношение говорящего к слушающему; выражать отношение говорящего к вещи, о которой он говорит; выражать намерения говорящего и побуждать следовать им слушающего; подтверждать или уточнять высказывание (ср., например: «Я взошел на Эверест» и «Мне кажется, или я вспоминаю, что взошел на Эверест») [Ричардс, Огден, 1936, с. 223—227]. В более поздней своей работе «Практическая критика» (1-е изд.— 1929) Ричардс свел эти пять функций к четырем: смысл (sense), чувство (feeling), тон (tone) и намерение (intention) [Ричардс, 1939, с. 181—182], но суть их осталась та же. Эти четыре (или пять) функции свойственны, по Ричардсу, языку в принципе и присутствуют в большинстве высказываний. Но в зависимости от их сравнительной роли Ричардс различает два способа использования (uses) языка: при главенстве первой функции — символическое или научное, целью которого является суждение (reference) о вещи (referent), и эмотивное, цель которого возбудить эмоции (emotions) и отношения (attitudes) [Ричардс, Огден, 1936, с. 10, 149, 158, 235, 267 и др.]. «Высказывание, — пишет Ричардс, — может быть использовано ради сообщения, правдивого или ложного, которое составляет его цель. Это научное использование языка. Но оно также может быть использовано ради возбуждения эмоций и отношений, вызванных сообщением, которое служит для них поводом. Это эмотивное использование. Различие, как только оно ясно осознано, очевидно. Мы можем пользоваться словами либо ради суждений, которые мы выдвигаем, либо ради отношений и эмоций, которые их сопровождают. Некоторые сочетания слов вызывают отношения без сопровождающего их суждения. Они действуют как музыкальные фразы. Но обычно суждения предполагаются в качестве условия или подмостков для последующего возбуждения отношений; при этом, однако, именно отношения, а не суждения здесь важны» [Ричардс, 1934, с. 267—268].

Различие символического и эмотивного употребления языка соответствует, по Ричардсу, различию прозы и поэзии. «Поэт, — замечает он, — утверждает что-либо не ради того, чтобы его утверждение рассматривали или над ним размышляли, но ради того, чтобы возбудить определенные чувства, а когда они возбуждены, вся польза от утверждения исчерпана» [Ричардс, 1939, с. 354]. Поэзия для Ричардса — «высшая форма эмоционального языка» [Ричардс, Огден, 1936, с. 159], и, «таким образом, вме-

«сто антитезы прозы и поэзии мы можем подставить антитезу символического и эмотивного использования языка» [Там же, с. 235]. Ричардс не отрицает роль смысла в поэзии. «В большей части поэзии,— пишет он,— смысл столь же важен, как и все остальное...» Однако смысл не основная цель поэзии, а «главный инструмент поэта для достижения иных целей», поэт управляет нашими мыслями в конечном счете для того, чтобы управлять нашими чувствами [Ричардс, 1939, с. 191].

Исследователи отмечали, что трактовка Ричардсом поэзии как языка эмоции, а смысла в поэзии как инструмента чувства сходна с идеями Р. Карнапа («Цель стихотворения, в котором есть слова „луч солнца“ и „туча“— не информировать нас о метеорологических фактах, но выразить некоторые эмоции поэта и возбудить аналогичные эмоции в нас») и в какой-то мере — П. Валери («У языкового выражения две функции: сообщать факт и возбуждать эмоции. Поэзия — компромисс или определенное соотношение этих двух функций») (см. [Коэн, 1966, с. 205]). Мы можем теперь отметить также близкое ее соответствие взглядам Анандавардханы и Абхинавагупты, для которых выраженный смысл, выступающий в виде описания возбудителей, симптомов и преходящих чувств, является в поэзии средством, инструментом проявления эстетической эмоции, или *расы*, составляющей ее непосредственно не выраженную, но главную цель.

Утверждение, что поэзия — это эмоциональный язык и поэт использует фактические суждения не ради них самих, а ради возбуждения чувств и отношений, закономерно приводит Ричардса к выводу о неприложимости критерия истинности к поэзии. В символическом языке (прозе) корректность символизации и истинность обозначения играют, по Ричардсу, решающую роль, в эмоциональном языке (поэзии) существенны не они, а характер возбужденной эмоции, и потому понятие «истинности» в приложении к художественному произведению значит только «внутренняя необходимость», «внутреннее соответствие»: «Лучшей проверкой, является ли наше использование слов по существу символическим или эмотивным, будет вопрос: „Правда это или ложь в обычном строго научном смысле?“ Если этот вопрос уместен, тогда использование символическое, если очевидно неуместен, мы имеем дело с эмоциональным высказыванием» [Ричардс, Огден, 1936, с. 150]. И в этом случае общая эмотивная установка обусловила сходство воззрений Ричардса и теоретиков *расы*. Как мы указывали ранее, санскритские теоретики считали вкушение *расы* особым видом познания: не истинным и не ложным, не утверждением сходства и не выражением сомнения. Анандавардхана писал: «В поэзии бессмысленно устанавливать, истинно или ложно восприятие проявленного смысла (т. е. прежде всего *расы*. — П. Г.), по отношению к ней вызывает только смех приложение других средств правильного познания (т. е. непосредственного восприятия, вывода, аналогии и т. д.)» (ДЛ,

с. 489). Зритель, если он испытывает *расу*, не рассуждает, кто перед ним на сцене: актер, или Рама, или человек, похожий на Раму, и т. п. Мир поэтического воображения, настаивал Маммата, не повинуется законам природы, все, что содействует *расе*, — в нем правда, что не содействует, — должно быть отброшено. И потому комментатор Мамматы Кришнашарман, живший в XVII в., подытоживая взгляды санскритских теоретиков на проблему истинности в искусстве, писал: «Таким образом, для поэзии неприложимо рассуждение об истинном или ложном» (КП—РП, с. 253).

Отметим попутно, что Ричардса критиковали за чересчур прямолинейное применение критерия истинности. Так, В. Уимсэтт и К. Брукс указывали, что ощущение «правды» искусства зависит не только от внутренней гармонии самого художественного произведения, но и от независимых представлений читателя о жизни и человеческой сущности: «Даже мир басен Эзопа, или сказки, или научной фантастики не должен рвать связи с миром нашего опыта» [Уимсэтт, Брукс, 1957, с. 626]. Будучи справедливым по отношению к Ричардсу и его последователям, подобный упрек не был бы, однако, приложим к санскритской поэтике. Абхинавагупта, как мы помним, условием крушения *расы* считал не только «соразмерность» (*аучитья*) внутри самого произведения, но и его достоверность или сообразность представлениям читателя о реальном мире.

Говоря об источниках возбуждения эмоций в поэтическом тексте, Ричардс указывает, что таковыми могут быть звуковой облик слов (и здесь своего рода «усилителями» эмоционального эффекта служат ритм, размер, рифма), слова, непосредственно означающие эмоцию (т. е. страх, радость, надежда и т. п., эмоциональные прилагательные: прекрасный, славный, безобразный и т. п.), метафорические выражения и, наконец, эмоциональные ассоциации, порожденные контекстом [Огден, Ричардс, 1936, с. 236—242; Ричардс, 1939, с. 205—221]. Санскритские теоретики, как известно, называние эмоции вообще не считали источником *расы*, а эмоциональные ассоциации, весьма расплывчато охарактеризованные Ричардсом, конкретизировали как скрытый, но входящий в намерения автора смысл текста (*дхвани*). Общим, однако, как для них, так и для Ричардса было убеждение, что эмоциональный отклик зависит и от характера стимула — особенностей текста, и от характера воспринимающего — духовного склада читателя [Ричардс, 1934, с. 83—87]. Весьма знаменательно, что, в духе концепции *васана*, Ричардс полагает, что психологические эмоциональные реакции хотя и возбуждаются соответствующими словами, но всегда «детерминированы нашими былыми переживаниями в сходных ситуациях и нашим сегодняшним опытом» [Огден, Ричардс, 1936, с. 244]. С этой точки зрения то эмоциональное переживание, то духовное состояние (*mental condition*), которые заставляют поэта написать свое произведение, могут быть, по Ричардсу, правильно

поняты читателем, только если он имел сходное переживание [Ричардс, 1934, с. 26; 1939, с. 204].

Как и санскритские теоретики, Ричардс при этом указывает, что обыденные переживания, обычные чувства читателя, являясь условием его отклика на произведение искусства, тем не менее не тождественны эстетическому чувству. Последнее требует отвлечения от «личных обстоятельств», ему свойственна «универсальность» [Огден, Ричардс, 1936, с. 378—379]. По мнению Ричардса, некоторые особенности художественного произведения, такие, например, как ритм и рифма, предохраняют читателя от личных ассоциаций и нерелевантной реакции; он указывает, что истинный читатель тот, кто способен, воспринимая поэзию, нейтрализовать свои внутренние устремления [Ричардс, 1934, с. 192—193, 244—245]. Показательно, что Ричардс именует такого истинного читателя «чувствительной (или восприимчивой) личностью» (*sensitive person*), что по смыслу соответствует санскритскому термину *сахридая* — «с согласным (т. е. сочувствующим) сердцем».

Отвлекающую силу эстетической эмоции Ричардс видит в том, что поэзия ориентирует не в одном определенном направлении, но создает равновесие противоположных импульсов в отличие от опыта повседневной жизни, где нас ведет один частный интерес или ум становится ареной конфликтных побуждений: «Откликаться не через один узкий канал заинтересованности, но одновременно и согласованно через несколько — и значит быть незаинтересованным» [Ричардс, 1939, с. 251]. В ранней книге Ричардса (написанной вместе с Ч. Огденом и Дж. Вудом) «Основы эстетики» эта гармония разнонаправленных эмоций при эстетическом восприятии названа, вслед Гегелю, синестезией. Авторы книги рассматривают с точки зрения эмоциональной теории различные определения прекрасного («прекрасное то, что возбуждает эмоции», «прекрасное то, что возбуждает удовольствие», «искусство выражает одну-единственную эмоцию», «прекрасное — это процесс вчувствования» и т. д.) и находят их или чересчур широкими, или неопределенными. В восприятии красоты, в эстетическом переживании, по их мнению, эмоциональные импульсы организованы особым путем, взаимодействуют друг с другом, образуя синестезию, и это равновесие импульсов, не расщепляя, но обогащая наше «я», создает чувство незаинтересованности и ощущение удовольствия, определяющие нашу реакцию на произведение искусства [Огден, Ричардс, Вуд, 1929, с. 77 и сл.].

Теория синестезии далека от теории *расы*. Последняя обосновывала незаинтересованность эстетического восприятия не равновесием разнонаправленных эмоций, но их очищением, воссозданием «универсальной» структуры какой-то одной эмоции, одного душевного состояния. Однако то, что Ричардс и другие сторонники теории синестезии считали результатом воздействия поэзии, санскритские теоретики рассматривали как один из ее ме-

ханизмов. Поэтический текст, с их точки зрения, действительно эмоционально неоднозначен. Но все проявляемые в нем эмоции должны гармонизировать друг с другом. Преходящие чувства должны в своей совокупности выделять постоянные, постоянные должны быть согласованы и подчинены одному из них — доминирующему. Гармония достигалась на уровне текста, в сознании же зрителя эмотивное содержание произведения реализовывалось как единоподчиненный комплекс.

Эстетическая теория Ричардса часто подвергалась критике (см., например, [Поллок, 1942¹; Сполдинг, 1942; Шиллер, 1969 и др.]). Указывалось, что разделение на «научный» и «эмоциональный» язык слишком «элементарно» и есть многие виды речи, в том числе и художественной, которые не укладываются в эту дихотомию; что тем более неудовлетворительно соответствующее разделение литературы на «прозу» и «поэзию», в результате которого проблемы «не-научной прозы» остаются незатронутыми и неясно, к какому виду использования языка ее отнести; что нельзя сводить все воздействие поэзии к возбуждению эмоций и отношений, хотя бы ввиду существования философских, сатирических и т. п. текстов; что теория Ричардса в основном имеет дело с анализом предложения или отрывка, но не исследует, как писателем или поэтом достигается идейно-эмоциональное единство всего произведения. Часть этих соображений (о значении для литературы иных факторов, чем эмотивный и даже интеллектуально-эмотивный, о необходимости большего внимания к поэтическому целому) действительно и в отношении теории *расы*, и, как мы видели, их так или иначе пытались учесть некоторые преемники Абхинавагупты. Однако в целом концепция Ричардса сыграла в современной западной теории литературы если не такую же фундаментальную роль, как концепция *расы* в древнеиндийской поэтике, то, несомненно, роль весьма значительную и стимулирующую. Р. Уэллек и О. Уоррен в своей «Теории литературы» говорят о двух аспектах поэзии, определяющих ее специфику: поэзии как «выражении чувственно-индивидуального, чувственной и эстетической данности» и поэзии как «„фигуральном“, „образном“ способе выражения» [Уэллек, Уоррен, 1978, с. 202—203]. Общее признание в современной литературной критике, во всяком случае, первого из этих аспектов (а в какой-то мере и второго) связано, несомненно, с именем А. Ричардса.

В непосредственно опирающихся на работы Ричардса исследованиях англо-американской школы «новой критики» противопоставление научного и эмотивного языка отошло на второй план. Но когда тот или иной представитель этой школы выдвигал в качестве специфического для поэзии принципа изображения «парадокс» [Брукс, 1947], или «двусмысленность» [Эмпсон, 1958], или «жест», понимаемый как игра значениями [Блэкмур, 1952], или «сопряжение» буквального и переносного смыслов [Тейт, 1968] и т. п., то практически анализ применения каждого

из этих принципов демонстрировал усиление эмоционального содержания художественного текста. Еще один последователь Ричардса, Э. М. Тияр полагал, что признаком высокой поэзии является косвенность (*obliquity*) выражения главной темы. А такими косвенно выражаемыми главными темами он считал, вполне уже в духе теории *раса-дхвани*, «великие общие места» (*great commonplaces*) человеческого опыта, прежде всего архетипические эмоциональные комплексы: страх, радость, меланхолию и т. п. [Тияр, 1945, с. 40—48].

В ряде авторитетных в современном европейском литературоведении работ деление Ричардсом языка на научный (символический) и эмоциональный, соответствующее делению на прозу и поэзию, заменялось иными способами классификации: на референтивный и «возбуждающий» (*evocative*) символизм [Поллок, 1942²], на дескриптивную и эмоциональную функции слов [Стивенсон, 1960], на информативный и побуждающий (*persuasive*) роды речи [Браун, Олмстед, 1962], на когнитивную (репрезентативную) и аффективную (эмотивную) функции [Коэн, 1966]. Но едва ли любая из этих классификаций принципиально отличается от классификации Ричардса.

Так, Т. Поллок полагает, что язык в его референтивных символах оперирует с абстракциями, извлеченными из человеческого опыта, в то время как «возбуждающий» символизм имеет дело с чувствами, мыслями, предпочтениями в их «живом», индивидуальном аспекте. Областью «возбуждающего» символизма, по Поллоку, являются литература и псевдолитература. В литературе автор пытается так выразить свой эмоциональный и интеллектуальный опыт, чтобы передать его читателю; в псевдолитературе автор возбуждает у читателя определенное переживание (в коммерческих, пропагандистских и т. п. целях), но сам его не испытывает [Поллок, 1942², с. 180]. В соответствии с этим Поллок считает целью истинной литературы «выражение опыта писателя с помощью серии речевых символов, способных пробудить в сознании квалифицированного читателя контролируемое переживание, которое сходно, хотя, конечно, не идентично, с переживанием писателя» [Там же, с. 96]. Передача эмоционального переживания от писателя к читателю, используя поэтическую символику, — идея, как мы видели, весьма близкая санскритской поэтике.

Ж. Коэн, исходя из понимания литературы как способа сообщения эмоционального содержания, определяет идеального читателя с помощью того же символа «сердце», как и индийские теоретики. Он требует от этого читателя «поэтической восприимчивости» (*intelligence poétique*), которая, как и всякая другая, есть дар природы, с той разницей, что она зависит от того, что называют «сердцем» — словом устаревшим, но всегда суггестивным, или иначе: способности эмоционального отклика на представленную картину мира» [Коэн, 1966, с. 208]. Подобно санскритским исследователям поэзии, Коэн пытается разграничить

уже на терминологическом уровне эстетическую и обыденную эмоции. Он пишет: «Эмоция, вызванная стихотворением, заслуживает своего названия, поскольку является фактическим переживанием, которое можно причислить к великим категориям эмоциональной жизни: радости, грусти, страху, надежде и т. п. Но между подобного рода реальными эмоциями, такими, какими мы их испытываем в каждодневной жизни, и эмоциями поэтическими существует в самом их переживании важное различие феноменологического порядка. Тогда как реальная эмоция переживается моим „я“ как одно из внутренних его состояний, поэтическая эмоция полностью переносится на объект... О первой можно сказать, что она субъективна, о второй, что она объективна». И за первой Поллок предлагает оставить название «эмоция», а для второй резервирует название «чувство» (*sentiment*) [Там же, с. 205—206]. Если отвлечься от понимания Поллоком (по-видимому, под влиянием теории «вчувствования») эстетической эмоции как чисто объективной, то его различение «эмоции» и «чувства» вполне соответствует различению *бхавы*, в частности *стхайибхавы* и *расы* в санскритской поэтике.

Разграничение эстетического «чувства» и обыденной «эмоции» еще до Ж. Коэна и приблизительно на тех же основаниях было проведено М. Дюфренном: «Чувствовать значит испытывать чувство не как состояние своего „я“, но как качество объекта» [Дюфрени, 1953, с. 544], и Д. Уэлли: «Я склонен утверждать, что слово „эстетика“ (в согласии с его греческой этимологией) значит исследование состояний и процессов чувствования... Эмоция (*emotion*) необходимо затрагивает личность, чувство (*feeling*) — нет» [Уэлли, 1953, с. 66]. При этом чувство для последнего — и некий обобщенный образ эмоции, сохраняющийся в памяти (опять-таки ср. с санскритской категорией *васана*), и художественный образ, ее воплощающий (ср. с *расой*): «Я склонен думать, что чувство не есть нечто добавленное к эмоциональному образу, но что чувство и *есть* сам образ; что чувство обитает в памяти, скрытно комбинируясь с другими чувствами и модифицируя их. Когда эти чувства выходят на свет и воплощаются, они принимают характер образов в поэзии, живописи или скульптуре» [Там же, с. 76].

В русле идей А. Ричардса сложилась и эстетическая теория С. Лангер, изложенная в двух известных ее работах: «Философия в новом ключе» [Лангер, 1948] и «Чувство и форма» [Лангер, 1953]. Лангер различает два типа мышления и соответственно два типа символизма: дискурсивный, содержанием которого являются идеи, концепции, усваиваемые в линейной последовательности, и презентативный — непосредственная и симультанная презентация какого-либо индивидуального объекта. «Пока мы признаем только дискурсивный символизм в качестве носителя идей,— пишет Лангер,— „мышление“... должно рассматриваться как только интеллектуальная активность. Оно начинается и кончается в языке... Однако я уверена, что в пространственно-

временном мире нашего опыта имеются вещи, которые непригодны для выражения с помощью грамматики» [Лангер, 1948, с. 71]. Если дискурсивный символизм отождествляется с языком и его символы реализуются словарем, грамматикой, синтаксисом, то презентативные символы, по Лангер, состоят из элементов, соответствующих частям объекта, не имеют фиксированного значения вне своего контекста, воспринимаются одновременно и совместно. Дискурсивный символизм отождествляется у Лангер с научным мышлением, презентативный — с искусством.

Теория С. Лангер исходит из предложенного Ч. Пирсом, а затем поддержанного Ч. Моррисом деления знаков на индексы, образы (*icons*) и символы, среди которых изобразительные, или иконические, знаки рассматривались как эстетические. Но при этом дихотомия дискурсивного и презентативного символизма сходна, хотя и не идентична, с референтивным и эмотивным использованием языка по Ричардсу, поскольку презентативный символизм у Лангер служит для выражения, представления эмоций. Впоследствии Лангер заменила понятие презентативного символизма понятием «экспрессивная форма» (поскольку термин «презентативный» подходит для живописи, но менее подходит, например, для музыки) и полагала, что каждое «произведение искусства — это экспрессивная форма, выражающая чувство» [Лангер, 1957, с. 15].

Если сопоставить теорию Лангер с теорией *расы*, то, с одной стороны, она значительно дальше от ее постулатов, чем взгляды Ричардса и его последователей, так как выводит экспрессивную функцию искусства за рамки возможностей языка или текста в широком смысле этого слова, но, с другой стороны, она близка к позиции санскритской поэтики в том, что рассматривает как предмет эстетического восприятия не чувство само по себе, но его структуру, так сказать, модель чувства в его универсальном аспекте. «То, что выражает искусство,— пишет Лангер,— это не реальное чувство, но идея чувства, подобно тому как язык выражает не реальные вещи и явления, но их идеи» [Лангер, 1953, с. 59]. Лангер доказывает этот тезис прежде всего на материале музыки, но считает возможным распространить его и на другие искусства, в том числе и поэзию: «Я склонна полагать, хотя не готова утверждать это догматически, что суть художественного изображения во всех искусствах в общем плане та же, что и в музыке: словесно не передаваемый, но все же невыразимый закон жизненного опыта, модель аффективного, эмоционального бытия» [Лангер, 1948, с. 209].

Отсюда еще одна линия схождения теории Лангер с классической индийской поэтикой. Поскольку искусство и литература, по Лангер, демонстрируют не симптомы чувств, но их универсальную структуру, художественное творчество и художественное восприятие — это духовный процесс, процесс познания. Презентативное, эстетическое мышление — мышление прямое и интуитивное, но не в понимании Бергсона или Кроче, которые изо-

лируют его от интеллектуального созерцания и обогащения, а скорее Кассирера. Искусство — и в этом сходство точки зрения Лангер со взглядами санскритских теоретиков,— дает нам особый вид познания, познание эмоции, «знание того, как протекают чувства» [Лангер, 1948, с. 198; 1953, с. 126]⁴⁴.

Работы С. Лангер в основном опирались на материал музыки и пластических искусств, и поэтому ее утверждение независимости эмоционального воздействия искусства от языка и его особенностей не могло встретить понимания у тех, кто рассматривал специфику эстетического восприятия в первую очередь в связи с литературой. После исследований Ричардса для того, кто разделял его эмотивную концепцию поэзии, главной проблемой было установить, как именно поэт или писатель переплавляют сложное состояние чувства в выбранный ими физический медиум — язык и как в свою очередь поэтический язык способен возбудить соответствующее чувство в читателе. Поскольку та же проблема стояла перед теоретиками *расы*, можно отметить и здесь ряд существенных сходжений.

Как мы уже говорили ранее, в рамках «новой риторики» возродились старые представления об эмоциональном содержании и назначении тропов. Один из видных современных лингвистов, принадлежащих к школе глоссематиков, А. Стендер-Петерсен полагает, что отличие поэтического языка от обычного состоит в том, что и на уровне звука, и на уровне смысла он подвергается селекции, которую Стендер-Петерсен называет «инструментализацией». Инструментализация предполагает использование рифмы, ассонансов, аллитерации, особой интонации, эллипсисов, инверсий, сравнений, метафор, аллегорий и т. п. И такая инструментализация, или тропическая, по сути дела, организация языка, «на уровне содержания сопровождается феноменом, который я склонен рассматривать как цепь эмоций» [Стендер-Петерсен, 1971, с. 463]. «Эмоционализация», по отношению к которой «инструментализация» является средством, определяет, по его мнению, специфику восприятия поэзии.

Точку зрения Стендер-Петерсена можно было бы сопоставить со взглядами тех поздних индийских аланкариков, которые считали, что теория *аланкар* уже содержит в себе теорию *расы* (поскольку по крайней мере некоторые *аланкары* традиционно рассматривались как носители эмоции), если бы не один очень важный нюанс. Стендер-Петерсен исходит из того, что эмоциональное содержание тропов составляет не их прямое, а дополнительное, привносимое с помощью специальной мотивации, иначе говоря,— коннотируемое значение. Это понимание эмоционального эффекта поэзии как продукта коннотации, поэтического стиля как воздействия на читателя эмотивных коннотаторов получило широкое распространение в современной литературной критике. И оно перекликается с индийскими представлениями уже не только о *расе*, но и о скрытом смысле — *дхвани*, третьей важнейшей категории классической санскритской поэтики.

Глава IV

ТЕОРИЯ СКРЫТОГО СМЫСЛА (ДХВАНИ)

Теория *дхвани*, справедливо считающаяся одним из самых выдающихся достижений санскритской поэтики, впервые и одновременно во всей полноте была изложена в трактате «Дхваньялока», написанном в середине или во второй половине IX в. Создатель этого трактата, Анандавардхана, был также поэтом, которому принадлежали несколько поэм и стихотворных циклов, и философом — автором двух философских сочинений. Но в основном его известность в Индии, а теперь уже и далеко за ее пределами связана именно с «Дхваньялокой». «Дхваньялока», как и большое число других индийских поэтик и вообще научных трактатов, состоит из кратких стихотворных тезисов (*карик*) и прозаического комментария к ним (*вритти*). Существует обширная исследовательская литература по вопросу, был ли Анандавардхана автором *карик* и *вритти* или же ему принадлежал только комментарий, а *карики* были написаны анонимным теоретиком (или теоретиками), жившим за полвека-два до него (обзор мнений по этому вопросу см. [Алиханова, 1974, с. 20—25]). Не касаясь этой проблемы по существу, мы, как и в других подобных случаях, будем следовать за индийской традицией, уже с начала X в., т. е. практически с момента появления «Дхваньялоки», не отделявшей *карики* от *вритти* и признававшей Анандавардхану полноправным и единственным создателем теории *дхвани* (*дхвани-кара*).

Впрочем, сам Анандавардхана в первой же *карике* своего трактата, провозглашая: «дхвани — душа поэзии», указывает, что «так издавна повторяли мудрые», и комментатор «Дхваньялоки» Абхинавагупта подтверждает это указание (ДЛЛ, с. 9). Современные специалисты приложили немало усилий, чтобы выявить предшественников Анандавардханы. Так, К. Кунджунни Раджа цитирует в этой связи даже известную строфу из 75-го гимна X книги «Ригведы»:

Кто-то, глядя, не видит Речь,
Кто-то, слушая, не слышит ее.
А кому-то она отдает (свое) тело,
Как страстная жена в прекрасном наряде — (своему) мужу

(РВ X.71.4; пер. Т. Я. Елизаренковой), —

усматривая в ней основное требование теории *дхвани* — «скорее искать внутреннее значение текста, чем значение составляющих его слов» [Кунджунни Раджа, 1963, с. 278—279].

Более обоснованны, однако, попытки обнаружить истоки учения о *дхвани* в трактатах ранних аланкариков: Бхамахи, Дандина, Ваманы и Удбхаты. Как мы уже писали, значительное место среди анализируемых ими украшений занимают суггестивные *аланкары*, заключающие в себе прямо не выраженный смысл или какую-нибудь скрытую фигуру. По мнению А. Санкарана, например, очевидную общность с принципом *дхвани* имеет *аланкара вакрокати* у Ваманы, предполагающая второй смысл высказывания и намекающая на сходство между описанным и подразумеваемым явлениями:

«Как чарует сердца [людей] растение мадхави, поднявшее вверх волоски бесчисленных свежих почек, и радует дыхание цветов кесара, душистое, как ароматный мед!» (КАС, с. 58).

Здесь, как пишет Санкаран, слова «поднявшее вверх волоски» (*pulakīṭā*) и «дыхание» (*niḥśvasitam*) подсказывают сравнение с охваченной страстью женщиной, и это скрытое сравнение, составляющее прямо не выраженный смысл стиха и придающее ему поэтическую прелесть, вполне соответствует представлению о *дхвани* [Санкаран, 1963, с. 62—63].

Число подобного рода примеров из поэтик, предшествующих «Дхваньялоке», можно увеличивать неограниченно, однако и у Ваманы, и у других аланкариков суггестивность понималась лишь как одно (не обязательно главное) из свойств украшенной речи, и в связи с ней никогда не употреблялся термин *дхвани*; поэтому ссылку Анандавардханы на мудрецов и ученых, издавая почитавших *дхвани* «душой поэзии», следует рассматривать либо как почти обязательную в санскритских сочинениях апелляцию к «авторитету древних», либо как отражение каких-то не известных нам устных дискуссий в кругах знатоков поэзии (предположить, что еще до «Дхваньялоки» существовали не дошедшие до нас письменные трактаты о *дхвани*, мешаает полное молчание о них последующей традиции).

Если на вопрос о том, были ли у Анандавардханы непосредственные предшественники в поэтике, приходится с большой долей вероятности отвечать отрицательно, то иначе обстоит дело с грамматическими учениями, которые, как мы знаем, повлияли на поэтологические воззрения не одного Анандавардханы. «Грамматики,— пишет Анандавардхана,— поистине, первые среди ученых, ибо грамматика — основа всех наук. А они обозначают словом „дхвани“ звуки, которые мы слышим. Точно так же другие мудрецы, изучающие сущность поэзии, следуя их (грамматиков) учению, из-за сходной способности проявления скрытого [смысла] назвали словом „дхвани“ речь, соединяющую в себе выражающее и выражаемое и именуемую поэзией» (ДЛ,

с. 138, 141—142). Разъяснение этого важнейшего указания Анандавардханы, подробно прокомментированного Абхинавагуптой (ДЛЛ, с. 138—142), требует небольшого экскурса в древнеиндийские грамматические доктрины.

Слово *дхвани* само по себе значит «звук», «эхо», «тон». В грамматике его впервые употребил Патанджали (II в. до н. э.), понимая под *дхвани* звуки речи (как изолированные, так и связанные в слова) во всех их вариациях и акустических различиях, зависящих от индивидуальных особенностей говорящего. В то же время *дхвани* противопоставлялось им *спхоте* — перманентной и неизменной модели звука (или звуков), каждый раз манифестируемой для слушателя непостоянным и изменчивым *дхвани* [Браф, 1951, с. 32—37; Кунджунни Раджа, 1963, с. 100—108]. Доктрина Патанджали была модифицирована грамматиком Бхартрихари, на взгляды которого в основном, по-видимому, и опирался Анандавардхана.

Бхартрихари различал три формальных аспекта лингвистического сообщения. Первый, *вайкрита-дхвани* (соответствующий *дхвани* Патанджали), — фонетическая структура слова, реальные звуки, произносимые говорящим и воспринимаемые слушателем. Второй, *пракрита-дхвани* (соответствующий *спхоте* Патанджали), — фонологическая структура, абстрактные модели звуков, принадлежащие, по современной терминологии, уже не области речи (*parole*), но области языка (*langue*). И наконец третий, *спхота*, — манифестируемый *пракрита-дхвани*, или фонемами, акустический образ слова, интегральный лингвистический символ, являющийся носителем значения. *Спхота* слова¹ не содержит в себе его звуки, или, точнее, «ментальные образы» этих звуков, в их обычном порядке, но они сливаются в ней в нерасторжимом и целостном единстве. При произнесении, например, слова *gauḥ* (корова) каждый из трех звуков, его составляющих, содействует обнаружению *спхоты* (звук *g* исключает все слова, начинающиеся иначе, и т. д.), однако лишь произнесение заключительного *ḥ* — *висарги* (последний звук слова также именуется *дхвани*) вместе с впечатлениями, оставшимися от восприятия предшествующих звуков, пробуждает в уме слушателя неделимую *спхоту*. Бхартрихари сравнивает процесс пробуждения *спхоты* с заучиванием наизусть стихотворения: ученик повторяет его много раз, но окончательно запоминает лишь при последнем чтении (ВП I.83). Другой грамматик, Манданамишра использует иное сравнение — с ювелиром, рассматривающим драгоценный камень: сначала он получает общее представление о нем, затем все глубже постигает его свойства и только в заключение окончательно устанавливает его истинную природу и ценность [Кунджунни Раджа, 1963, с. 125]. Таким образом, звуки речи сами по себе еще не сообщают значения слова, они способны сделать это только через вневременную, абстрактную единицу языка — *спхоту*, проявителями которой они являются (подробно о концепции *спхоты*, ее соотношении с *дхвани*, а так-

же связи с современными лингвистическими представлениями см. [Либлич, 1923, с. 208 и сл.; Хаймэн, 1941, с. 221 и сл.; Браф, 1951, с. 27 и сл.; Састри, 1959; Кунджунни Раджа, 1963; Чакрабартти, 1971; Иванов, 1979, с. 22 и др.]).

Аналогия между учением о *дхвани* Анандавардханы и изложенным учением грамматиков очевидна. Как звуки слова (*дхвани* в грамматическом смысле этого термина) сами по себе, в их непосредственном восприятии, ничего не значат и призваны проявить *спхоту* — значащую форму слова, так же истинная поэзия — *дхвани* — ценна не своим очевидным и непосредственно воспринимаемым смыслом, но стоящим за ним смыслом прямо не выраженным, скрытым. «Лучшая поэзия, в которой скрытый смысл прекраснее выраженного, — пишет Вишванатха, — называется „дхвани“, поскольку [первый] доносится звучанием (*dhvaniyate*) [второго]» (СД, с. 238).

Итак, первое значение термина *дхвани* у Анандавардханы — это поэзия или поэтические высказывания, в которых главный источник поэтической красоты — прямо не выраженный, проявляемый смысл (*вьянгья-артха*).

Но уже из сказанного явствует, что вся теория скрытого смысла строится не столько на основе самого понятия *дхвани* у грамматиков, сколько на основе представления о стоящей за *дхвани* и реализуемой посредством *дхвани спхоты*². Хотя сам Анандавардхана не упоминает о *спхоте* как грамматическом аналоге скрытого смысла в поэзии, это делает его комментатор Абхинавагупта (ДЛЛ, с. 139—140), а Маммата, уточняя связь концепций *дхвани* в поэтике и грамматике, пишет: «Мудрецами-грамматиками слово „дхвани“ прилагается к звучанию слова, обнаруживающему его скрытую форму в виде *спхоты* — главной его сущности» (КП, с. 19). Отсюда, по аналогии с понятием *спхоты*, термин *дхвани* употребляется в поэтиках не только в значении поэзии скрытого смысла, но и скрытого смысла в поэзии. Переводчица «Дхваньялоки» на русский язык Ю. М. Алиханова высказала убеждение, что Анандавардхана использует слово *дхвани* только в первом значении (и иногда еще в значении функции проявления — *вьанджакатва*), а второе значение впервые ввел в употребление Абхинавагупта, в частности и в этом придавший доктрине *дхвани* свою собственную трактовку. Однако с ее мнением трудно согласиться. Как мы уже говорили, в первой же *карике* своего трактата Анандавардхана называет *дхвани* «душой поэзии». Не говоря уже о том, что в санскритской поэтике «душой поэзии» именуется не какой-либо из ее классов или типов, а всегда определенное ее свойство, качество (*вакрукти, рити, раса* и т. д.), Анандавардхана сам разъясняет, что «душой поэзии» (*кавья-атман*) знатоками считается ее смысл (*артха*), который делится на выраженный (*вачья*) и суггестивный (*пратиямана*) (ДЛ I.2), и, далее, что именно суггестивный, скрытый смысл и составляет подлинную ее душу (ДЛ I.5). Хотя практически Анандавардхана, говоря о проявляемом

смысле, чаще употребляет слова *вянжья*, *пратиямана* и т. п., а не *дхвани*, его постулат: «Дхвани — душа поэзии» — недвусмысленно предполагает для термина *дхвани* значение скрытого смысла, и именно это значение утвердилось в дальнейшем как основное в санскритской поэтике.

Ссылаясь на мудрецов, которые почитали *дхвани* «душой поэзии», Анандавардхана упоминает в первой *карике* своего трактата и три группы противников этого учения, среди которых «одни говорят, что его (*дхвани*) нет [вообще], другие утверждают, что оно [представляет собой] вторичное обозначение (*бхакта*), а третьи полагают, что его сущность невыразима словами» (ДЛ I.1).

Те, кто вообще отрицают существование *дхвани*, могут, по Анандавардхане, занимать три позиции: или исходить из того, что в поэзии нет ничего, кроме уже описанных знатоками *аланкар*, *гун*, *вритти* и *рити*; или считать, что если и есть что-либо иное, то это иное, поскольку оно выходит за рамки общепринятых категорий, заведомо непозитивно; или же, наконец, не видеть в *дхвани* нового принципа, полагая, что под тем или другим именем он давно уже включался в характеристику украшений поэзии. По всей видимости, последняя точка зрения (которая, по существу, мало чем отличалась от первых двух) была наиболее авторитетной и распространенной. С ней обстоятельно полемизировали и Анандавардхана в «Дхваньялоке», и его последователи; ее продолжали отстаивать противники теории *дхвани* и после появления «Дхваньялоки». В частности, в комментарии «Лагхувритти» («Легко [доступный] комментарий») к «Кавьяланкарасарасанграхе» Удбхаты ее вновь пытался обосновать Пратихарендураджа (первая половина X в.). Указав, что «некоторые знатоки называют именем дхвани, охватывающим разные виды скрытого смысла, специфическое качество поэзии», Пратихарендураджа объясняет, что ни он, ни Удбхата не пользуются им, «потому что оно входит в аланкары» (КАСС, с. 85), и далее все виды *дхвани*, выделенные Анандавардханой, а также многие его примеры рассматривает как частные случаи поэтических фигур, описанных Удбхатой (КАСС, с. 86—92).

Действительно, среди украшений, описанных аланкариками, как мы уже говорили, было немало фигур суггестивных, «подсказывающих» новое значение высказывания: *парьяюкта* («иносказание»), *вибхавана* («обнаруживающая»), *дипака* («светильник»), *акшеша* («возражение»), *шлеша* («соединение»), *самасокти* («сжатое описание») и др. Более того, когда Бхамаха и Дандин называли *атишайокти* («преувеличение»), а Вамана — *упаму* («сравнение») основой всех других фигур, они в качестве таковой основы имели в виду суггестивное преувеличение и суггестивное сравнение. Несомненно, что теория *дхвани* во многом опиралась на теорию *аланкар*, на анализ семантической двуплановости ряда украшений. Но сводить «все учение „Дхваньялоки“ к новой классификации стилистических приемов»

или полагать, что «дхвани суть те же украшения» (см. [Алиханова, 1974, с. 50]), никак нельзя. Анандавардхана поясняет, что вся система *аланкар* принадлежит области выраженного смысла, определяется особенностями означающего (звуковые фигуры) и означаемого (смысловые фигуры) в поэтическом высказывании, в то время как система *дхвани* выходит за ее пределы. Он пишет: «Что же касается утверждения, что оно (*дхвани*), поскольку относится к сфере прекрасного, будто бы включается в разновидности указанных украшений и т. п., то это неверно. Может ли дхвани, которое основано на связи с проявляемым и проявляющим, входить в систему, зависящую от выражаемого и выражающего? Как будет разъяснено, источники красоты выражаемого и выражающего (т. е. *аланкары*) — его (*дхвани*) составные части, а оно само выступает как целое» (ДЛ, с. 107). При этом, добавим, целое, заключающее в себе не только поэзию *аланкар*, но бесфигурную поэзию и поэзию *расы* и тем самым воплощающее в себе принцип синтетического подхода к литературному тексту. Если теория *аланкар* была теорией типов фигуративности, то теория *дхвани* — теорией типов значения поэтического языка во всем его объеме.

Вторую группу противников *дхвани* составляли, по Анандавардхане, те, кто включал манифестацию поэзией скрытого смысла в лингвистическую функцию вторичного обозначения.

По учениям грамматиков, логиков (ньяиков) и сторонников философской школы *мимансы* слово обладало двумя основными функциями (*вритти*, *вьяпара*) — первичной, или номинативной (*абхидха*), сообщающей прямое, буквальное значение, и вторичной, или транспозитивной (*лакшана*, *упачара*, *гауни*), предлагающей, в случае необходимости, значение переносное, метафорическое³. Соответственно слово, выражающее прямое значение, именовалось *вачака* (выражающее) и его буквальный смысл — *вачья* (выражаемое), а выражающее переносное значение — *лакшака* и смысл его — *лакшья*.

Отношение между словом и его буквальным значением понималось, так же как в европейских теориях значения, установленным либо по природе (у мимансаков), либо по соглашению (у ньяиков); в последнем случае соглашение (*санкета*) могло быть изначальным, как бы исходящим от богов или выработанным, принятым людьми. Номинативное значение, далее, могло относиться к роду (например, «корова»), качеству («белая»), действию («ходит») и индивидуальному имени; быть конвенциональным (*рудха*), выводным (*йога*), т. е. определяемым с помощью этимологии, и конвенционально-выводным (*йогарудха*), как, например, в слове *райкаја*, которое «по соглашению» значит «лотос», но соглашение это связано с этимологическим смыслом: «растущий в грязи». Во всех случаях и при любом понимании номинативная функция слова прямо, вне зависимости от контекста и каких-либо посредующих механизмов указывает на референт, «обозначает» его, и это значение рассматри-

валось в грамматике как собственное, главное значение слова (*мукхья-артха*).

Тогда, однако, когда номинативное значение слова не обеспечивает правильного понимания высказывания, вступает в силу вторичная функция — транспозитивная. Согласно традиционному примеру в санскритских поэтиках и грамматиках, фраза «Стоянка пастухов на Ганге» (*gaṅgāyāṁ ghoṣaḥ*) в своем буквальном значении бессмысленна: стоянки на самой реке быть не может, но благодаря переносной, транспозитивной функции она понимается адресатом как «Стоянка пастухов на берегу Ганга». Санскритские теоретики поэзии указывали три условия «правильного употребления» транспозитивной функции: 1) несовместимость первичного значения с контекстом, 2) наличие какого-либо рода связи между буквальным (неуместным) и переносным (искомым) значениями слова и 3) обусловленность переносного значения обычаем, традицией либо особым намерением говорящего. Вишванатха по этому поводу писал: «Если главное значение оказывается абсурдным, [слово] посредством переносной функции получает новое значение, связанное с первым и осознаваемое благодаря традиционному употреблению или нарочитой мотивации» (СД II.5; КП II.9). Связь между номинативным и транспозитивным значениями устанавливалась по сходству, ассоциации, месту действия, характеру действия, качеству, роду и т. п. (см. [Кунджунни Раджа, 1963, с. 233—242]), но практически сводилась к разного рода метафорическим и метонимическим отношениям. Что касается различия между традиционным и мотивированным транспозитивными значениями, то в первом случае мы имеем дело с так называемыми «языковыми» или «стертыми» метафорами и метонимиями, в которых вторичное значение осознается как общеупотребительное, а во втором — с метафорами и метонимиями стилистическими. Вишванатха поясняет, что словосочетание «неукротимая Калинга» представляет собой традиционную транспозицию, поскольку упоминание названия страны вместо ее жителей (должно понимать: «неукротимые жители Калинги») освящено языковым обычаем; с другой стороны, во фразе «стоянка пастухов на Ганге» — транспозиция мотивированная, так как слово «берег» опущено здесь не просто по обычаю, но с тем чтобы сблизить понятия «стоянка пастухов» и «Ганг», придав первому оттенок благочестия, святости (СД, с. 36). Следует заметить, что индийские грамматик и логики, различая транспозитивные выражения по способам образования, мало интересовались особенностями их мотивации; теоретики же поэзии как раз на это обратили особое внимание, что было связано с постулированием ими третьей языковой функции, а именно: суггестивной, или функции проявления (*вьянджана*).

Функция проявления, не рассматривавшаяся в индийской грамматике и логике, впервые теоретически обосновывается Анандавардханой, с тем чтобы при ее посредстве объяснить

специфику поэзии, которую, по его мнению, составляет скрытый смысл — *дхвани*. «Итак,— пишет он,— есть три рода функций, присущих слову: способность выражения (*вачакатва*), способность вторичного обозначения (*гунавритти*) и способность проявления (*вьянджакатва*). В том случае, когда благодаря способности проявления проявляемый смысл (*вьянгья*) — главное, [это] дхвани» (ДЛ, с. 469—470).

Суггестивный смысл может быть подсказан, с точки зрения санскритских теоретиков поэзии, и буквальным, и переносным значениями высказывания. Буквальное и суггестивное значения, согласно Маммате, различаются:

1) по общему смыслу высказывания. Например, в стихотворении Амару:

«С твоей груди полностью стерта сандаловая мазь,
с губ смыта красная краска, на глазах нет и следа
черной туши, а нежное тело покрыто поднявшимися
вверх волосками. О посредница, не желающая даже
знать о страданиях подруги, ты говоришь неправду:
ты ходила не к этому негоднику, а купаться в пруд»,—

буквальный смысл — упрек за то, что подруга якобы не выполнила доверенного ей поручения, а скрытый и главный — что она предала свою доверительницу и сама развлекалась с ее возлюбленным, ибо стертые сандаловая мазь, красная краска и черная тушь, так же как поднявшиеся волоски на теле, могут свидетельствовать скорее о пылких любовных объятиях, а не о купании в воде;

2) по времени понимания: скрытый смысл осознается только после того, как понят буквальный;

3) по причине: буквальное значение зависит от слов, а скрытое — от слов, их порядка или характера сочетания в предложении, аффиксов и даже отдельных звуков;

4) по способу понимания: буквальный смысл осознается благодаря знанию языка, а скрытый — посредством размышления над ситуацией, постижения характера говорящего и т. д.;

5) по возможности понимания: буквальный смысл понимает всякий, а скрытый — только знаток;

6) по числу значений. Например, буквальный смысл предложения: «солнце зашло» — один, а скрытый может быть сколь угодно многообразен: «пора напасть на врага» (для полководца); «можно идти к любовнику» (для нетерпеливой возлюбленной), «скоро он придет» (для ждущей любимого), «пора кончать дела» (для работника), «соверши вечернее жертвоприношение» (для жреца), «не удаляйся от деревни» (для путника), «приведи коров» (для пастуха), «теперь не будет так жарко» (в компании друзей), «собери свои товары» (для уличного торговца) и т. д.;

7) по адресату. Например, строфа:

«Кто же не рассердится, увидев пораненными губы

любимой? Не послушавшись, ты все же нюхала лотос, внутри которого была пчела. Теперь терпи!» —

формально обращена говорящей к подруге, а фактически (сокрытым смыслом) к ее мужу, дабы рассеять его справедливое предположение, что жена целовалась с любовником (КП, с. 240—244).

Анандавардхана, обосновывая отличие номинативной функции от суггестивной, подчеркивает, что номинативная функция («способность выражения») — «постоянное свойство слова, присущее ему изначально»; в то время как суггестивная функция («способность проявления») — «непостоянна, поскольку ограничена особыми условиями (*аунадхика*)»: «она реализуется, только будучи определена контекстом и т. п., а иначе она не реализуется» (ДЛ, с. 476). В принципе это предполагает, что суггестивная функция принадлежит не только поэзии, но и обычной речи. В высказывании «солнце зашло», как мы видели, может быть даже не один, а несколько скрытых смыслов, и тем не менее сама по себе эта фраза непоэтична. Отвечая на возможное возражение, что в таком случае ко всем, а не только поэтическим высказываниям можно приложить понятие *дхвани*, поскольку им тоже бывает свойствен иной, чем буквальный, смысл, Анандавардхана пишет, что в обычных высказываниях намерение говорящего самоочевидно, и потому «способность проявления не отличается здесь от способности выражения. Лишь тогда, когда проявление скрытого смысла составляет главную цель высказывания, способность проявления заслуживает статуса *дхвани*», и скрытый смысл приобретает особое очарование (ДЛ, с. 479—480).

Если отличие суггестивной функции слова от номинативной, скрытого смысла — *дхвани* от буквального казалось Анандавардхане достаточно ясным, то отделение проявляемого значения от переносного заслуживало, с его точки зрения, специального разъяснения: ведь вторую группу противников теории *дхвани* составляли, как он пишет, как раз те, кто смешивал суггестивную функцию с транспозитивной. Возражений против такого смешения Анандавардхана и его преемники приводят несколько, в зависимости от той позиции, которую занимают или предположительно могут занять их оппоненты.

Прежде всего они указывают, что, если при вторичном обозначении буквальный смысл, трансформируясь, полностью устраняется, то при суггестии он, проявляя новый смысл, сам в той или иной мере может сохраняться (ДЛ, с. 149, 465). Так, во фразе «стоянка пастухов на Ганге» значение «Ганг» полностью устраняется значением «берег Ганга», но в строфе из «Кумарасамбхавы» Калидасы (VI.84):

«Когда божественный мудрец говорил это ее отцу,
Парвати, опустив голову, пересчитывала лепестки лотоса,
который держала в руке», —

прямое описание (Парвати присутствует при том, как божественный мудрец Ангирас сообщает ее отцу о сватовстве Шивы) сохраняет свою силу, однако при этом проявляется иная, скрытая цель стиха — изобразить смущение Парвати (ДЛ, с. 465, 268).

Далее Анандавардхана отмечает, что транспозитивная функция присуща только слову, а суггестивная — и слову, и частям слова, и даже отдельным звукам, не имеющим никакого значения. «Так, — пишет он, — способность проявления в отношении расы и прочего свойственна даже звукам песен, но у них никоим образом нельзя обнаружить ни способности выражения, ни способности косвенного обозначения» (ДЛ, с. 468—469).

Еще один аргумент Анандавардханы против отождествления функций транспозиции и суггестии состоит в том, что проявляемый смысл может опираться на простую номинацию, на буквальное значение без всякого посредничества значения переносного: «Иногда способность проявления покоится на способности выражения, если в *дхвани* выраженный смысл подчинен тому, что хотят сказать, а иногда — на косвенном значении, если в *дхвани* выраженный смысл не есть то, что хотят сказать... И поскольку способность проявления может опираться и на то и на другое, нельзя утверждать, что она тождественна чему-либо из них» (ДЛ, с. 468).

Анандавардхана, однако, отказывается признать идентичность вторичного и проявляемого смысла даже в тех случаях, когда *дхвани* зависит от переноса, или транспозиции, значения. Если *дхвани* шире, чем переносное значение, ибо часто опирается на буквальный смысл высказывания, то, с другой стороны, и переносное значение в целом шире, чем *дхвани*, поскольку часто не содержит никакой суггестии. «Хотя *дхвани* с выраженным смыслом, который не есть то, что хотят сказать, — пишет Анандавардхана, — опирается на способность вторичного обозначения, вторичным обозначением все-таки оно не является. Ибо вторичное обозначение бывает лишенным способности проявления. А без способности проявления нет проявляемого смысла, который, как мы говорили, — источник прекрасного [в поэзии]» (ДЛ, с. 472—473). Анандавардхана приводит примеры метафор: «по [своей] пылкости [этот] юноша — огонь» и «по [своей] прелести ее лицо — истинная луна», в которых нет никакого скрытого смысла. И даже если в этих метафорах опустить «общее свойство» (*саманадхарма*) и свести их к выражениям: «этот юноша — огонь», «ее лицо — луна», чтобы они содержали в себе элемент суггестии (подсказывали бы слова: «по пылкости», «по прелести»), такая суггестия никак не создавала бы ощущения красоты, неотделимого от *дхвани*. Не создавала бы она его в силу общеупотребительности, «стертости» подобных выражений, отсутствию в них особого умысла, намерения (*прайоджана*) автора.

Возвращаясь к фразе «стоянка пастухов на Ганге», Анандавардхана подчеркивает, что в ней, в отличие от приведенных выше стертых метафор, главный смысл не сводится к переносному (транспозитивная функция дала значение «на берегу Ганга» и этим себя исчерпала). Идея святости, покоя пребывания на Ганге подсказывается не переносной функцией, но входит в особое намерение говорящего, подкрепленное контекстом высказывания. Это намерение проявляется как мотивация применения тропа: речь идет не просто о лингвистической операции переноса значения, но как бы о разъяснении ее причины, ее внутреннем обосновании. И именно манифестация, обнаружение такого намерения и его оттенков и составляет в данном случае сферу действия функции суггестии, скрытый смысл фразы, источник ее красоты. Вишванатха поясняет: «Разве может в таких высказываниях, как „стоянка пастухов на Ганге“, переносная функция, которая исчерпала себя, сообщив значение „берег“, быть источником скрытого смысла: „покой“, „святость“ и т. д.?.. Если бы у таких высказываний, как „стоянка пастухов на Ганге“, намерение (т. е. указание на „покой“, „святость“ и т. д.) было бы вторичным значением, то тогда бы смысл „на берегу“ в качестве значения первичного должен был быть устранен (поскольку вторичное, косвенное значение возникает лишь по устранении первичного, буквального) и у этого вторичного значения должно было бы быть обозначено новое намерение, а у этого намерения (если считать его вторичным значением) еще одно — и так до бесконечности. Но вторичное значение „на берегу“ не может, конечно, быть намерением. Ибо нельзя считать, что сообщение и намерение (ради которого сообщение делается) неотделимы друг от друга» (СД, с. 299—300, 304—305). Согласно общепринятой точке зрения санскритских теоретиков поэзии, в *дхвани*, опирающемся на переносное значение (*лакшья*), последнее относится к выраженному смыслу высказывания и является лишь одной из причин суггестии (*вьянгья*), которая составляет прямо не выраженный смысл — скрытое намерение или цель (*прайоджана*) говорящего (см. КП, с. 58—63).

И, наконец, еще одно различие транспозитивной и суггестивной функций указывают Анандавардхана и его сторонники. Транспозитивное значение всегда имеет в виду какое-либо понятие, объект действительности, «предмет» (*васту*), по терминологии санскритской поэтики. Суггестивное же значение включает в себя не только понятие, но и *аланкары* (т. е. «подсказывает» ту или иную поэтическую фигуру) и *расу*. Анандавардхана пишет: «Вполне очевидно также различие сфер [действия] способности вторичного обозначения и способности проявления. Ибо у способности проявления три такие сферы: *раса* и ее компоненты, украшение и понятие, выявляемые как скрытый смысл. Но никто не говорит и не может сказать, что посредством способности вторичного обозначения воспринимаются *раса* и прочее, а также скрытое украшение» (ДЛ, с. 466).

С точки зрения сторонников теории *расы*, именно этот аргумент Анандавардханы (приложимый также к функции номинации) был решающим для признания суггестивной функции. В развитие его Вишванатха строит всю пятую главу своего трактата, объясняющую необходимость суггестии в поэзии. Он открывает ее строфой: «Должно признать четвертую функцию⁴, вызывающую вкушение расы и прочего, после того как функции „называния“, „цели“ и „переноса“ прекращают свое действие» (СД V.1). И кончает словами: «Итак, доказано, что должно признать четвертую функцию, ибо нельзя отрицать описанного [выше] восприятия смысла [поэзии], состоящего в расе и прочем; смысл этот сообщается связью и отсутствием связи между словами, он не может быть понят на основании вывода и других средств истинного познания, а также не познается посредством [остальных] трех функций, начиная с „называния“... Функция эта зовется мудрыми „проявлением“ (*вьядджана*), а некоторые называют ее „вкушением“ (*расана*), поскольку ею вкушается раса» (СД, с. 317—318).

Третью и последнюю группу противников *дхвани*, по Анандавардхане, составляют те, кто полагает, что даже если *дхвани* и существует, суть его «невыразима словами», т. е. не может быть адекватно описана. По замыслу Анандавардханы, его трактат должен быть лучшим опровержением такой точки зрения, предлагая всестороннее описание и всех разновидностей скрытого смысла, и основных механизмов его реализации в тексте, и воздействия на читателей.

Анандавардхана классифицирует поэзию *дхвани* согласно природе проявляемого значения (понятийный смысл — *васту*, украшение — *аланкара* и *раса*), характеру проявителя (звук, морфема, слово, предложение и т. д.) и, наконец, особенностям связи между выраженным и невыраженным значениями. Последняя классификация наиболее важна: она фактически включает в себя другие классификации, наиболее полно раскрывает роль *дхвани* по отношению ко всем признанным в санскритской поэтике средствам поэтической выразительности, наглядно демонстрирует сам процесс возникновения скрытого смысла из выраженного и их сравнительную ценность⁵.

Утверждая теорией *дхвани* семантическую двуплановость поэзии, Анандавардхана менее всего был склонен недооценивать роль выраженного смысла, включая сюда и смысл буквальный, номинативный, и смысл переносный, транспозитивный. «Тот смысл, который достоин хвалы знатоков и считается душой поэзии,— писал Анандавардхана,— имеет две разновидности, называемые [смысл] выраженный и [смысл] проявляемый» (ДЛ I.2). Как мы уже говорили, Вишванатха упрекал Анандавардхану в том, что, относя к душе поэзии не только проявляемый, но и выраженный смысл, он якобы противоречил собственному утверждению, что «дхвани — душа поэзии» (СД, с. 20). Но для Анандавардханы — пусть даже формальное противоре-

чие и имеет место — указание на существенную роль выраженного смысла было принципиально важным. Только с помощью выраженного смысла можно и сообщить, и понять смысл скрытый. Поэтому: «Как человек, нуждаясь в свете, заботится о его источнике — пламени в светильнике, так [поэт заботится] о выраженном смысле, нуждаясь в невыраженном» (ДЛ I.9). И так же необходим он и читателю: «Как посредством значения слов постигается значение предложения, так постигают проявляемый смысл только после того, как понят выраженный» (ДЛ, с. 100).

Анандавардхана подчеркивает ценность в поэзии выраженного смысла не только как средства сообщения невыраженного. Даже после постижения невыраженного смысла он так или иначе присутствует в сознании читателя, оставаясь интегральной частью эстетического восприятия. Вновь используя аналогию с учением грамматиков о предложении, Анандавардхана говорит, что значение отдельных слов уже не осознается, когда понято предложение, подобно тому как мы забываем, видя готовый горшок, о глине, из которой он сделан. «Но,— продолжает Анандавардхана,— иначе соотносятся выраженное и проявляемое значения... Как свет светильника продолжает быть и тогда, когда с помощью светильника стал виден горшок, так свет выраженного [остается]; когда уже познано проявляемое» (ДЛ, с. 461).

При всей ценности буквального смысла в поэзии, Анандавардхана тем не менее настаивает, что ее специфику, красоту определяет прежде всего смысл прямо не выраженный, скрытый: «В произведениях великих поэтов, однако, проявляемый смысл — иная вещь, [чем выраженный]. Он отличается от очевидных компонентов [высказывания], как красота [женщины в целом от красоты] частей ее тела» (ДЛ I.4). И Анандавардхана, и Абхинавагупта в комментариях к этой *карике* поясняют, что как женская красота зависит от красоты отдельных частей ее тела, но не сводится к ним и представляет собой особое качество, так и красота поэзии не столько непосредственно выражается, сколько составляет тайну ее невыраженного смысла. Анандавардхана заключает: «Нет такого рода поэзии, доставляющего радость сердцам знатоков, где бы красота не была связана с проявляемым смыслом. Мудрые учат, что в этом высшая тайна поэзии» (ДЛ, с. 506).

Еще раз подчеркивая, что скрытый смысл может проявляться как некая идея (понятийный смысл), как украшение и как *раса*, Анандавардхана показывает, что в любом случае он радикально отличается от выраженного.

Так, выраженный смысл может иметь форму разрешения, а скрытый — запрещения:

«Гуляй без страха, почтенный! Собаку, [тебя испугавшую], загрыз сегодня свирепый лев, поселившийся в гущу лиан на берегу Годавари» (ДЛ, с. 52),—

строфа из собрания стихов Халы (III—IV вв.) «Саттасай» («Семьсот строф»): девушка, идущая к своему возлюбленному, неожиданно встречает гуляющего отшельника и, на словах поощряя его прогулку, в действительности отваживает его от места условленного свидания.

Или же, наоборот, выраженный смысл содержит запрещение, а скрытый — разрешение:

«Взгляни при свете дня, путник: здесь спит свекровь,
а здесь — я. Постарайся же ночью, когда ничего не
видно, не оказаться в моей постели» (ДЛ, с. 71),—

тоже стихотворение Халы: женщина в отсутствие мужа якобы предостерегает путника, а фактически дает понять, что не будет ничего иметь против, если он ошибется постелью.

Или же выраженный смысл может быть обращен к одному адресату, а невыраженный — к другому; см. уже разобранный нами строфу: «Кто же не рассердится, увидев пораненными губы любимой? Не послушавшись, ты все же нюхала лотос, внутри которого была пчела. Теперь терпи!» (ДЛ, с. 76).

Приведенные примеры (а также подобные им, но с иными оттенками значений) иллюстрируют отличие проявляемого и выраженного смыслов в *дхвани*, обнаруживающем скрытую идею. Что касается *дхвани*-украшения, то здесь, согласно Анандавардхане, разница между ними такая же, как разница между непосредственно выраженной в тексте и отсутствующей в нем, но угадываемой *аланкарой*. И, наконец, *раса* вообще не может выступать иначе, чем скрытый смысл; она, как мы уже знаем, невыразима словами, но привносится описанием возбудителей, симптомов и преобладающих настроений.

Анандавардхана и его последователи указывают еще ряд различий выраженного и скрытого смысла (в числе, времени, грамматической основе, средствах постижения и т. п.), но самое главное различие — различие в воздействии (*карьябхеда*): выраженный смысл принадлежит в основном когнитивному восприятию, а невыраженный — эстетическому, имеет особое очарование и предназначен для знатоков. Поэтому истинная поэзия — это всегда поэзия скрытого смысла, поэзия *дхвани*, которой Анандавардхана дает следующее определение: «Мудрыми тот род поэзии именуется *дхвани*, где смысл и слово обнаруживают скрытое содержание и при этом себя ему подчиняют» (ДЛ I.13).

Первым типом *дхвани*, определяемым по соотношению проявляемого и выраженного смысла, является *дхвани* «с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать» (*авивакшита-вачья*). В свою очередь, этот тип имеет два вида: первый, где «выраженное переходит в другое значение» (*артхантарасанкрамита-вачья*), и второй, где «выраженное совершенно устраняется» (*атьянтатираскрита-вачья*).

Примерами первого вида, по Анандавардхане, служат строфы:

«Небо, будто покрытое густой черной краской, тучи с парящими среди них журавлями, ветер, разбрызгивающий дождевые капли, звонкие крики павлинов — друзей облаков... Пусть сколь угодно все так и будет! Я — Рама, твердый духом, все вытерплю. Но, увы! как сможет снести это царица Видехи (Сита)? О госпожа, будь твердой!» (ДЛ, с. 175—176).

и

«Тогда проявляются достоинства, когда их замечают ценители. Лишь освещенные лучами солнца, лотосы становятся лотосами» (ДЛ, с. 178).

В первой строфе, описывающей тревогу Рамы за свою жену Ситу, похищенную демоном Раваной, слово «Рама», согласно объяснению Анандавардханы (ДЛ, с. 177), означает уже не только определенного человека (выраженный смысл), но всю совокупность присущих этому человеку героических свойств: стойкость, терпение, величие, мужество и т. п. Выраженное значение слова, таким образом, трансформируется в значение более широкое и глубокое, обуславливающее истинный смысл и красоту высказывания. Точно так же в следующей строфе слово «лотосы» во второй позиции означает не просто лотосы, но вообще любую вещь во всем блеске ее достоинств.

Второй вид *дхвани* «с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать» — *дхвани*, где выраженный смысл совершенно устраняется, иллюстрируется такими стихами:

«Луна, чью красоту затмило солнце и чей диск подернулся морозной дымкой, [теперь] уже не блестит, подобно зеркалу, слепому от дыхания» (ДЛ, с. 181);

и

«Три рода людей срывают с земли золотые цветы: герой, ученый и тот, кто знает толк в службе» (ДЛ, с. 145).

В первой строфе слово «слепой» (*андха*) в его буквальном значении неуместно, и это значение вообще отбрасывается, заменяется значением «тусклый», «темный» или «непрозрачный», придающим всему высказыванию новый смысл. Во второй — несовместимо с контекстом упоминание о «золотых цветах» (*суварнапушпа*), и буквальное значение этих слов уступает место скрытому: успех, счастье, богатство и т. п.

Очевидно, что в целом первый тип скрытого смысла порождается словом или сочетанием слов, меняющими свое значение в контексте всего высказывания и в свою очередь придающими этому высказыванию новый смысловой оттенок⁶. Понятно также, что этот тип *дхвани* основан на транспозитивной функции

слова (*лакшана-мула*), на употреблении тропов. Как явствует из примеров и как утверждает сам Анандавардхана, «в *дхвани*, где выраженное не есть то, что хотят сказать... способность проявления покоится на вторичном обозначении» (ДЛ, с. 468)⁷.

Два вида *дхвани* в пределах первого его типа соответствуют двум видам транспозитивного значения в интерпретации индийских грамматиков: транспозиции, где буквальное значение, трансформируясь, не вполне упраздняется (*аджахал-лакшана*), например: «входят копыта» (*kuntāḥ praviṣanti*) в значении «входят копыеносцы»; и где оно отбрасывается полностью (*джахал-лакшана*), например: «стоянка пастухов на Ганге» вместо «на берегу Ганга» (см. [Кунджунни Раджа, 1963, с. 249—251, 302—303; Алиханова, 1974, с. 43]). В европейской терминологии мы имеем дело соответственно с метонимическими и метафорическими обозначениями. Однако нетрудно заметить, что в *дхвани*, где выраженное переходит в другое значение, метонимия становится символом («Рама» как символ мужества, «лотосы» как символ красоты). А в *дхвани*, где выраженное совершенно устраняется, скрытый смысл сообщается не «стертыми» метафорами (типа «мальчик-огонь»), но метафорами, вызывающими дополнительные ассоциации и потому доставляющими особое удовольствие.

Мы уже говорили о возражениях Анандавардханы против отождествления любой разновидности *дхвани* со смыслом переносным, со вторичным обозначением. Вторичное обозначение, по Анандавардхане, ограничено лексическим переносом, проявляемый же смысл заключает в себе мотивацию этого переноса. Приведенные Анандавардханой поэтические примеры первого типа *дхвани* призваны подтвердить существенность этого различия.

Комментируя слово «Рама» в строфе «Небо, будто покрытое густой черной краской...», Абхинавагупта указывает, что «проявляемое, которое выступает в виде цели (*прайоджана*) [высказывания],— это присущие Раме бесчисленные свойства, как, например, изгнание из царства и т. п.» (ДЛЛ, с. 177). Буквальный смысл: «Рама», таким образом, трансформируется в переносный: «стойкость Рамы», «мужество Рамы» и т. д., но этим дело не ограничивается, переносный смысл возбуждает множество ассоциаций: вся жизнь Рамы, все испытанные им невзгоды, все качества характера, которые он при этом обнаружил, как бы проходят мгновенно перед внутренним взором читателя, и они-то, мотивируя вторичное значение слова «Рама», образуют скрытый смысл строфы, делают ее поэзией *дхвани*.

Метафора «срывать золотые цветы земли» в строфе «Три рода людей срывают с земли золотые цветы...» означает путем переноса,— пишет Абхинавагупта,— способность легко приобретать богатства. А проявляется [здесь] цель этого переноса: прославление героя, ученого и слуги, и эта цель, не выразимая словами, скрытая, подобно чашам груди героини, придает [стихам]

высокую ценность» (ДЛЛ, с. 145—146). Опять-таки не сама метафора, а цель ее применения (в данном случае — похвала) составляет, по Абхинавагупте, скрытый смысл стихотворения.

И, наконец, наиболее «трудный» пример (трудный, потому что здесь легче всего принять скрытый смысл за переносный) — метафору «слепое зеркало» в строфе «Луна, чью красоту...» — Абхинавагупта также объясняет, используя понятие *прайоджаны*. Цель этой метафоры, говорит он, «манифестировать бесчисленное множество качеств, таких как несовершенство, отсутствие блеска, бесполезность и т. п.» (ДЛЛ, с. 180); эти качества переносятся с зеркала на зимнюю луну, и именно обилие коннотаций, а не прямолинейное понимание метафоры («слепое зеркало» значит «тусклое зеркало») придает строфе то очарование, которое свойственно поэзии *дхвани*.

Указывая, что в обоих видах *дхвани*, где выражаемое не есть то, что хотят сказать, функция вторичного обозначения не отличается по форме выражения от функции проявления, Анандавардхана настойчиво подчеркивает их разницу по существу, ибо «проявляемый смысл доставляет наслаждение сердцам ценителей поэзии, а вторичное обозначение [само по себе], в тех случаях, когда оно не является причиной восприятия [проявляемого], как указано, лишено этого качества» (ДЛ, с. 475). Иначе говоря, в первом типе *дхвани* скрытый смысл состоит не в устранении лингвистической аномалии (для этого было бы достаточно вторичного обозначения), а в дополнительных, ассоциативных оттенках значения, порождаемых этой аномалией.

Второй тип *дхвани* — «с выраженным, которое есть то, что хотят сказать», или, точнее: «с выраженным, которое есть то, что хотят сказать, но подчинено другому» (т. е. невыраженному смыслу) (*вивакиштаньяпара-вачья*) — основан на номинативной (*абхидха*) функции слова. Номинативное, выраженное значение здесь сохраняется, однако сквозь него просвечивает, проявляется главное — суггестивное значение высказывания. Естественно, что между пониманием выраженного значения и его интерпретацией — пониманием невыраженного — должен быть промежуток. Если суггестия зависит от буквального значения, то, как пишет Анандавардхана, «восприятие скрытого смысла непременно происходит через какое-то время после восприятия выражаемого и выражающего» (ДЛ, с. 447).

Однако этот промежуток времени может быть осознаваем и неосознаваем. Соответственно второй тип *дхвани* имеет тоже два вида: «со скрытым смыслом, распознаваемым незаметно» (*асанлакшьякрамавьянгья*) и «со скрытым смыслом, распознаваемым постепенно» (*санлакшьякрамавьянгья*).

В первом случае проявляемым смыслом могут быть только *раса* и связанные с ней эмоциональные состояния — *бхава*. Мы уже говорили о том, что поэт может непосредственно описать возбудители *расы*, ее симптомы и преходящие чувства, но не саму *расу*, которая не выражима словами и представляет собой

эмоциональный отклик читателя на описываемую ситуацию. *Раса*, таким образом, всегда результат суггестии, скрытый смысл высказывания, а возбудители, симптомы и преходящие чувства — его выраженный смысл и проявители *расы*. Иными словами; проявление *расы* с помощью возбудителей, симптомов и настроений есть некоторый временной процесс, но процесс неуловимый, похожий, по принятому в санскритской поэтике сравнению, на прокалывание одной иглою сотни лепестков лотоса, положенных друг на друга. Вкушая *расу*, читатель не отделяет момент восприятия ее возбудителей от восприятия самой *расы*, хотя фактически одно восприятие порождает другое и потому ему предшествует.

В *дхвани*, где скрытый смысл постигается незаметно, *раса* — главный элемент, *атман* высказывания: «К сфере *дхвани* принадлежат те [высказывания], где разного рода причины красоты выражаемого и выражающего подчинены *расе* и прочему» (ДЛ III.4). Если же *раса* — только сопутствующий, дополняющий элемент, а главное — нечто иное, то, по Анандавардхане, мы имеем дело не с *раса-дхвани*, но лишь с украшением из *расы* (*расават*, а также *преяс*, *урджасви*, *самахита*). Так, в уже приводившейся нами ранее строфе Амару:

«Да спалит ваши грехи огонь стрелы Шамбху, которого, словно провинившегося любовника, женщины Трипуры с глазами-лотосами, полными слез, отталкивали, когда он касался их рук, били изо всех сил, когда он трогал полы их платья, от которого убежали, когда он хватал их за волосы, отводили глаза, когда он пылко падал им в ноги, ускользали, когда он сжимал их в объятьях», —

эротическая и горестная *расы*, по мнению Анандавардханы, занимают подчиненное место по отношению к главной цели высказывания — прославлению необычайной мощи Шивы, и потому мы имеем дело не с поэзией *дхвани*, где в виде скрытого смысла выступает *раса*, а с *аланкарой расават* (ДЛ, с. 206—208)⁸.

Некоторые теоретики *дхвани* склонны были считать украшениями из *расы*, а не собственно поэзией *раса-дхвани* описания неодушевленной природы, поскольку *раса*, с их точки зрения, эмоциональное состояние, свойственное только живому существу. Анандавардхана, однако, относит их к поэзии *дхвани*, где скрытый смысл (*раса*) постигается незаметно. Когда такие описания, утверждает он, связаны с «духовными явлениями» (*четанавастанувритта*), они способны возбудить у читателя *расу* не менее, чем описание чувств человека; и в подтверждение цитирует слова царя Пурураваса из драмы Калидасы «Викраморвашия» («Мужеством [обретенная] Урваши»), которые он обращает к реке, напомнившей ему утраченную возлюбленную:

«Нахмутив волны-брови, в поясе из вереницы трепещущих птиц, стряхивая пену, словно платье, сброшенное в пылу страсти, она бежит, спотыкаясь на каждом пороге,— конечно, это она, ревнивица, которая лишь приняла вид реки» (ДЛ, с. 112).

Анализируя вид *дхвани*, где скрытый смысл распознается незаметно, Анандавардхана и его последователи уделяли вообще большое внимание соотношению *расы* и украшений, *аланкар*. Это объясняется и всей предшествующей традицией санскритской поэтики, в которой *аланкары* считались основной категорией поэзии, и, естественно, поэтической практикой на санскрите с ее склонностью к широкому употреблению всевозможных фигур. Однако если ранее *аланкары* рассматривались как главный источник красоты поэзии, то у теоретиков *дхвани* они низводятся на роль средства, содействующего этой красоте, содействующего проявлению *расы*. Доктрина *дхвани* в оправдание такого отношения к *аланкарам* предлагала весьма существенный довод: в то время как *раса* составляет невыраженный смысл высказывания, *аланкары*, как правило, принадлежат смыслу выраженному. «Расы,— пишет Анандавардхана,— подсказываются особыми выражаемыми и словами, их выражающими. А особыми выражаемыми, освещающими расу, являются рупака и иные *аланкары*» (ДЛ, с. 234).

Аланкары, таким образом, не абсолютные, но относительные поэтические ценности, зависящие от *расы* и получающие только в связи с ней свою ценность: «В *дхвани*, где скрытый смысл постигается незаметно, признается *аланкарой* та [фигура], составление которой осуществляется при полном подчинении *расе* и чье присутствие [в тексте] кажется даже неожиданным» (ДЛ, с. 232). Поэтому нежелательно употребление таких фигур, которые требуют от поэта специальных усилий в выборе слов. Такой выбор должен определяться главным стимулом (*расой*), а не побочными устремлениями (например, попыткой продемонстрировать свое мастерство или эрудицию). Иначе главным в стихотворении окажется выраженный (*аланкара*), а не скрытый (*раса*) смысл, и оно не сможет претендовать на принадлежность к поэзии *дхвани*.

Закономерно в этой связи, что для Анандавардханы особенно «подозрительны» словесные *аланкары*, наиболее трудные в составлении, а к *расе* имеющие наименьшее отношение.

Он считает опасным злоупотребление аллитерациями-*анупрасами*: «Анупраса, представляющая собой последовательность одинаковых [звуков], не способна, поскольку она требует усилий, осветить ни одну из разновидностей эротической *расы*, когда та является главным [элементом]» (ДЛ, с. 230). Но особенно вредными ему кажутся еще более сложные, чем *анупраса*, звуковые фигуры: «созвучие» (*ямака*), «картинка» (*читра*), формальная игра слов (*шлеша*): «Когда эротическая *раса* состав-

ляет суть дхвани и выражающее и выражаемое имеют целью ее освещение, сочинять ямаки и их разновидности, другие [звуковые фигуры], трудные шлеши, построенные на рассечении слов,— безответственно, даже если делать это умело» (ДЛ, с. 230). Анандавардхана, правда, предостерегает против злоупотребления звуковыми *аланкарами* только в связи с эротической *расой*. По-видимому, он считался с традицией, допускающей, а иногда даже одобряющей использование, например, *анупрас* при *расах* гнева, отвращения, мужества. Но, если не *анупрасы*, то во всяком случае *ямаки*, *читры* и словесные *шлеши* (*шабдашлеши*) он явно считал в принципе внеположенными поэзии *дхвани*. Указывая, что *аланкары* не должны быть чужеродными элементами по отношению к *расам*, он подчеркивает, что «у ямаки и других трудных приемов как раз такая роль. И если некоторые ямаки и подобные им [аланкары] кажутся [все-таки] связанными с расой, то расы и т. п. в этих случаях — подчиненное, а ямаки и прочее — главное» (ДЛ, с. 234). Иными словами, если в стихах с *расой* встречается созвучие или другая сложная звуковая фигура, то именно эти фигуры, а не *раса*, выдвигаются на передний план, и такие стихи относятся уже не к поэзии *дхвани*, а к поэзии *гунибхутаваьянгья*, или поэзии с подчиненным скрытым смыслом.

В отличие от звуковых фигур смысловые *аланкары* Анандавардхана рассматривает как способствующие проявлению *расы*, но лишь в том случае, если они присутствуют в тексте не ради самих себя, но именно ради *расы*. Интерпретируя известное утверждение ранних аланкариков, что украшения — «причина красоты в поэзии», Анандавардхана пишет: «Общепризнанно, что аланкара — причина красоты, но причина красоты не сама по себе... Для всех аланкар быть украшением значит быть примененными ради расы, чувства и т. п.» (ДЛ, с. 208).

Составление *аланкар* с оглядкой на *расу* в качестве главного смысла поэтического высказывания требует от поэта чувства меры: «В дхвани, где главное — эротическая раса, рупака и другие аланкары этого рода оправдывают свое назначение, только если употреблять их осмотрительно» (ДЛ II.17). А это значит, что *аланкара* не должна привлекать к себе лишнего внимания, быть броской или чересчур отделанной, но всякий раз призвана оставаться подчиненной *расе*, ориентироваться на ее проявление.

Анандавардхана цитирует одну из строф Амару:

«Охватив его крепко кольцом нежных и гибких рукаиан, гневная, она ведет его вечером внутрь дома и, указывая подругам на следы его измены, говорит прерывистым, задышающимся голосом: „Снова он это сделал!“ А счастливчик, хотя возлюбленная его бьет, все отрицает, смеясь, и любим ею еще больше» (ДЛ, с. 247).

Скрытый смысл этого стихотворения — одна из разновидно-

стей эротической *расы*. Использована в нем и *аланкара рунака*: «нежные и гибкие руки-лианы», но *рунака* эта ненавязчива, незаметна и потому, придавая строфе дополнительный оттенок, несколько не мешает проявлению *расы* как главного ее содержания. Но, если бы поэт, замечает Абхинавагупта, «уподобление рук лианам по [общей для них] способности охватывать кольцом захотел бы усовершенствовать и назвал бы возлюбленную женой охотника, дом — тюрьмой или клеткой, это было бы крайне неуместно» (ДЛЛ, с. 246—247). Иначе говоря, если бы он превратил простую *рунаку* в развернутую, многочленную, она бы отвлекла внимание читателя, затруднила бы вкушение *расы*, помешала бы ему воспринять скрытый смысл стихотворения, составляющий главную его красоту.

В качестве подтверждающего примера Анандавардхана приводит такие стихи:

«Мои стоны похожи на твои раскаты грома, потоки слез на нескончаемые ливни, пламя горя, порожденного разлукой с нею, на вспышки молний, внутри себя [я храню] лицо любимой, а ты — луну. Все общее у нас, туча; так почему же ты безжалостно и неустанно меня терзаешь?» (ДЛ, с. 246).

Монолог юноши, страдающего во время сезона дождей от разлуки со своей возлюбленной, призван и здесь возбудить эротическую *расу* («любовь в разлуке»), но на первый план из-за его излишней разработанности, отделанности выдвигается развернутое сравнение (*унама*): возлюбленный как туча, и соответственно стоны как раскаты грома, потоки слез как ливни, пламя горя как вспышки молний, лицо любимой в памяти героя как луна, скрытая тучей. Стихи красивы благодаря сравнению, но скрытый смысл — *расу* такое сравнение заглушает, и потому они не могут быть, полагает Анандавардхана, отнесены к поэзии *дхвани*.

Или еще один пример стихов с *аланкарой самасокти* («сжатое описание»), подкрепленной *шлешей* (игрой слов):

«Лица ночи с мерцающими звездами (или: зрачками глаз) коснулся пылающий заревом (или: страстью) месяц, и она не заметила, как на востоке (или: спередине) от его света (или: страсти) с нее совсем соскользнуло покрывало тьмы (или: темное платье)» (ДЛ, с. 109).

Из-за изысканности и сложности *аланкары*, приписывающей месяцу и ночи поведение влюбленных, выраженный смысл этой *аланкары* воспринимается, по замечанию Анандавардханы, «в первую очередь и как главное, а скрытый смысл (т. е. эротическая *раса*) [только] сопутствует ему» (ДЛ, с. 110).

Вообще, с точки зрения Анандавардханы, для проявления *расы* присутствие *аланкар* в тексте вовсе не необходимо, и он,

а вслед за ним Абхинавагупта приводят примеры «чистых» (*шуддха*) от *аланкар*, но исполненных *расы* стихов, в частности — из недошедшей до нас драмы на сюжет «Рамаяны» Яшвармана:

«Тот, из любви к кому ты ушла в лес, дорогая, хотя тебя и удерживала мать притворным гневом, потоками слез и печальными взглядами, — этот твой возлюбленный, глядя на горизонт, затянутый только что появившимися черными тучами, хотя и остался без тебя, все еще живет, каменносердый» (ДЛЛ, с. 334).

В *дхвани*, где *раса* в качестве скрытого смысла проявляется с незаметной постепенностью, ее проявителями, согласно Анандавардхане, могут быть звук, морфема, частица, слово, предложение, сочетание слов и произведение в целом (ДЛ III.2).

Говоря о звуках, проявляющих *раса-дхвани*, Анандавардхана пишет: «Звуки *ç* и *s* в сочетании с *г*, а также скопления *dh* препятствуют эротической *расе*; [таким образом], звуки эти влияют на *расу*. И те же звуки, когда они присутствуют при изображении *расы* отвращения и ей подобных, освещают такие *расы*; [таким образом] звуки эти влияют на *расу*» (ДЛ III.3—4).

Проявителем *расы* может быть и часто бывает отдельное слово. Анандавардхана цитирует строфу из драмы Матрараджи на сюжет популярной легенды о царе Удаяне, где Удаяна оплакивает свою жену Васаватту, якобы погибшую при пожаре во дворце:

«Дрожа, беспомощно путаясь в полах платья, ты испуганно глядела вокруг теми глазами; но жестокий огонь, ослепленный собственным дымом, не заметил тебя и безжалостно сжег в одно мгновенье» (ДЛ, с. 330).

Как указывает Анандавардхана, носителем скрытого смысла — *расы* — является здесь слово «теми» (*te*), в устах Удаяны имеющее множество эмотивных коннотаций: теми глазами, которые так прекрасны, так чисты, которые я так любил и т. п.

Наряду с другими разрядами слов *расу* могут подсказывать или усиливать частицы, союзы, а внутри слова — морфемы.

Так, в реплике царя Душьянты, только что расставшегося с Шакунталой (из драмы Калидасы):

«Она то и дело прижимала пальчик к губам, лепетала слова отказа, прекрасная, смущенная, склоняла к плечу лицо с длинными ресницами на глазах; наконец-то мне удалось приподнять его... но не поцеловать» (ДЛ, с. 386),—

союз «но» (*tu*), по Анандавардхане и по комментарию Абхинавагупты, свидетельствует и о любовном томлении, и о робости, и о запоздалых сожалениях Душьянты.

В числе морфем, проявляющих *расу*, Анандавардхана называют префиксы, суффиксы (уменьшительные, уничижительные и т. д.), показатели числа, рода, времени, падежные и личные окончания. Так, в строфе, восхваляющей Шиву:

«Тебя, о владыка, сопresentствующего [всем] деяниям людей, непостижимого даже для великих подвижников, хотя познать, размышляя, глупцы, делая заключения, доступные их разуму» (ДЛ, с. 387),—

выразителями *расы* (видимо, *расы* удивления — *адбхута*) являются, по Анандавардхане, префиксы *sam-*, *ura-*, *ā-* в слове *sam-urā-saṅgataṁ* (соприсутствующего). Префикс *sam-* имеет значение полноты, интенсивности, префиксы *ura-* и *ā-* — соответственно близости и пристальности и благодаря им в значении слова оттенены вездесущность, всеведение Шивы, выступающие объектом восхищения его адептов.

В стихотворении Халы:

«Дороги — дурные они или хорошие, — по которым везде двигаешься еле-еле, скоро будут совсем недоступными даже для наших желаний» (ДЛ, с. 389),—

жалоба путника на разлуку с женой получает из-за будущего времени глагола (его показатель — праkritский суффикс *-hi-* в слове *hoḥinti*, соответствующий санскритскому *-iṣya-* в *bhaviṣyanti*) особый оттенок, усиливающий *расу* «любовь в разлуке». Начался сезон дождей — дороги уже размыты, и путник не может возвратиться к любимой, но мысленно он еще не примирился с этим и пытается отодвинуть свою беспомощность на будущее.

По традиции Анандавардхана уделяет много внимания словосочетаниям (*сангхатана*) в качестве проявителей *расы*. Он различает словосочетания трех родов: без сложных слов, со сложным словом средней длины и представляющее собой одно длинное сложное слово. В принципе, полагает Анандавардхана, любая *раса* может быть выражена любым родом словосочетаний. Так, длинное сложное слово можно встретить в любовном стихотворении:

«Кому не внушило бы жалость, бедняжка, твое подпертое ладонью лицо, на котором узоры-краски-смыты-непрерывным-потоком-люющих-из-глаз-слез» (ДЛ, с. 340).

(здесь сложное слово: *anavarta-paṇana-jala-lava-nipātana-pari-muṣita-pattra-lekham*).

И, наоборот, в исполненных гневной *расы* словах Ашваттхамана, дающего клятву отомстить пандавам и панчалам за смерть своего отца Дроны (из драмы «Венисанхара» Бхатты Нараяны на сюжет «Махахараты»), сложных слов почти нет:

«Любого, кто, опьяненный силой своих рук, носит оружие в войске пандавов; любого в роде панчалов — ребенок он, зрелый муж или только что зачат; любого, кто, став свидетелем злодеяния, помешает мне ринуться в битву,— любого я уничтожу, будь это даже сам Уничтожитель миров (т. е. бог смерти Яма)» (ДЛ, с. 222—223).

Вместе с тем Анандавардхана полагает, что в лирических стихах («где поэт или созданный им персонаж пребывают в расе») нежелательны длинные сложные слова, а если речь идет о «любви в разлуке» или горестной *расе* — даже сложные слова средней длины. Точно так же умеренность в употреблении сложных слов должна быть свойственна некоторым жанрам, например жанру *шатака* (циклу из ста строф) и драме. В то же время в эпических поэмах и особенно в жанрах прозы сочетания из длинных сложных слов, с точки зрения Анандавардханы, допустимы.

Поскольку Анандавардхана, как мы знаем, считает *гуны* свойствами *расы*, а не словесной формы, он вопреки традиции отказывается не только идентифицировать типы словосочетаний с *гунами*, но даже признать зависимость *гун* от словосочетаний. С другой стороны, поскольку те или иные виды словосочетаний свойственны (хотя и не обязательно) определенным *расам*, являются средствами их проявления, то выбор этих словосочетаний определяется характером *расы*, а значит, опосредованно и спецификой качеств-*гун*, ей присущих.

Установив, что проявителем *раса-дхвани* наряду со звуками, частями, морфемами, словосочетаниями чаще всего бывает предложение как таковое (чему свидетельством — большинство примеров, приведенных в «Дхваньялоке»), Анандавардхана указывает, что тот род *дхвани*, где скрытый смысл распознается незаметно, зависит и от характера больших сочинений (*прабандха*), таких как «Рамаяна» с господствующей в ней горестной *расой* или «Махабхарата» — с *расой* покоя. В этой связи, как мы уже писали, он требует от поэта внимания к выбору сюжета и способам его развертывания, типу героев, характеру украшения и т. п. с учетом проявления *расы* произведением в целом (ДЛ, с. 360—376).

Классификация поэтических высказываний по различным типам проявителей в известной мере условна. Даже собственный анализ Анандавардханы предложенных им примеров свидетельствует, что любой проявитель — будь то звук, морфема или слово — становится носителем проявляемого смысла только в контексте всего высказывания, значения всего предложения. Согласно учению Бхартрихари и ряда других грамматиков, с которыми был солидарен Анандавардхана, отдельные слова (не говоря уже о звуках или морфемах) вообще не имеют собственного значения и значение как таковое принадлежит лишь пред-

ложению в его целостности. Тем не менее Анандавардхана счел целесообразным в необходимых случаях выделить, как мы видели, частные проявители. И его аргументы кажутся достаточно убедительными.

Во-первых, если носителем выраженного значения может быть только предложение, то носителями невыраженного смысла в том случае, когда речь идет о *расе*, бывают даже отдельные звуки (например, звуки песен, обладающие способностью возбуждать эмоции, но неспособные обозначать какие-либо объекты). И то же свойство проявлять *расу*, хотя и не выражать значение, может принадлежать отдельным словам. На возражение потенциальных оппонентов, что *дхвани* «не может зависеть от возможностей слова, поскольку у слов нет способности обозначать, а только напоминать о значении» (т. е. слова сами по себе лишь инструменты значения, которое как таковое сообщается уже всем предложением), Анандавардхана отвечает: «Было бы ошибочным приписывать функцию порождения *дхвани* способности выражать значение. Это не так, ибо она основана [не на ней, а] на способности проявления» (ДЛ, с. 326).

Во-вторых, хотя восприятие *расы* и происходит после осознания смысла поэтического высказывания как недифференцированного целого, это не противоречит тому, что при анализе одни его компоненты оказываются более существенными, чем другие. «Восприятие красоты поэзии,— пишет Анандавардхана,— как и красоты человеческого тела, хотя и зиждется на совокупности частей целого, соотносится [тем не менее] с отдельными частями, находящимися в согласии или противоречии [друг с другом]... Поэтому, хотя [сами по себе] слова лишь напоминают о значении, во всех разновидностях *дхвани*, подсказанных только словом, есть [своя] красота. Как женщина [может быть прекрасной] благодаря одному красивому украшению, так сияет речь хорошего поэта благодаря *дхвани*, проявленному словом» (ДЛ, с. 325—327).

Анандавардхана распространяет эту аргументацию и на иные, чем слово, проявители *раса-дхвани*. Предполагая, что «рассуждение о многообразии проявляющей способности (например, падежных окончаний и т. п.) может показаться непоследовательным, потому что [ранее] говорилось, что *расы* и прочее подсказываются [только] силой смысла», он, сославшись на свои объяснения проявляющей способности отдельных слов, продолжает: «И, кроме того, хотя *расы* и прочее подсказываются особенностями смысла, этих особенностей не было бы без проявляющей способности словесных форм (т. е. морфем); поэтому полезно, как это и было сделано, узнать конкретную природу проявляющих» (ДЛ, с. 392). Таким образом, хотя в *дхвани*, где скрытый смысл обнаруживается незаметно, *расу* в конечном счете проявляет высказывание в целом, исходная, так сказать, «толчковая» роль проявителя может принадлежать и слову, и его элементам, и грамматическим показателям.

С точки зрения общих принципов санскритской поэтики, пожалуй, более уязвимым в рассуждениях Анандавардханы выглядит то, что к числу проявителей *расы-дхвани* он относит «целое произведение». Тем самым Анандавардхана вопреки главному принципу своей доктрины исходит, казалось бы, из внелингвистического фактора и обуславливает проявление *расы* темой, композицией, типами героев и иными «надтекстовыми» образованиями. Приходится признать, что в какой-то мере Анандавардхана вынужден здесь идти на компромисс. Но оправданием — и не просто формальным — служит то обстоятельство, что теоретически в индийской поэтике произведение рассматривается как «большое предложение» (*махавакья*) (см. [Алиханова, 1964, с. 30]). Так, Вишванатха называет «большими предложениями» «Рамаяну», «Махабхарату» и «Рагхуваншу» («Род Рагху») Калидасы и, предлагая исследовать их как сумму зависящих друг от друга предложений-строф, ссылается на мнение грамматика Бхартрихари: «Если предложения, законченные по собственному значению, объединить друг с другом по принципу связи части и целого, они вновь приобретут природу единого предложения» (СД, с. 29). Тем самым доминирующая в санскритской поэтике практика анализа отдельной строфы для демонстрации общих законов поэзии получает дополнительное обоснование. Впрочем, индийские теоретики указывают и на обратную связь: если в произведении как целом господствует какая-либо *раса*, то ее отблеск сообщается даже тем строфам, которые, взятые сами по себе, в изоляции, были бы ее лишены. Вишванатха пишет: «[Нам могут сказать, что] некоторые стихи, входящие в литературное произведение, но лишённые *расы*, в таком случае не могут считаться поэзией. Если [так скажут], то будут не правы. Ибо согласимся, что, как лишённые *расы* словам, когда они входят в состав стихов, проявляющих *расу*, благодаря *расе* стиха сообщается *раса*, так же сообщается *раса* и стихам, [лишённым *расы*,] благодаря *расе* всего произведения» (СД, с. 19).

Вторым типом *дхвани*, «с выраженным, которое есть то, что хотят сказать», и, следовательно, опирающимся на номинативную функцию слов, является, по Анандавардхане, *дхвани*, в котором «скрытый смысл проявляется постепенно» (*санлакшьяк-рамавьянгья*) и становится как бы «эхом» (*анусвана*, *ануранана*) выраженного. Процесс понимания скрытого смысла в этом типе *дхвани* Анандавардхана поясняет на примере стихов:

«Собирай только опавшие цветы, не тряси шепхалику
(род жасмина), сноха пахаря. Тебе грозит большая
беда, если свекор услышит звон твоих браслетов»
(ДЛ, с. 306).

Выраженное значение этих стихов связано с определенной ситуацией: некая женщина, услышав звон браслетов своей подруги, развлекающейся в саду с любовником, обращается к ней

с предостережением, поскольку неподалеку находится ее свекор. Это выраженное значение (предостережение) остается в силе, но, исходя из него и стоящего за ним ситуационного контекста⁹, читатель постепенно, путем размышления, постигает и дополнительное, невыраженное значение: желание скрыть от свекра дурное поведение подруги, подсказав ей (или ему) «невинное» объяснение звона браслетов: невестка трясет куст жасмина. Это невыраженное значение — главная цель высказывания, придающая ему красоту; выраженный смысл подчинен скрытому, и потому мы имеем дело с поэзией *дхвани* (ДЛ, с. 306—307).

Для *дхвани*, где скрытый смысл постигается постепенно, Анандавардхана предусматривает две разновидности: первую, в которой скрытый смысл зависит от формы слов (*шабдашакти-мула*), и вторую, в которой он обусловлен их значением (*артхашакти-мула*). В разновидности, зависящей от формы слов, в основе *дхвани* лежит «игра слов» — *шлеша*; высказывание должно иметь такую форму, которая бы позволила обнаружить в нем более чем одно значение. При этом, однако, не первое или второе значение составляют суггестивный смысл, а форма их связи, соотношение, интерпретируемые как скрытая *аланкара*. «В той поэзии скрытый смысл порождается силой слова, где силой слова проявляется не понятие (*васту*), а *аланкара*» (ДЛ, с. 251), — подчеркивает Анандавардхана.

Это указание позволяет ограничить рассматриваемую разновидность *дхвани* от простой *аланкары шлеша*. Анандавардхана приводит в пояснение строфу, которая, благодаря использованию омонимов, омофонов и различных вариантов разбивки входящих в него сложных слов, имеет два смысла: одновременно адресована богам Вишну и Шиве.

Первый смысл:

«Пусть хранит тебя Мадхава (Вишну), всех одаряющий, тот, кто некогда разбил в куски телегу (демона Шакату) и, нерожденный, тело [свое], победившее [асуру] Бали, сделал женщиной; кто убил поднявшегося змея и; пребывая в звуке, держал гору и землю; чье имя славится бессмертными [риши] за то, что он отсек голову губителя луны (демона Раху); кто по воле своей уничтожил андхаков!»

И второй:

«Пусть всегда хранит тебя супруг Умы (Шива), тот, кто некогда уничтожил Каму, а тело победителя Бали (Вишну) сделал стрелой; кто носит ожерелья и браслеты из надменных змей и удержал [в волосах своих] Гангу; кто водрузил на голову месяц и кого славят бессмертные [риши], называя „Хара“; кто своею рукой убил Андхаку!» (ДЛ, с. 252)¹⁰.

Эта строфа имеет два равноправных и прямо выраженных посредством «игры слов» смысла. Ни одному из них нельзя отдать предпочтение, и они никак не связаны друг с другом (нелепостью было бы предполагать сравнение Вишну с Шивой или их отождествление). Здесь нет никакой дополнительной, суггестируемой *аланкары*, и потому нет *дхвани*, строфа представляет собой обычную *шлешу*.

Но, как мы уже говорили во второй главе книги, *шлеша* весьма часто в санскритских стихах связана еще с каким-нибудь или какими-нибудь украшениями. Анандавардхана ссылается на мнение Удбхаты, что в *шлеше*, как правило, «просвечивает» иная *аланкара* (ДЛ, с. 253). Как в таком случае разграничить области *дхвани*, опирающегося на форму слова, и *шлешу*? Анандавардхана объясняет, что, когда речь идет только о *шлеше*, добавочное украшение непосредственно проступает, выражено в самом тексте, а когда о *дхвани* в форме *шлешу*, оно проявляется, привносится с помощью дополнительного размышления.

В строфе:

«У кого не вызовет изумления ее грудь, по природе своей прелестная даже без ожерелья (или: и без ожерелья имеющая ожерелье)?» (ДЛ, с. 253),—

со *шлешей* (*hāṅīṇau* — «прелестная» и «имеющая ожерелье») сочетается *аланкара виродха* («противоречие»): «даже без ожерелья в ожерелье» (*vināri hāṅīṇau... hāṅīṇau*), но эта *аланкара* — выраженная, на ее присутствие в тексте, по мнению Абхинавагупты (ДЛЛ, с. 253—254), прямо указывает словечко «даже» (*ari*). *Шлеша* здесь содержит в себе *виродху*, а не проявляет ее, и потому эту строфу нельзя отнести к поэзии *дхвани*.

В то же время стихи, прославляющие Вишну:

«Склонитесь перед единственным для всех прибежищем, владыкой, властителем мысли, Хари и Кришной, четырехликим, недвижимым, губителем врагов, держателем диска!» —

через *шлешу* приобретают второй смысл:

«Склонитесь перед единственным для всех прибежищем, не имеющим прибежища; властителем мысли, не властным над мыслью; светлым и темным; быстрым и недвижимым; уничтожившим колесо и держателем колеса!» (ДЛ, с. 266).

В них нет никакого прямого указания на необходимость второго прочтения, и *виродха* (сопоставление противоречивых эпитетов Вишну) воспринимается не сразу, а путем надстройки второго смысла над первым и, следовательно, как проявляемое. Речь, таким образом, идет уже о поэзии *дхвани*, а не просто о *шлеше*.

И еще один пример, очерчивающий границы *шлеша-дхвани* по Анандавардхане. В строфе:

«Головокружение, недомогание, замирание сердца, обморок, оцепенение, помрачение ума, упадок телесных сил и смерть вызывает у женщин в разлуке влага (или: яд), извергаемая тучами-змеями» (ДЛ, с. 255),—

имеется *аланкара рупака* — идентификация понятий «влага» и «яд», основанная на двузначности слова *viṣa*. Однако эта *рупака* непосредственно вытекает из другой: тучи — змеи (*jalada — bhujaga*), и потому принадлежит к сфере выраженного значения, а не *дхвани*, хотя и зависит от *шлешы*.

В то же время стихи:

«Между тем начался долгий период времени, именуемый летом, который сменил два месяца сезона цветов, надменно смеясь над белизной цветущего жасмина»,—

имеют второй смысл:

«Между тем разинул рот Махакала, именуемый огненным, чей громкий смех бел, как цветущий жасмин, и уничтожил югу (период существования мира) с ее чередованием дурных и хороших времен» (ДЛ, с. 259).

Здесь несколько словосочетаний заключают в себе *шлешу*, и прежде всего *mahākāla*, которое может значить «долгий период времени» и быть эпитетом бога — разрушителя мира Шивы. Однако оба значения *шлешы* принадлежат выраженному смыслу, невыраженный же, главный смысл строфы — подсказанная связью обоих значений (и никак не обозначенная в самом тексте) *аланкара рупака* (или *упама*), сопоставляющая Шиву и грозное, засушливое лето.

Итак, отличие простой *шлешы* от *шлешы*, вызывающей *дхвани* в виде эха, состоит, по Анандавардхане, во-первых, в том, что простая *шлеша* может сводиться к сообщению дополнительного понятийного смысла, а *шлеша-дхвани* всегда обнаруживает *аланкару*; и, во-вторых, что и тогда, когда простая *шлеша* дополняется *аланкарой*, последняя принадлежит выраженному значению, текст так или иначе сигнализирует о ней, в то время как в *шлеша-дхвани* она привносится в текст уже после его прочтения и служит подлинной, но не сразу осознаваемой причиной применения двузначного высказывания¹¹.

Анандавардхана полагает, что в *дхвани*, где скрытый смысл постигается постепенно и зависит от формы высказывания, или «выражающего», это «выражающее» может быть либо отдельным словом, либо предложением.

В стихах:

«Если по воле судьбы мне не дано одарять богатством просителей, то почему я не стал бесчувственным: озером, полным чистой воды, или придорожным колодцем?» (ДЛ, с. 320),—

носителем *дхвани*, по Анандавардхане, служит слово *jaḍa* (бесчувственный), которое имеет второе значение «холодный». Слово это грамматически согласовано и с местоимением «я» (*aḥam*) — здесь выступает на первый план значение «бесчувственный», и с существительными «колодец» (*kūra*) и «озеро» (*tadāga*) — тогда значение второй половины стиха: «почему я не стал холодным озером, полным чистой воды, или придорожным холодным колодцем?» Из сопоставления двух значений можно понять, что стихи выражают желание человека, лишённого возможности благодетельствовать нуждающихся, не просто уйти из жизни — стать «бесчувственным» объектом природы, но оказаться способным помогать людям, утоляя «холодной» водой их жажду. И самое главное — двойное значение слова *jaḍa* суггерирует скрытую *аланкару упаму*: сравнение благородного и щедрого человека с колодцем или озером, полными освежающей, холодной воды для усталого путника.

В качестве примера «выражающего»-предложения Анандавардхана цитирует из романа Баны «Харшачарита» («Деяния Харши») слова полководца Синханады, обращенные к будущему царю Харше после гибели его старшего брата:

«Теперь, когда постигла нас эта великая кончина (или: великая гибель мироздания), ты остался (или: ты — Шеша), чтобы поддерживать царство (или: землю)» (ДЛ, с. 321).

Двойные значения слов *maḥāpralaya* («гибель мира в конце кальпы» и «великая смерть»), *ṣeṣa* («остался» и змей «Шеша»), *dhaṅaṅī* («царство» и «земля») определяют два разных смысла высказывания, что, в свою очередь, имплицитно сравнение Харши с тысячеглавым змеем Шешей, держащим на себе, согласно индийским мифологическим представлениям, землю и всю Вселенную. К *дхвани*, где познаваемый в виде эха скрытый смысл зависит от формы предложения, относится и большинство других примеров с проявлением скрытой *аланкары*, разобранных нами ранее.

Следует еще раз обратить внимание, что если в *дхвани*, где выраженный смысл вообще не имеется в виду, скрытый смысл может быть лишь понятийным, а в *дхвани*, где выраженный смысл имеется в виду и немедленно ведет к познанию невыраженного, последний представляет собой *расу*, то в *дхвани*, где выраженный смысл имеется в виду и на основе выражающего постепенно проявляет скрытый, этот скрытый смысл, по убеждению Анандавардханы,— зависящая от *шлеши аланкара (упама, рупака, виродха, вьятирека* и т. д.), и только *аланкара*. Однако

такая точка зрения была подвергнута ревизии. И уже Маммата полагал, что в *дхвани*, подобно эху, к проявляемому в силу возможностей формы выражения, т. е. *шлешу*, относятся не только *аланкары*, но и понятия, вещи (*васту*). Он приводит стихи:

«Путник, в этой деревне, где земля сплошь покрыта камнями, для тебя нет вообще никакого ложа. Но если, увидев надвинувшиеся тучи (или: [мою] высокую грудь), захочешь здесь остаться, то оставайся» (КП, с. 133).

Как и во многих стихах подобного рода, мотив: приглашение женщиной путника разделить с нею ложе — выражен иносказательно. Маммата считает, что инструментом иносказания, суггестии служит здесь *шлеша* (*unpatarayodhaga* одновременно значит «надвинувшаяся туча» и «высокая грудь»), и причисляет эти стихи к *дхвани*, где скрытый смысл проявляется формой слов. Но Анандавардхана, по-видимому, либо вообще не отнес бы их к поэзии *дхвани*, сочтя, что второе значение *шлешу* принадлежит выраженному смыслу, либо причислил их к *дхвани*, где проявителем служит значение предложения, а *шлеша* лишь укрепляет проявляемый смысл.

Второй разновидностью *дхвани* с постепенно манифестируемым скрытым смыслом является, как указывает Анандавардхана, *дхвани*, зависящее от возможностей содержания: «Там, где [выраженное] значение само по себе, без воздействия словесной формы проявляет новое значение, *дхвани* со скрытым смыслом, похожим на эхо, именуется рожденным силой значения» (ДЛ, с. 267).

В этой разновидности *дхвани*, полагает Анандавардхана, проявляемое значение может быть или понятийным (*васту*), или опять-таки *аланкарой*. В свою очередь, если невыраженный смысл — понятийный, то он подсказывается либо «смелым утверждением» (*праудхокти*) поэта или героя, либо описанием события, «возможного само по себе» (*самбхавати сватах*). Казалось бы, разделение Анандавардханы, как и некоторые иные его рубрикации, избыточно и чересчур схоластично. Но оно имеет свое, достаточно серьезное, основание. В первом случае (выраженное — «смелое утверждение») речь идет о субъективных, лирических стихах, высказываниях от первого лица, где скрытый смысл составляют намерение, желание говорящего; во втором (выраженное — «возможно само по себе») — о высказываниях от третьего лица, описаниях объективной ситуации, где скрытый смысл — разъяснение этой ситуации или дополняющий ее нюанс.

Так, в стихах:

«На какой горной вершине, как долго и какую именно аскезу совершал этот юный попугай, что теперь он

клюет алую вишню из уст твоих, девушка?» (ДЛ, с. 146),—

описываемая ситуация: девушка на глазах влюбленного кормит попугая изо рта вишнями; «смелое утверждение» — «фантастическое» предположение героя о том, что попугай мог заслужить такую милость только небывалыми аскетическими подвигами; скрытый смысл: желание юноши быть на месте попугая и иметь право поцеловать любимую.

А вот в стихотворении Халы:

«Пером павлина украсив себе ухо, гордо ходит среди других жен охотника, блистающих украшениями из жемчуга, его юная жена» (ДЛ, с. 277),—

описана «реальная» ситуация, «возможная сама по себе», и скрытый смысл представляет собой ее разъяснение: юная жена гордится тем, что, поглощенный любовью к ней, муж-охотник забросил свои занятия, и потому павлинье перо дороже ей, чем жемчужные украшения, которые он покупал своим прежним, нелюбимым женам, когда имел много времени, чтобы зарабатывать деньги охотой.

Анандавардхана обращает внимание, что в этой, как и в остальных разновидностях *дхвани*, в выраженном смысле следует избегать прямых указаний на невыраженный, последний долг жен осознаваться читателем как некая неожиданность, его внимание требует определенного усилия, которое и придает стихам особую прелесть. Скажем, если бы в первой приведенной нами строфе было бы добавлено: «О, как я завидую (юному попугаю)...» — или во второй: «Одним только (пером павлина)...», — добавленные слова «наводили» бы читателя на скрытый смысл, разрушая магию его ненавязчивого — не логического, а собственно поэтического — постижения.

Используя уже знакомый нам мотив «приглашения женщиной путника», Анандавардхана предлагает в пояснение вышеуказанного такой его вариант:

«„Здесь спит моя старая мать, здесь — отец, одряхлевший от прожитых лет, здесь — служанка, уставшая от непрерывной домашней работы, а там — я, несчастная, одинокая, ибо вот уже несколько дней, как муж отправился странствовать“, — так говорила путнику молодая женщина, делая вид, что объясняет ему [свои] обстоятельства» (ДЛ, с. 273—274).

Здесь, хотя любовное приглашение прямо и не сформулировано, поэт словами «делая вид...» дает о нем знать, указывает на него, как бы не доверяя читателю, и потому Анандавардхана исключает подобные стихи из сферы *дхвани*, относя их к поэзии с украшениями, но без скрытого смысла.

К *дхвани*, где посредством выраженного значения проявля-

ется невыраженное понятийное значение, относит Анандавардхана и те стихи, где скрытый смысл состоит в сообщении переходящего чувства (*вьяхичарибхава*). На первый взгляд такое отнесение чувства к понятийному значению недостаточно мотивированно. Однако напомним, что в принципе непосредственно не выразимой в поэзии Анандавардхана, как и другие санскритские теоретики, считал только *расу* и соответствующие ей постоянные чувства. Преходящие чувства, так же как возбудители (*вибхава*) и симптомы (*анубхава*), могли называться или описываться прямо, принадлежать выраженному смыслу, а уже на их основе проявлялась *раса*. Если же они прямо не описывались и составляли скрытый смысл поэзии, то познавались не как *раса* (т. е. не как проявляемое с незаметной постепенностью), но как идеи, понятия (проявляемые постепенно, в форме эха) и уже вторично, как скрытый смысл скрытого смысла, возбуждали *расу*. В отношении своей репрезентации преходящее чувство, таким образом, ничем не отличается от возбудителя или симптома и решительно отличается от *расы*. Оно не завладевает читателем как эстетическая эмоция, но осознается им как понятийный знак этой эмоции, вкуче с иными знаками эту эмоцию возбуждающий. Иллюстрируя проявление неустойчивого чувства в виде скрытого смысла, Анандавардхана приводит строфу из поэмы Калидасы «Кумарасамбхава»:

«Когда божественный мудрец говорил это ее отцу,
она, наклонив голову, лишь пересчитывала лепестки
лотоса, который держала в руке» (ДЛ, с. 268).

Речь здесь, как мы уже знаем, идет о сватовстве Шивы к Парвати: посланец Шивы божественный мудрец Ангирас сообщает о его намерении отцу Парвати Химаваату, а смущение Парвати, входящее в число неустойчивых чувств эротической *расы*, косвенно проявляется описанием ее поведения. Скрытый смысл строфы — смущение Парвати, и в сочетании со смыслом соседних стихов он содействует возникновению *расы*.

И в данном случае Анандавардхана предостерегает против того, чтобы считать поэзией *дхвани* стихи, где на преходящее чувство, хотя оно и не названо, имеется прямой намек в тексте. Он приводит строфу, казалось бы, похожую на предыдущую:

«Заметив, что приятель мечтает о часе свидания, хитроумная девушка сомкнула лепестки лотоса в руке,
а ее смеющиеся глаза объяснили ему ее уловку» (ДЛ, с. 270—271).

Смыкание лепестков лотоса означает, как мы уже говорили, разбирая один из примеров Дандина, что свидание состоится ночью, и строфу можно истолковать как выражение преходящего чувства эротической *расы* — «уверения» (*мати*). Но здесь в отличие от стиха из «Кумарасамбхавы» значение жеста экспли-

цировано (это — «уловка»), и потому строфа не относится к поэзии *дхвани*.

Не относятся к поэзии *дхвани*, с точки зрения Анандавардханы, и стихи, где невыраженное значение служит объяснением выраженного или где невыраженное значение подчинено выраженному и менее красиво. Он снова цитирует Халу:

«Вода несколько не замутилась и гуси не взлетели испуганно, а [ведь] кто-то [все-таки] бросил это огромное облако в наш деревенский пруд» (ДЛ, с. 304).

Скрытый смысл, как уточняет Анандавардхана, здесь в том, что некая простодушная деревенская девушка принимает за облако его отражение в пруду. Но смысл этот является лишь необходимым для понимания стихов комментарием. Главное в них — прелесть выраженного смысла, которая значительно превосходит красоту невыраженного. По классификации Анандавардханы, это — не *дхвани*, а поэзия с подчиненным проявляемым (*гунибхутавьянгья*).

Особенно большое внимание уделяет Анандавардхана еще одному роду *дхвани* с проявляемым, похожим на эхо, — высказываниям, в которых выраженное значение ведет к пониманию скрытого украшения. Уже в ранних поэтиках часто указывалось, что смысловые *аланкары* нередко выступают в поэзии как нечто привнесенное в текст, угадываемое. Анандавардхана, ссылаясь на Удбхату, отмечает, например, что в сомнениях (*сасандеха*) просвечивают сравнение (*упама*), отождествление (*рупака*), преувеличение (*атишая*) и другие фигуры (ДЛ, с. 279—280). Но так как предшественники Анандавардханы, по существу, не отделяли выраженных фигур от суггестивных, он видит свою задачу в том, чтобы обосновать особую ценность именно суггестивных *аланкар*, которые, по его мнению, принадлежат поэзии *дхвани* и, так же как проявляемая эмоция или проявляемое понятийное содержание, придают поэзии истинную ценность.

Анандавардхана показывает, что суггестивная *аланкара* может привноситься в поэтический текст даже тогда, когда в этом тексте никакой выраженной *аланкары* нет, — только посредством его буквального, нефигурального значения.

В строфе:

«Я хотел бы родиться в лесу искривленным деревом,
лишенным листвы, но не в мире людей бедняком,
одержимым страстью дарить» (ДЛ, с. 290), —

непосредственно выражено, по словам Анандавардханы, желание скорее стать кривым и сухим деревом, чем родиться бедняком, не имеющим возможности быть щедрым. Но на основе выраженного смысла последовательно проявляются две *аланкары*: сначала — «сравнение» бедного человека с безлистным дере-

вом, а затем «различение» — *вьятирека*: утверждение, что участь такого человека еще хуже, чем участь дерева.

В другой строфе:

«Хотя ревность я спрятала внутри сердца и на лице моем не видно гнева, ты [все-таки] стараешься меня задобрить. О хитроумный! Поистине, даже если ты виноват, на тебя нельзя сердиться» (ДЛ, с. 289),—

описывается частный случай: лукавый любовник, даже не видя признаков гнева или обиды в поведении возлюбленной, на всякий случай, зная свою вину, старается быть с ней особенно нежным и добивается ее расположения. Но это частное описание подсказывает общее правило, которое является, по мнению Анандавардханы, основной целью высказывания: хитроумный человек, даже если он виноват, всегда сумеет уклониться от наказания. И, таким образом, в качестве проявляемой фигуры мы имеем здесь «подтверждение» — *артхантараньясу*, суть которой в том, что частная мысль подтверждается общей либо общая — частной.

Суггестивная образность, скрытая за прямым описанием *аланкара* была одним из важнейших ресурсов санскритской поэзии¹². Но особенно ценит Анандавардхана другую разновидность *аланкара-дхвани*: стихи, обладающие как бы двумя уровнями образности — выраженной и невыраженной, когда за очевидно присутствующим в тексте украшением стоит иное, угадываемое, которое и определяет красоту высказывания. В таких случаях, настаивает Анандавардхана, стихи следует именовать не по выраженной, а по скрытой, проявляемой *аланкаре*.

В уже приводившемся нами примере из «Дхваньялоки»:

«Взоры героев не так радуются розовым от шафрана холмам груди любимых, сколько смазанным красным суриком буграм на лбах [боевых] слонов врага» (ДЛ, с. 286),—

имеется выраженная *аланкара* «различение» (*вьятирека*), утверждается предпочтение, которое истинные герои отдают воинским подвигам перед уладами любви. Но *вьятирека* составлена так, что за ней при внимательном чтении обнаруживается сравнение: красных от сурика бугров на лбах слонов и розовых от шафрана груди красавиц. Поэтическая красота стихов обусловлена, по мнению Анандавардханы, этим скрытым сравнением, и потому он называет строфу примером сравнения-*дхвани* (*упама-дхвани*).

В другой строфе, восхваляющей могущество демона Хаягри-вы, укравшего по легенде веды из уст Брахмы, содержится выраженное преувеличение — *аланкара атишайокти*:

«Лишь тот способен назвать все достоинства, присутствующие Хаягриве, кто может измерить океан кувшинами для воды» (ДЛ, с. 287).

Однако преувеличение «скрывает» здесь иную *аланкару* — «возражение» (*акшепа*): достоинства Хаягривы описать невозможно, и Анандавардхана именует стихи *акшепа-дхвани*.

Иногда и выраженная *аланкара*, и скрытое украшение имеют одно и то же название, и тем не менее это две разные фигуры:

«Хотя мужчины-лучники не гнались за нею, полная ужаса, среди шатров туда и сюда металась лань и нигде не могла остановиться: красоту ее взоров победили женщины стрелами своих глаз, оттянутых к вискам» (ДЛ, с. 293).

В этой строфе из описания военного лагеря в поэме Магхи «Шишупалавадха» есть выраженная *аланкара-утпрекша* («пренебрегающая различием»), приписывающая ужас лани, оказавшейся посреди военного лагеря, не тому, что за нею погнались мужчины-лучники, а тому, что ее глаза прелестью своей уступают продолговатым глазам красавиц, живущих в лагере. Но за этой *утпрекшей* стоит вторая, скрытая *утпрекша*: взоры красавиц уподобляются стрелам, ибо их глаза, подобно тетиве лука, «оттянуты к вискам».

В качестве скрытой *аланкары* может выступать и «игра слов» — *шлеша*:

«Юноши проводили время со своими женами под изогнутой тростниковой крышей верхних покоев, которые были прекрасны, осененные флагами, и особенно приятны из-за своей уединенности» (ДЛ, с. 294).

Эти стихи — отрывок из описания города Двараки в той же «Шишупалавадхе» Магхи. Грамматические эпитеты «прекрасные», «осененные», «приятные», «уединенные» согласованы со словом «покой», и первое чтение дает строфе приведенный выше смысл. Но с небольшой синтаксической натяжкой эти же эпитеты могут быть отнесены к слову «жены», и тогда смысл строфы меняется:

«Юноши проводили время в верхних покоях со своими [пленяющими] складками тела женами, которые стяжали славу своей красотой и, оставаясь наедине, возбуждали особенную страсть».

В данном случае *шлеша* неочевидна и, подобно другим скрытым украшениям, постигается читателем уже после восприятия выраженного значения стиха, которое включает в себе один из видов «естественного описания» — *аланкару свабхавокти*.

В любой разновидности поэзии *дхвани* неизменным условием было, чтобы скрытая *аланкара* превосходила красотой выраженное значение.

В стихах:

«Занимается заря вослед дню, день спешит за зарею,
но им не встретиться! Увы, такова воля судьбы» (ДЛ,
с. 114),—

имеется *аланкара акшепа*, «отрицающая» какое-то обстоятельство или естественный ход событий. Но вслед за *акшепой* читателем в качестве проявляемого смысла распознается еще одна *аланкара* — «сжатое описание» (*самасокти*), суть которой, согласно Дандину, состоит в том, что «имея в виду одну вещь, говорят о другой, с нею сходной». В данном случае, говоря о заре и дне, имеют в виду любовников, которые не могут соединиться. Однако, по Анандавардхане, хотя здесь и проявляется скрытое украшение, превосходство в красоте принадлежит выраженному смыслу и потому эти стихи не принадлежат поэзии *дхвани*.

Точно так же обстоит дело и с *аланкарой* «светильником» (*дипаккой*), в которой часто скрыто сравнение. *Дипака*:

«Лучи луны облагораживают ночь, лотосы — пруд,
гроздь цветов — лиану, гуси — красоту осени, до-
стойные люди — беседу о поэзии» (ДЛ, с. 281),—

имплицитно сравнение луны с лотосами, цветами и т. д., ночи с прудом, лианой и т. д., но красота такого сравнения значительно уступает красоте синтаксической структуры самой *дипаки*.

И тем более, настаивает Анандавардхана, не относится к сфере *дхвани аланкары*, которые хотя и сообщают — по самому их определению — некую дополнительную идею, но основные свои качества проявляют в виде выраженного смысла. Такова, например, *аланкара вишешокти* («описание исключительности»), которая в большинстве поэтик трактовалась как «наличие причины при отсутствии естественного следствия» и читателю предстояло обнаружить истинную причину этого явления (КАСС V.4; АС, с. 126; КП X.163). Анандавардхана цитирует общепринятую иллюстрацию *вишешокти*:

«Хотя его зовут товарищи, хотя, уже проснувшись,
он отвечает согласием и хотя мысленно он в пути,
путник не может сбросить с себя оцепенение» (ДЛ,
с. 117).

Оцепенение путника объясняется тем, что он замерз. Анандавардхана справедливо замечает, что в познании истинного смысла его поведения нет никакой красоты, «проявляемое просто осознается», а изящество стихов целиком связано с выраженным значением.

Как и вообще в поэзии *дхвани*, скрытый смысл, похожий на эхо и проявляемый в силу возможностей содержания, может, по мнению Анандавардханы, опираться на отдельное слово и на все предложение.

В строфе:

«Откуда быть у нас слоновым бивням и тигровым шкурам, купец, когда взлохмаченная разгуливает по дому моя сноха?» (ДЛ, с. 323),—

слово «взлохмаченная» (*alakatukhī*) намекает, что жена охотника то и дело предается любовным утехам, отчего у ее мужа нет времени на охоту и престарелому отцу приходится жаловаться на отсутствие в доме добычи, которую можно продать заезжему купцу.

А вот в приведенных нами несколько ранее стихах Халы:

«Пером павлина украсив себе ухо, гордо ходит среди других жен охотника, блистающих украшениями из жемчуга, его юная жена» (ДЛ, с. 277, 324),—

та же, что и в предыдущей строфе, идея подсказана значением всего высказывания: и тем, что любимая жена украшает себя лишь «пером павлина», и тем, что нелюбимые старые жены носят «украшения из жемчуга», и тем, что среди них она все-таки «ходит гордо».

В отличие от Анандавардханы Маммата полагает, что понятный скрытый смысл в *дхвани*, похожем на эхо, может быть сообщен не только словом или предложением, но и произведением в целом. В качестве примера он приводит известную индийскую притчу о стервятнике и шакале, дающих противоположные, но одинаково корыстные советы людям, которые хоронят на кладбище умершего сына. Стервятник говорит:

«Покиньте скорее это ужасное кладбище, полное грифов и шакалов, усыпанное костями, внушающее ужас всему живому. Никто, на кого наложила руку смерть, здесь не воскресает, окружен он любовью или ненавистью. Такова судьба всех людей!»

На что шакал возражает:

«Глупцы! Солнце еще стоит высоко. Проявите немедленно свою любовь. Сейчас как раз момент, требующий всех ваших усилий: он еще может воскреснуть. Неужели вы, глупцы, послушавшись стервятника, можете безрассудно бросить здесь этого святающегося золотым блеском мальчика, еще даже не достигшего цвета юности?» (КП, с. 166—167).

Из контекста ясно, что стервятник советует людям немедленно уйти с кладбища, надеясь еще днем, когда он хорошо видит, растерзать труп умершего. Шакал же, охотящийся ночью, внушая им надежду на воскрешение юноши, стремится их задержать, чтобы оградить свою будущую добычу от когтей стервятника.

Маммата, говоря о произведении в качестве проявителя по-

нятийного скрытого смысла, иллюстрирует свой тезис фрагментом всего лишь из двух строф. К тому же скрытый смысл в данном случае интерпретируется им весьма узко, конкретно и состоит в объяснении контекста описываемой ситуации. Но даже эта робкая попытка распространить проявление, сообщение некой скрытой идеи на целое произведение оказалась едва ли не единственной в санскритской теории поэзии. В отличие от европейской поэтики нового времени, в которой категория идейного смысла произведения как главного намерения автора занимает центральное место, санскритская поэтика ограничивала общее воздействие больших поэтических текстов эстетической эмоцией-расой. Только *раса* могла составить скрытый смысл поэмы, драмы, романа. Скрытая же идея, так же как скрытая *аланкара*, определяла красоту лишь отдельного стиха. Однако, как мы знаем, в санскритской поэтике отдельный стих, отдельная строфа и рассматривались как главная эстетическая ценность поэзии.

Таковы те типы, виды и разновидности поэзии *дхвани*, которые, исходя из различия форм взаимодействия выраженного и скрытого смысла, описал Анандавардхана в трактате «Дхванья-лока» и которые лишь с небольшими и несущественными дополнениями были признаны и в последующих поэтиках¹³ (см. таблицу). Понятие скрытого смысла Анандавардхана утвердил как определяющее истинную красоту поэзии: «Этот именно смысл, чарующий многообразием использования различных выражаемых и выражающих,— главное, что есть в поэзии» (ДЛ, с. 89); «Речь великих поэтов, источающая этот сладостный смысл, придает [поэзии] особый, сияющий блеск, чуждый обыденности» (ДЛ, с. 92). И поэзия скрытого смысла, поэзия *дхвани* почиталась и Анандавардханой, и его последователями как высший, лучший род поэзии: «Та поэзия лучшая, в которой скрытый смысл доминирует над выраженным и которая мудрецами называется „дхвани“» (КП I.4).

Вместе с тем Анандавардхана достаточно высоко ценит и другой род поэзии — тот, где скрытый смысл хотя и имеется, но в отличие от поэзии *дхвани* не доминирует, а играет подчиненную роль: «Есть другой род поэзии — с подчиненным проявляемым (*гунибхутаवьянгья*); в нем красота выраженного смысла преобладает над смыслом проявляемым» (ДЛ III.34).

В поэзии с подчиненным проявляемым скрытый смысл, по Анандавардхане, вторичен, он помогает осознанию выраженного, дополняет его, но не составляет цели высказывания. Так, в стихах:

«Кто она — эта вторая река красоты, где лилии соседствуют с луною, выступают лобные бугры слона, стебли лотоса прижаты к стволам банана?» (ДЛ, с. 493),—

сравнение красавицы с рекой — основное содержание строфы —

Тип	Вид	Разновидность	Проявляемое	Проявляющее
<p>Авивакшита-вачья (выраженное, которое не чья (выраженное переходит в другое значение) — лакшана-мула (основан на переносном значении)</p>	<p>Артхангасанкрама-вачья (выраженное переходит в другое значение) — Атьянгатираскрита-вачья (выраженное совершенно устраняется)</p>	<p>—</p>	<p>Васту (понятийный смысл)</p>	<p>Пада (слово), Вакья (предложение)</p>
<p>Вивакшиганьяпара-вачья (выраженное, которое есть то, что хотят сказать) — абхидха-мула (основан на буквальном значении)</p>	<p>Асанлакшьякрама-вьянгья (скрытый смысл по-прежнему незаметно)</p>	<p>---</p>	<p>Раса (эстетическая эмоция)</p>	<p>Варна (звук), Пада (слово), Вакья (предложение), Сангхатана (словосочетание), Прабандха (произведение) и т. д.</p>
<p>Шаблашакти-мула (зависящая от формы высказывания)</p>	<p>Аланкара</p>	<p>Аланкара (украшение)</p>	<p>Аланкара (украшение)</p>	<p>Пада, Вакья</p>
<p>Артхашакти-мула (зависящая от значения высказывания): а) праудхокти (смелого утверждения); б) самбхавати сватах (возможного само по себе)</p>	<p>Артхашакти-мула (скрытый смысл познается постепенно)</p>	<p>Артхашакти-мула (зависящая от значения высказывания): а) праудхокти (смелого утверждения); б) самбхавати сватах (возможного само по себе)</p>	<p>Васту, Аланкара</p>	<p>Пада, Вакья</p>

выражено прямо, но оно дополняется, подкрепляется суггестивными сопоставлениями: лилий — с глазами, луны — с лицом, двух лобных бугров слона — с грудью, стеблей лотоса — с руками, стволов бананового дерева — с бедрами.

Скрытый смысл вторичен и тогда, когда красота поэтического высказывания связана не столько с ним, сколько со смыслом выраженным. Анандавардхана вновь приводит в этой связи стихи «Занимается заря вослед дню...» (ДЛ, с. 114), в которых выраженная *аланкара* (*акшена*) превосходит красотой суггестируемую (*самасокти*). И затем предлагает иной пример:

«У хлопочущей по дому женщины, когда она слышит шум птиц, вспорхнувших с бамбуковой беседки, слабеют руки и ноги» (ДЛ, с. 305).

Здесь скрытый смысл, казалось бы, главное содержание строфы: женщина догадывается, что в беседку пришел ее возлюбленный; однако красота стихов связана не с пониманием этого смысла, а прежде всего со способом его проявления, и в частности, согласно комментарию Мамматы, с выражением «слабеют руки и ноги» (КП, с. 212).

К поэзии с подчиненным проявляемым относит Анандавардхана также стихи, в которых имеется прямое указание, прямой намек на скрытое значение. Маммата пишет, что «тайный смысл полон прелести только тогда, когда он прикрыт, подобно женской груди», и иллюстрирует «излишнюю откровенность» скрытого смысла словами Арджуны, героя «Махабхараты», когда он вынужден служить евнухом при дворе царя матсьев Вираты:

«В уши мои, словно острые иглы, вонзаются насмешки моих врагов, я приставлен завязывать женские пояски. Как же мне быть — тому, кто теперь не живет и все-таки живет!» (КП, с. 191).

Скрытый смысл здесь: «живет постыдно», но он слишком явно подсказан словами: «не живет и все-таки живет», и потому стихи не могут принадлежать поэзии *дхвани*.

В роли «подсказчика» скрытого смысла может выступать и интонация. Соответственно те стихи, где понимание невыраженного значения обусловлено интонацией, Анандавардхана тоже считает поэзией с подчиненным проявляемым. Ироническая интонация стихов Халы:

«Ты права, добродетельная: я обманщица, а ты ничем себя не запятнала. Но я не милуюсь с тем цирюльником, как жена одного человека!» (ДЛ, с. 409—410),—

достаточно определенно указывает, что «жена одного человека» и есть собеседница говорящей.

К поэзии с подчиненным проявляемым Анандавардхана в заключение относит стихи с подчиненной *расой*, иначе — стихи с *аланкарой расават* («содержащая расу»), где *раса* образует

сопутствующий, а не главный смысл высказывания (см. строфу из «Амарушатаки»: «Да спалит ваши грехи огонь стрелы Шамбху...» — ДЛ, с. 206—208). А Маммата дополняет рубрикацию *гунибхутавьянгья-кавья* по Анандавардхане еще тремя разновидностями.

Это стихи, относительно которых есть сомнение (*сандигдха*), выраженному или невыраженному смыслу следует отдать в них преимущество:

«Хара (Шива), чье бесстрашие оказалось нарушенным, как у океана при восходе луны, направил свой взгляд на лицо Умы с ее вишневыми устами» (КП, с. 209),—

цитата из третьей главы «Кумарасамбхавы» Калидасы; неясно, по мнению Мамматы, что здесь главное: выраженное значение («движение глаз») или невыраженное («желание Шивы поцеловать Уму»);

стихи, где выраженный и скрытый смыслы имеют равную значимость (*тулььяпрадханья*):

«Отказавшись от насилия над брахманами, ты себе самому сотворишь добро. Иначе будет недоволен их друг — сын Джамадагни (Парашурама)» (КП, с. 210)

(строфа из драмы Бхавабхути «Махавирачарита», адресованная Раване; ее прямое значение: прекрати ради себя самого насилие над брахманами — столь же важно, сколь и скрытое: Парашурама истребит ракшасов, чьим царем является Равана, так же, как некогда он истребил кшатриев);

и, наконец, стихи, где скрытый смысл трудно распознаваем (*аспхута*):

«Когда не вижу тебя, желаю видеть; когда вижу, страшусь разлуки. Вижу тебя или не вижу — для меня нет радости» (КП, с. 208)

(Маммата замечает, что скрытое значение: сделай так, чтобы я постоянно тебя видел, и в то же время устрани даже возможность разлуки — не вполне понятно даже для знатоков).

В целом большую часть поэзии с подчиненным проявляемым и у Анандавардханы, и у Мамматы, и у других теоретиков составляют смысловые *аланкары*, точнее, — те из них, которые по своему статусу *аланкары* способны обнаруживать дополнительное значение. «Те украшения, — пишет Анандавардхана, — в основе которых лежит сходство, — такие, как рупака, упама, тулььяогита („приравнивание“), нидаршана („указание“) и др. — обладают большей красотой, если сходство это обнаруживается как привнесенное свойство, и тогда все они, будучи очень красивыми, относятся к сфере поэзии с подчиненным проявляемым» (ДЛ, с. 502). Наряду с этими украшениями Анандавардхана причисляет к поэзии *гунибхутавьянгья* и *аланкары самасокти*

{«сжатое описание»), *акшепу* («возражение»), *парьяюкту* («киносказание»), указывает, что *вьяджастуги* («обманная похвала») часто содержит скрытую *аланкару пряс* («очень приятная»), *сандеха* («сомнение») и *дипака* («светильник») — *упаму* (сравнение), и, наоборот, *упама* — *дипаку* и т. д. (ДЛ, с. 502—503). Тем самым обширная группа смысловых *аланкар*, определявших, с точки зрения предшественников Анандавардханы, специфику поэзии, включается им в поэзию с подчиненной суггестией. Смысловые украшения не получают у него более высокого ранга — поэзии *дхвани*, поскольку красота самой *аланкары* (выраженного смысла) обычно превосходит в них красоту скрытого смысла (если же случается обратное, то тогда, как было показано, Анандавардхана считает их поэзией *дхвани*, чей скрытый смысл доходит, подобно эху). Но и не всякая смысловая *аланкара*, а только такая, в которой есть угадываемый компонент, принадлежит поэзии *гунибхутавьянгья*, ибо угадываемое значение, пусть даже оно не главное, придает ей особую прелесть. «Таким образом, — утверждает Анандавардхана, — украшения, начиная с *рупаки*, если они содержат проявляемую часть, приобретают большую красоту и все входят в круг поэзии с подчиненным проявляемым» (ДЛ, с. 503).

Когда же стихи вообще лишены суггестивного смысла, Анандавардхана рассматривает их как низший род поэзии: *читра* — «картинка»: «Итак, есть два рода поэзии, согласно тому, главное или подчиненное [место занимает в ней] проявляемый смысл. Все иное называется „картинкой“» (ДЛ III.41). При этом Анандавардхана склонен даже отказать стихам-«картинкам» в праве считаться поэзией: «Иные (чем *дхвани* и *гунибхутавьянгья-кавья*) стихи, которые не направлены на расу, чувство и пр., лишены способности проявлять виды скрытого значения и сочиняются лишь на основе разнообразия выражающих и выражаемых, — такие стихи имеют вид копии [с поэзии] и [называются] картинкой. Это не настоящая поэзия, это имитация поэзии» (ДЛ, с. 525).

Анандавардхана учитывает возможное возражение, что, если и существует поэзия без скрытого смысла, то поэзии, которая бы так или иначе не была связана с *расами*, нет, поскольку любая поэзия описывает реальный мир, а в мире всякая вещь имеет отношение к *расе*, будучи способной выступать в качестве ее возбудителя. На подобное возражение Анандавардхана отвечает: «Правильно, нет такого рода поэзии, которая не создавала бы возможности восприятия расы. Однако, если поэт, не имея желания выразить расу, чувство и пр., сочиняет словесные и смысловые украшения, содержание его произведения ввиду такой цели оказывается лишенным расы и пр. Ибо содержание поэтического высказывания зависит от того, что хотят сказать. И хотя в подобных произведениях, где у поэта нет [соответствующего] желания, восприятие расы и пр. все же происходит в силу способности, присущей выражению, оно настолько слабое,

что этот род [поэзии] считается лишенным расы и выделяется в особую область — картинку» (ДЛ, с. 526 — 528).

Отметим в этом пояснении Анандавардханы, во-первых, широкое понимание им — да и всей санскритской поэтикой — *расы* как эстетического отклика на любые явления отображаемой в искусстве жизни, а во-вторых, то значение, которое он придает субъективной установке поэта, актуализирующей те или иные потенциальные свойства произведения и тем самым определяющей в конечном счете его характер.

В поэзии-*читра*, в согласии с общим принципом анализа поэтического языка, теоретики *дхвани* различали два вида: поэзию, опирающуюся на форму слова, на выражающее (*шabda-читра*), и поэзию, опирающуюся на значение высказывания, на выражаемое (*артха-читра*). В первом случае речь идет о поэзии словесных, звуковых *аланкар*, во втором — о поэзии смысловых фигур, не имеющих суггестивного содержания. Маммата предлагает на оба вида по одному примеру.

Первый пример — *шabda-читра*, — представляя собой типичное для санскритской поэзии благословение, изобилует сложными аллитерациями (*анупраса*):

«Пусть скорее избавит вас от слабости река Мандакини (Ганг), гордая мощью непрерывно вздымающихся волн, грозящих высоким широколиственным деревьям и ущельям, в которых живут большие жабы, но по своей же воле чистая и спокойная в отмелях у берегов, где ежедневно совершают омовения, приносящие им радость, великие риши, чьи заблуждения смываются потоком ее вод» (КП, с. 22—23).

(svacchandocchaladacchakacchakuharacchātetarāmbucc-
haṭāmūrchanimohamaharṣiharṣavihitasnānāhnikāhnāya vaḥ/
bhidyādudyadudāradaraduradarī dīrghādaridradruma —
drohodrokamahormimeduramadā mandākinī mandatām).

Второй пример — *артха-читра* — содержит *аланкару утпрекшу*, описывающую неодушевленный объект как одушевленный, но не имеющую никакого скрытого значения:

«Когда Индра слышал, что Хаягрива, губитель чужой славы, даже без всякого умысла выходил из дворца, он, встревоженный, опускал поспешно засовы [на воротах своей столицы] Амаравати, которая словно бы закрывала глаза от испуга» (КП, с. 23).

Интересно, что вторая строфа взята Мамматой из поэмы «Хаягривавадха» высоко чтимого в индийской традиции поэта Ментхи, и тем не менее он, вслед за Анандавардханой, относит ее к низшему разряду поэзии.

Еще более радикален Вишванатха. Имея в виду Анандавардхану и Маммату, он пишет: «Некоторые хотят [признать] третий род поэзии, называемый картинкой, поскольку они говорят:

„Словесная и смысловая картинка, будучи лишенной скрытого смысла, считается низшим [родом поэзии]“. Нет, это не так. Ибо если слова „лишенная скрытого смысла“ означают, что скрытого смысла в ней вообще нет, то тогда, как мы уже говорили, это не поэзия. Если же [они означают, что] в ней мало скрытого смысла, то что это такое: мало скрытого смысла? Вкушается или не вкушается скрытый смысл? Если да, то такая поэзия подпадает под прежние два рода (*дхвани* и *гунибхутаवьянгья-кавья*), если нет, то это не поэзия» (СД, с. 291—292).

Однако позиция Вишванатхи, а в какой-то мере Анандавардханы и Мамматы приводила в лучшем случае к натяжкам в интерпретации, а в худшем — к отсечению слишком большого слоя санскритской поэзии. Поэтому Джаяганнатха в «Расагангадхаре» разделил поэзию на четыре рода: «самый высший» (*уттамоттама*), который составляет поэзия *дхвани*, «высший» (*уттама*) — поэзию с подчиненным скрытым смыслом, «средний» (*мадхьяма*) — опирающийся на смысловые *аланкары*, и «низший» (*адхама*) — поэзию звуковых *аланкар*, но все-таки поэзию (РГ, с. 9—21). Вишвешвара же вообще любой род поэзии считал правомочным и доставляющим удовольствие или изумление. При этом «доставляющей высшее изумление» (*чаматкаритама*) он, как и Джаяганнатха, считал поэзию *дхвани*, «доставляющей большее изумление» (*чаматкаритара*) — не только поэзию с подчиненным скрытым смыслом, но и поэзию смысловых *аланкар*, а просто «доставляющей изумление» (*чаматкари*) — поэзию, чьи изобразительные средства ограничены словесными, или звуковыми, украшениями (УЧ, с. 73—75).

Анандавардхана, как мы знаем, к смысловым, а еще более к словесным украшениям, особенно когда они не обогащали содержание поэтического высказывания, относился весьма скептически. Он писал: «Видеть красоту сочинения в особой словесной организации, не зависящей от его содержания, — чуждо ценителям поэзии. Если бы это было так, то именовали бы поэзией просто искусные и приятные слова и звуко сочетания безотносительно к их значению» (ДЛ, с. 582). И поэтому именно с содержанием, значением поэзии связывал Анандавардхана важнейшую проблему ее обновления.

Естественно, что Анандавардхана решал эту проблему, опираясь в первую очередь на категорию *дхвани*. Признавая каноническую ограниченность числа поэтических тем, Анандавардхана вместе с тем утверждал: «Если есть [у поэта] достоинство воображения, то благодаря скрытому смыслу и [высказываниям] с подчиненным проявляемым содержание его поэзии бесконечно» (ДЛ IV.6). «Ибо, — как он разъяснял ранее, — произведение, украшенное любым видом скрытого смысла, приобретает новизну, даже если оно наследует старое содержание» (ДЛ IV.2). Четвертую, заключительную главу своего трактата он и посвящает в основном роли *дхвани* в обновлении репертуара традиционных тем.

Имеется, скажем, стихотворение, прославляющее героя:

«Кто сможет превзойти того, чье величие зиждется на собственной силе? Разве слоны, даже если они могучи, одолеют льва?» (ДЛ, с. 561).

В стихотворении доминирует выраженный смысл и украшен он *аланкарой артхантараньясой* — «подтверждением», в данном случае — подтверждением общей сентенции частной. Но ту же тему, даже не тему, а заданную вариацию темы, можно выразить и иначе, с помощью *дхвани*:

«Кто первый, тот и есть первый: лев, пожирающий жесткое мясо убитых слонов, и есть лев среди лесных зверей. Кто сможет его превзойти?» (ДЛ, с. 561).

Здесь *дхвани* с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, выступает в той разновидности, где выраженное значение переходит в другое: слово «лев» во второй позиции означает уже не просто льва, а любое существо, воплощающее в себе «львиную» силу и мужество. И, сохраняя тему и даже способ выражения темы первого стихотворения, строфа, как полагает Анандавардхана, приобретает с помощью *дхвани* новизну и особую красоту.

Другие, уже знакомые нам строки из «Харшачариты» Баны:

«Теперь, когда постигла нас эта великая кончина, ты остался, чтобы поддерживать царство» (ДЛ, с. 567, 321),—

имплицитуют, как мы уже говорили, сравнение адресата — царя Харши с опорой земли — мифическим змеем Шешей, так как слово *ṣeṣa* («остался») имеет второе значение — Шеша, *mañārgalaya* одновременно значит «великая кончина» и «гибель мироздания», а *dhaṅaṇī* — «царство» и «земля». Сравнение составляет здесь скрытый смысл, сообщенный формой высказывания («игрой слов» — *шлешей*).

Но вот Анандавардхана приводит другую строфу:

«Шеша, Гималаи и ты, чьи возможности непостижимы, могучие, великие, стойкие, держите эту неудержимую землю» (ДЛ, с. 567).

Здесь также имеется скрытый смысл, и он тоже заключен в сравнении адресата (по-видимому, царя) с Шешей (и Гималаями). Но подсказан он уже не формой, а значением высказывания, и это позволяет Анандавардхане считать оба высказывания поэтически самостоятельными и оригинальными.

Анандавардхана и далее иллюстрирует примерами, как использование той или иной разновидности скрытого смысла, замена одной разновидности на другую обновляют традиционные темы, и особое место в этом процессе он отводит тому виду *дхвани*, где скрытый смысл обнаруживается незаметно, а именно *раса-дхвани*.

Каждая *раса*, каждое постоянное чувство имеет множество возбудителей, симптомов, преходящих настроений, и соответственно выбор среди них обуславливает всякий раз новизну высказывания. Каждая *раса*, кроме того, имеет свои вариации (например, «любовь в соединении» и «любовь в разлуке» для эротической *расы*), каждая вариация — свои ступени (например, для «любви в разлуке без надежды на соединение»: «желание», «тревога», «воспоминание», «безумие», «лихорадка», «оцепенение», «смерть»), периоды нарастания, затухания и т. д. И опять-таки использование различных вариаций, ступеней *расы* может вести к обновлению темы.

В качестве одной из иллюстраций Анандавардхана приводит два стихотворения.

Анонимное:

«Юная жена приближает уста к лицу любимого, притворяющегося спящим, но, страшась разбудить его, удерживается от поцелуя, подавляя страстное желание. А он понимает, что она отклонила лицо в смущении, и, хотя сам не шевелится, сердце его наполняется великой радостью, поистине удовлетворив свои стремления» (ДЛ, с. 562).

И фрагмент из «Амарушатаки»:

«Убедившись, что спальня пуста, она слегка приподнялась в постели, долго-долго всматривалась в лицо притворяющегося спящим мужа и доверчиво его поцеловала; но, заметив, что на щеке его поднялись волоски, смущенно потупила лицо, а милый, смеясь, стал целовать простодушную» (ДЛ, с. 563).

Здесь не только одна и та же *раса* («любовь в соединении»), но практически одна и та же ситуация, выраженная сходными возбудителями (наивная героиня, якобы спящий герой, пустая комната и т. п.), симптомами (поцелуй украдкой, разглядывание лица любимого и т. д.), преходящими настроениями (смущение героини). И все-таки, с точки зрения Анандавардханы, оба стихотворения могут претендовать на оригинальность: в первом — внимание сосредоточено на описании реакции мужа и эротическая *раса* проявляется на стадии осуществленного желанья, а во втором — главная героиня — жена, и эротическая *раса* представлена нарастающей.

Разнообразие средств реализации *расы* позволяет Анандавардхане утверждать бесконечность ее воплощений в поэзии: «Ибо рас, чувств и пр., всякий раз связанных с [особыми] возбудителями, симптомами и преходящими настроениями, — неизмеримо много. В каждой из таких разновидностей явления мира, изображенные искусными поэтами согласно их желанию, будучи представленными иначе, и кажутся иными» (ДЛ, с. 564—565). И поэтому среди всех способов обновления поэзии, переработки

заново ее содержания Анандавардхана отдает предпочтение варьированию *расы* в качестве скрытого смысла поэтического высказывания: «Хотя сочетания проявляемых и проявляющих, являющиеся источником безграничности содержания высказываний,— разные, поэт, желающий воплотить новое содержание, должен сосредоточить усилия на таком сочетании проявляемых и проявляющих, которое бы обнаружило расу и пр.» (ДЛ, с. 569—570). Стихи с *расой* «полны красоты» даже тогда, когда не имеют никаких украшений. Так, восхвалению легендарного мудреца Агастья придает, по мнению Анандавардханы, неповторимый блеск *раса* удивления (*адбхута*):

«Победа Рожденному из кувшина, Великому духом,
Лучшему среди аскетов, который узрел в своей горсти
божественных Рыбу и Черепаху» (ДЛ, с. 578).

Агастью обычно славят за то, что, согласно мифу, он однажды выпил океан, на дне которого скрывались демоны. Но здесь этому славословию придан неожиданный поворот: черпая воду из океана, Агастья якобы увидел в своей горсти Вишну в его «морских» ипостасях рыбы и черепахи, и это возбуждает, как полагает Анандавардхана, *расу* удивления и делает восхваление особенно красивым.

В обновлении традиционных тем большую роль, по Анандавардхане, играет и доминирующая *раса* целого произведения. Образцом, как и в иных случаях, служат здесь «Рамаяна» и «Махабхарата». Под воздействием горестной *расы* «Рамаяны» или *расы* покоя «Махабхараты» описания бесчисленных битв и поединков в этих поэмах каждый раз, по мнению Анандавардханы, кажутся новыми. «Ибо установлено, что если слагать поэтическое произведение с помощью доминирующей *расы* и пр., оно обретает новое содержание и великую красоту композиции» (ДЛ, с. 577).

Новизна поэзии обеспечивается не только применением различных видов *дхвани*, но и использованием скрытого смысла в качестве подчиненного элемента — *гунибхутавьянгья*, который, как мы знаем, тоже имеет множество разрядов. «Обновление содержания поэзии,— говорит Анандавардхана,— происходит и благодаря разновидностям подчиненного скрытого смысла, которые тоже [выделяются] согласно трем типам проявляемого (*васту*, *аланкара*, *раса*)» (ДЛ, с. 579—580).

Наконец, не только проявляемый, но и буквальный смысл может быть выражен по-разному, хотя речь идет об одной и той же теме. «И выраженному смыслу в его чистом виде — безотносительно к скрытому — по природе присуща бесконечность. Ибо природа выраженного смысла, касается ли он одушевленных или неодушевленных явлений, бесконечна, [будучи всякий раз] обусловленной особым характером ситуации, местом, временем и индивидуальными свойствами» (ДЛ, с. 583—584). Одну и ту же тему можно решить по-разному в зависимости от вы-

бранного аспекта ее описания. И даже если эти аспекты совпадают, новизна выражения обеспечивается применением разного рода *аланкар*, которые «удваивают» способность поэта быть оригинальным. А число *аланкар* безгранично, особенно если принять во внимание их варианты и разновидности: «И это общепризнанное множество украшений (сравнений, игры слов и других), которое само по себе не ограничено, из-за разнообразия средств выражения имеет еще сотни видов» (ДЛ, с. 591). Анандавардхана, таким образом, учитывает те приемы интерпретации традиционной темы, которые демонстрировал еще Дандин, иллюстрируя ее с помощью разных *аланкар*, но учитывает их в качестве средства обновления поэзии уже в рамках более широкого учения о *дхвани*.

Анандавардхана вообще видел свою задачу в том, чтобы создать не эстетическую теорию, конкурирующую с ранее признанными теориями украшений или тем более *расы*, но синтетическую доктрину, которая бы объединяла основные категории поэтики, отводя каждой из них подобающее место в поэтической системе. Скрытый смысл в этой системе является ядром (*ангин*) поэзии, а остальные категории (*аланкара*, *гуна*, *доша* и др.) — ее внешней оболочкой, частями (*анга*), которые, хотя и имеют самостоятельное значение в низших разрядах поэзии, в первую очередь обслуживают поэзию *дхвани* и должны расцениваться в ее свете. Те поиски общего принципа, объединяющего различные стороны воздействия поэтического слова, которые были характерны уже для Бхамахи с его понятием «гнутой речи» (*вакрукти*), получают у Анандавардханы в доктрине *дхвани* свое закономерное завершение.

Учение о *дхвани* не сразу получило общее признание. В философско-лингвистических кругах вызывала возражения предложенная им новая, дотоле неизвестная языковая функция (см. [Алиханова, 1974, с. 13—14]), и некоторые теоретики литературы (Дхананджая, Дханика) предпочли рассматривать суггестивное содержание поэзии как результат воздействия обычных, номинативной (*абхидха*) или интенциональной (*тагпарья*), функций [Кунджунни Раджа, 1963, с. 215—216; Санкаран, 1973, с. 89—90]. С другой стороны, приверженцы доктрины украшений (Мукула, Пратихарендураджа, Бхупала и позже Бходжа, Аппайя Дикшита) либо вообще игнорировали категорию *дхвани*, либо по-прежнему подчиняли ее категории *аланкар* [Де, 1976, с. 179—180]. Вскоре после появления «Дхваньялоки» имели место также несколько попыток открытой полемики с Анандавардханой и реинтерпретации его теории на основе иных принципов.

Первая такая попытка была предпринята уже известным нам приверженцем учения о *расе* Бхаттой Наякой, который написал трактат «Хридаядарпана» со специальной целью опровергнуть теорию *дхвани*, и в частности, в ее приложении к вкушению *расы*. Бхатта Наяка отказывался признавать суггестию особой языковой функцией. Комментируя пример Анандавард-

ханы, демонстрирующий отличие выраженного смысла (разрешения) от скрытого смысла (запрещения):

«Гуляй без страха, почтенный! Собаку, [тебя испугавшую], загрыз сегодня свирепый лев, поселившийся в гущу лиан на берегу Годавари»,—

Бхатта Наяка, согласно «Лочане» Абхинавагупты, замечает, что «запрещение» не составляет невыраженный смысл этой строфы, но принадлежит выраженному, поскольку «понимание запрещения [происходит] в силу осознания недостатка мужества у трусливого человека из-за употребления, [с одной стороны], таких слов, как „свирепый лев“ и т. п., а [с другой]— таких как „почтенный“ и т. д.». В свою очередь, все высказывание, по мнению Бхатты Наяки, «нацелено на [возбуждение] расы страха (*бхьянака-раса*)» (ДЛЛ, с. 67—68), и вкушение этой расы достигается не посредством функции проявления, а двумя совершенно иными функциями— универсализацией возбудителей, симптомов и преходящих настроений (*бхавакатва*) и способностью доставлять наслаждение (*бхогакатва*). По-видимому, Бхатта Наяка не признавал в качестве самоценных эстетических единиц ни понятийное содержание поэзии (*васту*), ни *аланкары*. В то же время возбуждение *расы*, представлявшееся ему единственной целью поэзии, он невольно отрывал, отрицая суггестивную функцию, от свойств языка: функция универсализации, *бхавакатва*, по его же словам, имела отношение только к *расе*, а функция наслаждения, *бхогакатва*,— только к ценителю, знатоку. Уже само по себе это нарушение лингвистического принципа санскритской поэтики предопределило неуспех критики Бхатты Наяки. Трактат его, как мы знаем, даже не сохранился и известен лишь в изложении его оппонентов.

В отличие от Бхатты Наяки Кунтака в «Вакроктидживите» не отрицает роли невыраженного смысла и категории *дхвани*, но подчиняет их более широкому и всеобъемлющему принципу *вакроти*— «гнутой речи». В его классификации *вакроти*, и прежде всего в том ее разряде, который связан со значением предложения, находят свое место все разновидности *дхвани*, установленные Анандавардханой. Даже многие примеры заимствует Кунтака у Анандавардханы, интерпретируя их как то или иное проявление *вакроти*. Категория *вакроти*, таким образом, восходящая еще к традиции Бхамахи, вытесняет у Кунтаки и в какой-то мере подменяет собою категорию *дхвани*.

Наиболее серьезная, но при этом едва ли не последняя попытка опровергнуть учение о *дхвани* была предпринята Махиабхаттой в трактате «Вьяктививека». Махиабхатта был, по-видимому, последователем Шанкуки. Последний, как мы знаем, придерживался теории вывода по отношению к вкушению *расы*; Махиабхатта распространил эту теорию на всю область скрытого смысла. В первой *карике* своего трактата он так формулирует свою главную цель: «показать, что любой род *дхвани* явля-

ется разновидностью вывода» (ВВ 1.1), и далее, широко используя примеры, классификацию, даже терминологию «Дхваньялоки», доказывает, что всякий раз, когда Анандавардхана говорит о проявлении невыраженного смысла, в действительности речь идет о логическом выводе, который делает читатель на основании выраженного смысла и ситуационного контекста.

Анализируя все тот же пример Анандавардханы: «Гуляй без страха, почтенный...», Махимабхатта пишет, что если из-за присутствия собаки прогулка отшельника опасна, то, безусловно, она еще более опасна, когда поблизости бродит свирепый лев. Боязливый человек спокоен, когда нет причины для страха; в данном случае такая причина есть: лев; и читатель с необходимостью делает вывод, что девушка не поощряет прогулку отшельника, а хочет ей воспрепятствовать (ВВ, с. 112—114).

Следуя за грамматиками, Махимабхатта признает только два типа значений: первичное (*мукхья*) и вторичное (*гауна*). Первичное значение — это значение буквальное (номинативное). Вторичное — это и переносное (транспозитивное), и целевое (интенциональное), и так называемое суггестивное. Любое вторичное значение, с точки зрения Махимабхатты, выводимо из первичного, и то, что Анандавардхана называл суггестивным значением, является выводом или непосредственно из буквального значения, или из предварительно выведенного из него значения переносного: «Там, где выраженный смысл или смысл, из него извлеченный, посредством логической связи обнаруживают новый смысл, [это] называется поэтическим выводом» (ВВ, с. 22). Практически термин «поэтический вывод» — *кавьянумити* заменяет у Махимабхатты термин *дхвани*.

Процесс постижения основной, пусть и скрытой мысли поэтического высказывания Махимабхатта отождествляет с процессом логического рассуждения. При этом выраженный смысл (и буквальный, и переносный) выступает в качестве среднего термина силлогизма (*хету, линга*), а невыраженный — в качестве большего термина (*лингин*). Поэтический вывод отличается от обычного тем, что в нем, как правило, отсутствуют все пять (или три) членов силлогизма (ср. соответствующие соображения Бхамахи, которых мы уже касались), но для сведущего человека, знатока они отнюдь не необходимы: он приходит к нужному заключению только на базе знания среднего термина, и именно потому, что такое заключение представляет собой не последовательное холодное рассуждение, а догадку, своего рода озарение, оно доставляет наслаждение (ВВ, с. 12—13).

Махимабхатта, так же как Анандавардхана в отношении *дхвани*, утверждает, что поэтический вывод может заключать в себе понятийное содержание (*васту*), украшение (*аланкара*) и *расу*. О том, что содержание и украшение не проявляются, а выводятся, свидетельствует, с его точки зрения, существование временного интервала между осознанием выраженного и невыра-

женного смысла. Что же касается *расы*, в которой Махимабхатта видел «венеч усилий поэта», «душу поэзии» (ВВ, с. 20), то, как он замечает, даже Анандавардхана предусматривает для ее вкушения «незаметный промежуток» (*асанлакшья-крама*), и это доказывает, что и она сообщается посредством вывода, а не весьма неопределенной суггестии.

Махимабхатта не был первым приверженцем теории вывода в качестве объяснения эстетического воздействия поэзии. Анандавардхана, по-видимому, уже сталкивался с подобной точкой зрения, ибо ее критике посвятил особый раздел в третьей главе своего трактата. Он допускает, что один из важных постулатов доктрины *дхвани*, а именно, что скрытый смысл часто зависит от намерения говорящего, дает основание для подобной теории, ибо намерение говорящего всегда объект логического умозаключения. Однако Анандавардхана указывает, что высказывания имеют два аспекта: заключаемый (*анумея*) и сообщаемый (*пра-типадья*). Намерение говорящего действительно относится к заключаемому аспекту, но смысл — как выраженный, так и скрытый — к сообщаемому. По характеру высказывания можно сделать вывод, что скрытый смысл входит в намерение говорящего, но само содержание этого намерения, собственно скрытый смысл, вывести путем логического умозаключения нельзя. Если бы это было так, то нельзя было бы спорить об истинности или ложности значения высказываний, как нельзя спорить о наличии огня, выводимом по присутствию логического основания (среднего термина силлогизма) — дыма. Иначе говоря, если исходить из теории вывода, смысл любого поэтического высказывания должен бы был быть строго детерминированным и однозначным, чего, конечно, не бывает на самом деле.

Последователи Анандавардханы уточняют и расширяют его аргументацию. Для логического вывода необходимо, чтобы между основанием заключения и самим заключением существовали отношения универсальности, необходимости и безусловности. Между тем, как замечает Маммата, в стихотворении «Гуляй без страха, почтенный...» основание для вывода о том, что разумный человек не пойдет гулять там, где бродит лев, не универсально: он может исполнять чье-либо приказание, быть ослепленным любовью и т. п.; не необходимо: он может бояться собаки и не бояться льва; и не безусловно: утверждение, что на берегу Годавари бродит лев, ничем не подтверждено. Адресат высказывания, а вместе с тем и читатель волен по-разному интерпретировать высказывание, оно сохраняет свою двусмысленность, чего не может быть и не бывает при логическом выводе (КП, с. 255—256).

На несоответствие логического вывода и поэтического смысла художественного текста указывает и Вишванатха. В числе иных примеров он приводит стихи:

«Эй, соседка, присмотри на время за моим домом!
Отец этого ребенка, вероятно, не станет пить безвкус-

ную колодезную воду. Мне придется немедля одной идти на реку сквозь рощу деревьев тамала, пусть даже в зарослях тростника его острые побеги исцарапают мне тело!» (СД, с. 312, 250).

Сторонники теории вывода, комментирует Вишванатха, сказали бы, что прогулка в одиночестве к реке и предупреждение о возможных царапинах на теле служат основанием для заключения, что героиня стихов собирается на свидание к любовнику. Но с логической точки зрения такая посылка недостаточна и неопределенна: столь же допустимо предположить, что она говорит правду и идет за водой из любви к мужу. Поэтому скрытый смысл этого, как и всех других подобного рода стихов, следствие поэтической суггестии, а не логического рассуждения.

Особенно неприемлемо для Вишванатхи сведение к выводу восприятия *расы*. Даже если допустить, рассуждает он, что по совокупности возбудителей, симптомов и настроений можно посредством вывода определить характер эмоции, свойственной герою, то ведь к объективному распознаванию эмоции вкушение *расы* не сводится. Оно требует соучастия читателя, доставляет наслаждение, связано с активностью собственного «я», а такое наслаждение, такое самопроявление ни в какую теорию логического вывода не укладывается (СД, с. 306—309)¹⁴.

Авторам санскритских поэтик было так важно доказать, что скрытый смысл, составляющий «душу поэзии», отличается от логического вывода, потому что иначе поэзия теряла бы свою специфику, лишалась собственно эстетической окраски. Проявление, суггестия — эстетические категории, такие же как «гнутая речь», *раса* и т. п., а вывод свел бы поэтическое восприятие к сфере обычных умозаключений.

Знаменательно, однако, что, отвергая в целом теорию вывода, Анандавардхана вместе с тем указывает и на известную общность ее и теории *дхвани* в подходе к поэтическому тексту. «Пусть даже будет именно так (т. е. как считают сторонники теории вывода), — пишет Анандавардхана, — нас не должно это смущать. Мы убедились, что существует речевая функция, а именно функция проявления, отличная от функций выражения и переноса значения. И в этом нет никакой ошибки, даже если стать на иную позицию. Ибо будет ли эта функция называться проявлением или логическим заключением, в любом случае она отличается от общепризнанных видов высказываний и [вместе с тем] принадлежит сфере речи — об этом между нами нет спора» (ДЛ, с. 485). Это, казалось бы, неожиданное в устах Анандавардханы замечание весьма существенно. Анандавардхана еще раз стремится подчеркнуть основной принцип своей доктрины — рассматривать эстетическую функцию поэзии как объективное свойство ее языка. И даже у своих оппонентов он ищет подтверждение этого принципа.

Неоднократно и справедливо в индологической литературе

указывалось на сходство концепции *дхвани* — проявления, манифестации скрытого смысла в поэзии — с концепцией проявления, манифестации Брахмана, Атмана, абсолюта в классической индийской философии [Якоби, 1902, с. 398; Кейт, 1953, с. 387; Хириянна, 1954, с. 7; Де, 1976, I, с. 9 и др.]. Однако на основании сходства никак нельзя — как нередко это бывает — делать заключение о некоей иррациональности, мистичности теории *дхвани*. Напротив, согласно этой теории, в поэзии нет ничего сверхъестественного, непознаваемого; хотя смысл поэзии лежит за буквальным значением слов, но выражают его и выражают в полном объеме все-таки слова¹⁵. *Дхвани* — реальное содержание поэзии, которое проявляется благодаря суггестивным возможностям языка, а не привносится извне как нечто таинственное, непознаваемое. Так, лампа, согласно излюбленному в санскритских поэтиках сравнению, освещает кувшин, уже находившийся в темной комнате, а не создает его из ничего. Верность объективной установке и лингвистическому принципу в немалой степени обеспечила успех доктрины *дхвани*, которая вместе с доктриной *расы* безусловно доминировала в индийской поэтике со времени появления «Дхваньялоки».

* * *

Идея присутствия подразумеваемого смысла, намек, скрытого символа в лучших образцах поэзии никогда не была чужда европейской поэтике. Она нашла отражение в трактовке эмпазы в античной риторике как приема, позволяющего придать слову большее значение, чем оно обычно содержит, в многочисленных высказываниях поэтов и критиков нового времени, в теории и практике европейского символизма и т. п.¹⁶ Но при всем том она никогда не выходила за рамки частных наблюдений, не стала единой и обобщающей теоретической концепцией, подобно тому как это имело место в классической индийской литературе¹⁷.

Ситуация радикально изменилась в начале XX в. в связи с общим в европейской литературной критике интересом к семантике поэтического языка. Выражая принятую в современном литературоведении точку зрения, Р. Уэллек и О. Уоррен пишут, что литература в отличие от науки пользуется языком, «в котором сразу же обращает на себя внимание огромная роль дополнительных оттенков слова» [Уэллек, Уоррен, 1978, с. 39—40]. Еще в 20-х годах в рамках русской формальной школы Ю. Н. Тынянов выдвинул принцип «тесноты стихового ряда», в силу которого слова в контексте стиха, сближаясь по смыслу, всякий раз получают «колеблющееся» значение, которое взаимодействует с «основным», создавая новое значение — поэтическое: «Слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более близких соотношениях и связи, нежели в обычной речи; эта сила связи не остается безрезультатной для характера семантики» [Тынянов, 1965, с. 121]. Вслед за Тыняновым Б. В. То-

машевский утверждает, что «обычный способ создания художественной речи — это употребление слова в необычной ассоциации... Слово как бы получает новое значение (вступает в новые ассоциации)... В основе поэтической лексики лежит подновление словесных ассоциаций» [Томашевский, 1931, с. 13—14]. И, наконец, наиболее убедительную разработку идея приращения смысла в художественном слове получает в статьях Г. О. Винокура. Винокур видит определяющее свойство поэтического языка в том, что в нем в связи с общим содержанием произведения, его темой, замыслом и т. д. всегда наличествуют дополнительные значения, которые «как бы просвечивают сквозь прямые значения слова». При этом — вполне в духе принципов теории *дхвани* — он полагает, что «поэтическое слово вырастает в реальном слове как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности» и рассматривает «установление отношений между обоими типами значений слова — прямым и поэтическим — как важнейшую задачу лингвистической поэтики» [Винокур, 1959, с. 247, 390—391].

В западной литературной теории признание расширения смысла кардинальной характеристикой поэтического языка связано в первую очередь с работами А. А. Ричардса и его последователей. Как мы уже говорили ранее, Ричардс, исследуя эмотивное использование языка, указывал, что понимание чувства читателем или слушателем может быть результатом либо простого его называния, либо употребления слов, выражающих чувство (например, эпитетов «блестящий», «славный», «безобразный», «хорошенький» и т. п.), либо зависеть от смысла, порождаемого контекстом. В последнем случае, который, с точки зрения Ричардса, особенно свойствен поэзии, утверждения (*statements*) несущественны в своем буквальном значении, но становятся «средствами манипуляции и выражения чувств и отношений» [Ричардс, 1939, с. 186]. В более поздних своих работах, когда Ричардс отказался от прямолинейного противопоставления символического и эмотивного узусов языка, все больше внимания он стал уделять многозначности, сдвигу смысла в поэтических высказываниях. Последние характеризуются «текучестью» (*fluidity*) смысла; в отличие от «жесткого» (*rigid*) языка обычного или научного высказывания, значение которого строится на манер мозаики из значений составляющих его элементов, поэтические тексты требуют домысливания, активной, а не пассивной интерпретации [Ричардс, 1938, с. 258, 311 и др.]. И соответственно поэзия «призвана выразить не одно значение, а движение значений», многозначность поэзии, вытекающая из возможностей языка как такового, рассматривается Ричардсом в качестве важнейшего инструмента эстетического воздействия [Ричардс, 1936, с. 40, 48].

Квинтэссенцией поэтического «сдвига значений» Ричардс считает метафору, которая воплощает в себе «взаимодействие мыслей, пересечение контекстов» [Ричардс, 1936, с. 94]. В каче-

стве примера он приводит одну из метафор Шекспира, вложенную в уста Гамлета: «Как быть таким людям, как я, ползающим между землей и небом?» («What should such fellows as I do, crawling between earth and heaven?»). Если вместо «ползающим», замечает Ричардс, подставить «двигающимся», «находящимся» и т. п., выражение станет буквальным; но метафорическое «ползать» придает ему поэтическую многозначность: имплицитно сравнение с тараканами, змеями, а также такие свойства, как приниженность, изворотливость, неприглядность и т. п. Толкование Ричардса весьма напоминает трактовку Анандавардханой и Абхинавагуптой того вида *дхвани*, основанного на переносном значении, в котором по ассоциации «манифестируется бесчисленное множество качеств» (ДЛЛ, с. 180; см. выше).

На поздние исследования А. Ричардса оказали влияние взгляды его собственных учеников и прежде всего У. Эмпсона. В начале 30-х годов Эмпсон опубликовал книгу «Семь типов двусмысленности», где выразил мнение, что источник красоты поэзии состоит в двусмысленности (*ambiguity*) поэтического высказывания. Он понимал двусмысленность как «некий словесный нюанс, который, сколь бы он ни был незначителен, создает возможность альтернативных реакций на один и тот же отрывок текста» [Эмпсон, 1958, с. 3]. Хотя сам Эмпсон оговаривал, что «все дополнительные значения должны быть уместными», должны присутствовать и «силы, удерживающие их вместе» и двусмысленность «в каждом случае должна вырастать из специфических требований ситуации и быть оправданной ею» [Эмпсон, 1958, с. 264—266], фактически его классификация типов двусмысленности (среди которых есть типы несвязанных значений, противоречивых значений, принуждающих читателя давать собственную интерпретацию, значений, отражающих неопределенность позиции автора, и др.) вела к пониманию двусмысленности как цели, а не средства поэзии, к апологии двусмысленности и неясности как таковых. Соответственно, по Эмпсону, двусмысленность доставляет читателю удовольствие и тогда, когда она им разрешается, уступая место понятийному единству, и тогда, когда она не осмыслена и остается загадкой [Эмпсон, 1958, с. 67].

В отличие от Эмпсона, напомним, теоретики *дхвани* утверждали, что если в поэтическом тексте и есть два смысла: выраженный и невыраженный, то имеется в виду или доминирует какой-либо один из них, и противоречивость значений, таким образом, оказывается мнимой; сочетание разных смыслов — инструмент в руках автора, а не его конечная цель. Поэтому, пожалуй, более близки к идее *дхвани* соображения другого последователя Ричардса — Э. Тияра, касающиеся природы прямой и косвенной речи.

В книге «Поэзия прямая и косвенная» Э. Тияр оговаривает, что противопоставление прямой и косвенной поэзии ложное: «любая поэзия более или менее косвенна» [Тияр, 1945, с. 10], и

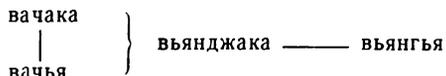
тем не менее он прибегает к нему, чтобы отделить дидактическую и описательную поэзию, в которой доминирует прямое утверждение (*direct statement*), от более высокой поэзии, косвенной (*oblique*), когда поэт с помощью особым образом подобранных слов, ритма, сюжета и т. д. хочет намекнуть на нечто прямо не высказанное, но наиболее для него существенное. Таким невысказанным в поэтическом произведении, согласно Тияру, бывают и эмоции (страх, радость, меланхолия), поскольку «просто не может быть прямого утверждения о том, что лежит в основе наиболее сильных человеческих страстей и что предшествует человеческому языку» [Тияр, 1945, с. 43] (ср. с *раса-дхвани*), и «общие места» (*commonplaces*) человеческого опыта (например, мысль о невольной солидарности людей в тяжелых испытаниях, косвенно выраженная в заключительной книге «Илиады»), и частные идеи (ср. с *васту-дхвани*). В манифестации таких идей Тияр, подобно санскритским теоретикам, особое значение придавал тропам и фигурам, которые в описательной поэзии просто «подкрепляют или украшают описание», а в косвенной — «подразумевают нечто большее, чем описание, добавочное или чуждое ему» [Тияр, 1945, с. 24]. Комментируя известную строку Катулла: «Будем жить и любить, моя Лесбия» (*Vivamus, te, Lesbia, atque amemus*), Тияр усматривает ее красоту в косвенном отождествлении понятий «жить» и «любить» (слова *vivamus* и *amemus* расположены на границах стиха) [Тияр, 1945, с. 76], и тем самым и третий род *дхвани* — *аланкара-дхвани* — словно бы попадает в орбиту его внимания. Однако с точки зрения теории *дхвани* уязвимым в доводах Тияра является решительное отделение им буквального значения от косвенного. Косвенность, по мнению Тияра, не имеет ничего общего с прямым утверждением, постигается вне всякой связи с ним, интуитивно и мгновенно. Ввиду этого остается неясным, что именно в поэтическом тексте служит источником и необходимым условием проявления косвенности.

В значительной мере та же непоследовательность свойственна взглядам на функционирование языка Ч. Стивенсона. Стивенсон признает два рода значений слова — дескриптивное и эмоциональное. В сфере дескриптивного значения он различает, что слово значит и на что оно намекает (*suggests*). Для того чтобы отделить эти функции, Стивенсон применяет так называемое «лингвистическое правило». Во фразе «Джон — замечательный атлет» слово «атлет», согласно такому правилу, означает того, кто занимается спортом, и может значить, но может и не значить «высокий ростом». Соответственно приведенная фраза имеет буквальное, но может иметь и суггестивное значение [Стивенсон, 1960, с. 70]. Иногда, по Стивенсону, суггестивное, подразумеваемое содержание знака влияет на его эмоциональное содержание (в таком случае последнее Стивенсон называет «как бы зависимым эмоциональным значением»), но главная тенденция его рассуждений — и в этом он близок к Тияру — со-

стоит в том, что эмоциональное значение есть нечто независимое от дескриптивного и не коррелируется с ним: слова с одинаковым дескриптивным значением (буквальным и подразумеваемым) могут иметь совершенно разные эмоциональные значения [Стивенсон, 1960, с. 75 и сл.]. Вводя суггестивную функцию в область дескриптивного значения, Стивенсон, по сути дела, отождествляет ее с функцией транспозитивной (санскритское *лакшана*), и, наоборот, эмоциональное содержание высказывания, в отличие от теоретиков *дхвани*, выводит за пределы суггестии. Доктрина эмоционального значения в такой интерпретации становится основой своего рода аффективного релятивизма в поэтике: поскольку эмоциональное значение отрывается от дескриптивного, познавательного, оправданы и даже неизбежны любые, даже противоположные эмоциональные реакции на один и тот же поэтический текст (см. [Уимсэрт, 1958, с. 22 и сл.]). Теория *дхвани* в отличие от Тияра и Стивенсона рассматривала выраженный смысл как причину невыраженного, и с этой точки зрения созвучны с нею взгляды тех семантиков, примыкающих к школе Ричардса, которые «секрет поэзии» видели во взаимодействии прямого и скрытого ее значений. Так, А. Тейт считает основной особенностью поэзии «сопряжение» (*tension*) ее экстенсивных и интенсивных возможностей. Термины *extension* и *intension* он использует как синонимы денотации и коннотации и полагает, что «самое отдаленное фигуративное значение, которое мы можем [из поэзии] извлечь, не аннулирует в ней область буквального утверждения» [Тейт, 1968, с. 64]. Поэт-рационалист, замечает Тейт, в качестве опоры берет обычно буквальный смысл, но если в его стихах нет или мало смысла подразумеваемого, который должен составлять другой полюс его устремлений, его поэзия едва ли будет удачной. Поэт-романтик или символист, напротив, отталкивается от смутных коннотаций, но если эти коннотации лишают его поэзию объективного содержания, она также оказывается легковесной. Лучшая поэзия, по Тейту, та, где денотация и коннотация находятся в «сопряжении», обуславливают и уравнивают друг друга.

Вместо термина «сопряжение» К. Брукс использовал термины «парадокс» (*paradox*) и «ирония» (*irony*), обозначая ими дополнительные характеристики, которые приобретают буквальные высказывания в поэзии благодаря контексту [Брукс, 1947], а Р. Блэкмур — термин «жест» (*gesture*), чтобы выразить ту «многозначность» слов в поэзии, «которая не может быть извлечена из формулировок словарей, но определяется их связью» [Блэкмур, 1952, с. 6]. Однако хотя они пытались обнаружить специфику поэтического языка на пересечении буквального и скрытого значений, в порождении скрытого смысла буквальным, механизм (или механизмы) этого «порождения», по существу, не был ими рассмотрен. Между тем тщательный анализ механизма проявления скрытого смысла составлял основное содержание учения о *дхвани*.

Напомним, что индийские грамматики и теоретики литературы структуру лингвистического знака представляли себе как состоящую из «слова», или точнее звукового облика, формы слова (*шабда*) и «смысла», значения слова (*артха*), соответствующих сосюрковским терминам *signifiant* и *signifié*. Если же исходя из учения о *дхвани* представить структуру эстетического знака, то в нем взаимосвязанные «слово» и «смысл», или, в терминах Анандавардханы, «выражающее» — *вачака* и «выражаемое» — *вачья*, выступают совместно в качестве «проявителя» — *вьянджака* по отношению к скрытому смыслу, или «проявляемому» — *вьянгья*, *пратиямана*:

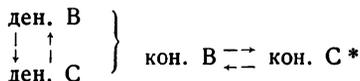


Иначе говоря, «выражающее» и «выражаемое» обычного лингвистического знака в эстетическом знаке совместно становятся «выражающим», или, чтобы избежать смешения понятий, воспользуемся термином Анандавардханы — «проявляющим» скрытого значения. «Способность выражать,— пишет санскритский теоретик,— отличается от способности проявлять потому, что способность выражать принадлежит только слову, а способность проявлять — и слову, и смыслу вместе» (ДЛ, с. 463).

Как раз эта сторона учения *дхвани* весьма актуальна с точки зрения современной семантики текста и, в частности, находит прямую параллель в представлениях глоссематической школы.

Л. Ельмслев и его последователи различают, как известно, два уровня словесного знака: план выражения (В) и план содержания (С), также соответствующие сосюрковским *signifiant* и *signifié*. Знаки, включающие оба плана, принадлежат так называемой денотативной семиотике, или семиотике прямого значения.

Но, согласно Ельмслеву, существует коннотативная семиотика, или семиотика дополнительного значения, «план выражения которой обусловлен планом содержания и планом выражения денотативной семиотики» [Ельмслев, 1963, с. 119]. Структура знака в коннотативной семиотике следующее:



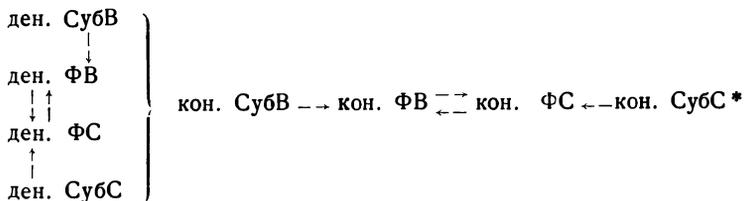
* Знак \rightleftarrows указывает, по Ельмслеву, на отношения «солидарности», взаимобусловленности, когда единицы обоих планов взаимно предполагают друг друга.

Для плана выражения коннотативной семиотики Л. Ельмслев предлагает название «коннотирующий» (*konnotans*), а для плана содержания — «коннотируемый» (*konnotatum*), что почти буквально соответствует «проявляющему» и «проявляемому» значениям у Анандавардханы. Ту же схему отношений денотативной и коннотативной семиотик, по существу, как мы видим, тождественную санскритской модели, в соссюрювской терминологии представляет Р. Барт [Барт, 1964, с. 130]:

$$\left. \begin{array}{l} \text{signifiant} \\ \text{signifié} \end{array} \right\} \text{signifiant — signifié}$$

С точки зрения глоссематики важнейшей из коннотативных систем является литература, план выражения которой составляет естественный язык в его единстве выражения и содержания (кон. В=ден. В \rightleftharpoons ден. С), а план содержания (кон. С) находится вне прямого значения текста и коннотируется уже не как лингвистическое, а «эстетическое сообщение» [Трабант, 1970, с. 16—17]¹⁸. Возможность приложения глоссематического анализа к литературе наметил уже сам Ельмслев, указав, в частности, что коннотаторами, единицами плана выражения в коннотативной системе, могут выступать стихотворная или прозаическая речь, архаическая или разговорная лексика, высокий, низкий или вульгарный стили, различные диалекты, идиомы и т. д. Практически, однако, литературные аспекты глоссематической теории исследованы в работах некоторых последователей Ельмслева, и закономерно, что благодаря сходству исходных принципов сходны со взглядами теоретиков *дхвани* и многие частные выводы, к которым они приходят.

Л. Ельмслев на обоих уровнях знака — плане выражения и плане содержания — выделил понятия «субстанции» (Суб) и «формы» (Ф). Под формой он имел в виду абстрактную систему отношений, которую данный язык накладывает на подлежащую ему, но внелингвистическую аморфную субстанцию. Соответственно субстанцией плана содержания является вся масса мыслей и эмоций, свойственных человеку вне зависимости от языка, на котором он говорит, своего рода концептуальный субстрат, а формой содержания — те ограничения, те отношения, которые язык проецирует на этот субстрат, организуя собственную систему; субстанция выражения — это вся совокупность звуков (в устной речи) и букв (в письменной), а форма выражения — фонемы, графемы, абстрактные единицы, выражающие законы сочетания звуков и букв в конкретном языке. Если учитывать разделение планов выражения и содержания на субстанцию и форму, то схема коннотативной семиотики, по Ельмслеву, принимает вид:



На основе этой схемы последователь Ельмслева С. Йохансен строит свой анализ особенностей литературы, которую он рассматривает как коннотативную систему, где «обычный язык, или язык денотации, служит для выражения чувств, состояний души, неординарных и смутных впечатлений — словом, всего того, что не входит в обычную, денотативную функцию языка» [Йохансен, 1949, с. 291]. В системе литературы он в первую очередь выделяет простые коннотативные знаки, а именно такие, которые строятся на каком-либо одном из четырех уровней денотативного знака: субстанции выражения (ден. СубВ ↔ кон. С) — рифма, звукопись; форме выражения (ден. ФВ ↔ кон. С) — размер; форме содержания (ден. ФС ↔ кон. С) — синтаксические фигуры (параллелизм, удвоение и т. п.); и субстанции содержания (ден. СубС ↔ кон. С) — предпочтение автором определенных тем. Сами по себе простые коннотативные знаки эстетического наполнения не имеют и всякий раз получают его от комплексного коннотативного знака, который зависит одновременно и от плана выражения, и от плана содержания денотативного знака в целом. Например, звукопись, которой часто приписывается символическое значение («звуки как символы чувств»), в действительности приобретает подобное значение только в контексте общего коннотативного содержания стихотворения или отрывка из него.

Классификация Йохансена простых коннотативных знаков недостаточно последовательна и даже в рамках глоссематической теории была подвергнута критике [Трабант, 1970, с. 99 и сл.], но нельзя не отметить, что, хотя и основанная на иных принципах, его методика в ряде аспектов напоминает методику Анандавардханы, который, классифицируя *дхвани* по характеру проявляющего, различает скрытый смысл, вырастающий из возможностей выражения, и скрытый смысл, вырастающий из возможностей содержания, а в разряде *раса-дхвани* указывает на разновидности, зависящие от звука, морфемы, частицы и т. д. При этом, так же как Йохансен считает, что конкретное содержание простого коннотативного знака может быть определено только в свете знака комплексного, Анандавардхана утверждает, что, когда скрытый смысл проявляется фонемами, падежным окончанием, словом и т. д., последние становятся носителями

* Знак → указывает на отношения селекции, импликации, когда единица одного уровня предполагает единицу другого, но не наоборот.

этого смысла лишь в контексте всей строфы или всего стихотворения. «Красота поэтического произведения,— пишет Анандавардхана в связи с восприятием *дхвани*,— так же как и красота человеческого тела, зависит от целого, в котором объединены отдельные части, но воспринимается по частям, сообразно тому, в какой мере они этому восприятию соответствуют» (ДЛ, с. 325—326). Общий скрытый смысл «Махабхараты» и «Рамаяны» (соответственно *раса* покоя и горестная *раса*), как мы уже писали, влияет, воздействует, по Анандавардхане, на значение любого фрагмента из этих поэм. Развивая идеи Йохансена о соотношении простых и комплексных коннотативных знаков, Ю. Трабант замечает: «Если мы какой-нибудь текст рассматриваем как эстетическое коннотативное единство, т. е. как *signifiant* эстетического знака, то все присутствующие в этом контексте значения можно считать функциональными составными частями этого *signifiant*, идет ли речь о грамматическом значении, лексическом значении, о предложении или о значении, выходящем за границы предложения» [Трабант, 1970, с. 223].

С. Йохансен, подобно Анандавардхане, указывает, что сфера комплексных коннотативных знаков распространяется на отдельные слова, словосочетания, отрывки, главы и произведение в целом. И, когда в качестве такого знака он рассматривает строфу из «Спящего Вооза» («*Vooz Endormi*») В. Гюго:

Руфь грезила и спал Вооз, трава была черной;
Колокольчики стад еле слышно трепетали;
Бесконечное благо нисходило с небесного свода;
Это был час покоя, когда лвы идут на водопой,—

его анализ в своей основе близок к анализам Анандавардханы. Йохансен выделяет общую эстетическую коннотацию текста — чувство «сладкого покоя» (*apaisement doux*), и в свете ее объясняет частные коннотации. Так, слова «трава была черной» могли бы иметь две коннотации: «трава, почерневшая от зноя» и «трава в ночных сумерках» (своего рода коннотативный омоним), но основная коннотация заставляет выбрать второе значение. В то же время выражения «трава была черной», «колокольчики стад (т. е. колокольчики на шеях коров и т. д.) еле слышно трепетали» и «лвы идут на водопой» в какой-то мере можно рассматривать как коннотативные синонимы, их общий «скрытый» смысл — «дремлющие силы природы», который в свою очередь непосредственно связан с передаваемым всей строфой ощущением «сладкого покоя» [Йохансен, 1949, с. 296 и сл.], в терминологии санскритской поэтики — *раса-дхвани*.

В третьей главе книги мы уже касались взглядов на литературный язык другого глоссематика А. Стендер-Петерсена. В статье «К возможности теории словесного искусства», впервые опубликованной в 1958 г. [Стендер-Петерсен, 1971], он утверждает, что в плане выражения (кон. В) литературный язык подвергается особой селекции — «инструментализации» (*Instrumentalisation*) на звуковом (аллитерация, ассонанс, рифма, раз-

мер), лексическом (архаизмы, диалектизмы, неологизмы), синтаксическом (антитеза, параллелизм, инверсия, анафора) уровнях и уровне смысла (тропы и фигуры). В плане содержания инструментализация вызывает явление, которое Стендер-Петерсен называет «эмоционализацией» (Emotionalisation), т. е. возбуждает в читателе цепь эмоций, под которыми «должно понимать все роды чувств и ощущений, удовольствие и неудовольствие, радость и беспокойство, веселость и подавленность, симпатию и антипатию и т. д.» [Стендер-Петерсен, 1971, с. 467]. Стендер-Петерсен, таким образом, рассматривает коннотативное содержание поэтического языка исключительно как содержание эмоциональное, даже тропы и фигуры, согласно его точке зрения, только тогда становятся признаками языка литературного, а не обыденного, когда они коннотируют эмоцию. Аналогии с теорией *раса-дхвани* (в том радикальном виде, в каком она была сформулирована Абхинавагуптой и Вишванатхой) очевидны. И в этой связи еще два момента во взглядах Стендер-Петерсена обращают на себя внимание.

Во-первых, Стендер-Петерсен предполагает, что коннотативное эмоциональное содержание произведения литературы организовано посредством так называемой мотивации: «каждое слово выражает тему, каждая комбинация слов — большую тему, каждый период, каждая глава и каждое произведение содержат еще большую тему, которая охватывает все другие темы» [Стендер-Петерсен, 1971, с. 468]. Понятия «мотивации» (Motivierung) и соответственно «мотива» у Стендер-Петерсена имеют иной смысл, чем понятие «намерения», «цели» (*прайоджана*) в теории *дхвани*, но они весьма близки к понятию «доминирующей расы», и Стендер-Петерсен так же, как и санскритские авторы поэтик, утверждает, что мотив, основная эмоциональная тема, предопределяет у подлинного поэта весь инструментарий его образных средств, т. е. план выражения его поэзии.

Во-вторых, Стендер-Петерсен предлагает для языка литературы, обладающего внелингвистическим, эмоциональным содержанием, именование «фиктивный язык»: «Он уже не только язык, но все-таки он еще язык. Он стремится сообщить эмоции, но все еще включает в себя элементы понятийной коммуникации» [Стендер-Петерсен, 1971, с. 466—467]. Понятием «фиктивный язык», хотя оно и не кажется вполне удачным, Стендер-Петерсен пытается разрешить тот фундаментальный парадокс, который в свое время определил и направление поисков санскритской поэтики: можно ли средствами языка и внутри языка объяснить неязыковые свойства художественного текста.

Представление о многозначности поэтического языка как специфическом свойстве поэзии доминирует в современных исследованиях по семантике художественного текста и связано с одним из принципиальных положений семиотики о «наличии множества денотатов» у словесного знака [Моррис, 1939, с. 140]. Р. Якобсон, солидаризируясь с У. Эмпсоном, утверждает

ет: «Неоднозначность (ambiguity) — это внутренне присущее, неотчуждаемое свойство любого направленного на самого себя сообщения, короче — естественная и существенная особенность поэзии. Мы готовы повторить вслед за Эмпсоном: „Игра на неоднозначности коренится в самом существе поэзии“» [Якобсон, 1975, с. 221]. Януш Славинский, говоря о «принципиальной многозначности поэтического слова», считает «особенностью поэтического сообщения то, что, подвергаясь бóльшим, чем какое-либо другое языковое сообщение, ограничениям, оно оказывается насыщенным и гораздо бóльшим количеством информации» [Славинский, 1975, с. 270]. У. Браун и С. Олмстед предлагают для слова в поэзии термин «полизнак» (plurisign), поскольку оно насыщено ассоциативными значениями, в то время как слово, используемое в обычном, концептуальном языке, они именуют монознаком (monosign) [Браун, Олмстед, 1962, с. 70—72]. Ж. Коэн отделяет поэзию от прозы (имея в виду под последней информативный, научный язык) согласно оппозиции коннотативной и денотативной функций. При этом денотативную функцию он рассматривает как интеллектуальную, когнитивную, репрезентативную, а коннотативную как аффективную или эмоциональную, опять-таки невольную воскрешая в памяти доктрину *раса-дхвани* [Коэн, 1966, с. 204]. М. Риффатер рассматривает стилистическую функцию, характеризующую язык литературы в дополнение к референтивной функции обычного языка, как носительницу экспрессивных, аффективных и эстетических коннотаций [Риффатер, 1971, с. 145—158].

Примечательно, что Риффатер, подобно теоретикам *дхвани*, связывает коннотативный (или «проявляемый», в терминологии санскритской поэтики) смысл поэзии с намерением (санскр. *прайоджана*) писателя. По Риффатеру, декодирование поэтического сообщения состоит в понимании умысла поэта, который старается привлечь внимание читателя к наиболее важным для него элементам речевой цепи, и потому «комбинация коннотаций очевидно зависит от личности автора и его намерений» [Риффатер, 1971, с. 34].

Близка к пониманию роли намерения в теории *дхвани* и интерпретация коннотативного значения тропов Ж. Женеттом. Женетт пишет, что, когда мы имеем дело с денотацией и, например, слово «парус» (voile) означает парус, это значение произвольно (поскольку определено соглашением), абстрактно (означает не предмет, а концепт) и единственно (в концепте нет двусмысленности). Но употребленное коннотативно, как синекдоха со значением «корабль» (naviger), оно двусмысленно, конкретно (означает целое через конкретную деталь) и мотивированно (выбирает именно эту деталь). «Эта мотивация (через деталь в синекдохе, через сходство в метафоре, через преувеличение в гиперболе) и есть,— полагает Женетт,— душа фигуры, она как бы придает ей еще одну коннотацию, указывая на качество видения или намерение» [Женетт, 1966, с. 219—220].

При всех общих и частных аналогиях в современной западной семантике, признающей коннотацию специфическим свойством поэтической речи, превалирует одна тенденция, чуждая теории *дхвани*. Неоднозначность поэтического текста часто интерпретируется ею как его смысловая неопределенность. Исходя из того, что у эстетического знака множество денотатов, уже Ч. Моррис полагал, что одно и то же стихотворение в разное время может по-разному пониматься и одним человеком, и тем более разными людьми или поколениями [Моррис, 1939, с. 140]. Множественность интерпретаций, каждая из которых обладает равным правом на истинность, рассматривается Р. Бартом как один из фундаментальных принципов литературной науки. Смысл каждого произведения из-за неопределенности коннотации, по Барту, всегда «пуст», и потому «все значения текста обнаружить невозможно, так как текст беспредельно открыт, он „раскрыт в бесконечность“, и никакой читатель, никакая тема, никакая наука не могут остановить процесс его смыслового раскрытия в нашем восприятии» [Барт, 1980, с. 308]. Напротив, теоретики *дхвани*, как мы знаем, утверждали, что сколь бы ни был удален скрытый смысл от буквального, он всегда детерминирован вербальным и ситуационным контекстом и поддается правильному истолкованию.

С постулатом о принципиальной неопределенности поэтического смысла связаны и те представления об аффективном релятивизме поэзии, несовместимости в ней выраженного и невыраженного смысла, которых мы коснулись, говоря о взглядах Э. Тияра и Ч. Стивенсона. Их точка зрения была поддержана известным французским структуралистом Ж. Коэном. Поэзия, как полагает Коэн, всегда негативна по отношению к денотативному коду и позитивна по отношению к коннотативному, «отказ от денотации есть условие *sine qua pop* появления коннотации» и «эмоциональное значение несовместимо со значением интеллектуальным» [Коэн, 1966, с. 214, 217]. Даже метафору Коэн склонен считать поэтичной только в том случае, когда ее выраженный и невыраженный смысл не имеют между собой ничего общего [там же, с. 215].

В рамках доктрины *дхвани*, напротив, выраженный смысл всегда был средством и условием понимания невыраженного. Даже тогда, когда выраженный смысл при осознании невыраженного «совершенно устранялся», он был не просто инструментом проявления невыраженного, но и компонентом эстетического восприятия. Напомним, что Анандавардхана постоянно призывал поэтов «заботиться о выраженном смысле, нуждаясь в невыраженном» (ДЛ I.9), сравнивал выраженный смысл со светом светильника, который остается и тогда, когда уже стало видно то, что он освещает (ДЛ, с. 461). Как мы уже говорили, не случайно оба смысла — и выраженный и невыраженный — он однажды называет «душой поэзии» (ДЛ I.2) и, признавая, что «в основе *дхвани* лежит связь проявляющегося и проявляемого

значений» (ДЛ, с. 107), бóльшую часть своего трактата посвящает исследованию и классификации форм этой связи. Содержание доктрины *дхвани* далеко не исчерпывалось тем, что она указывала на первостепенную роль подразумеваемого, или проявляемого, смысла поэзии, но, рассматривая выраженный смысл как источник скрытого, она обосновывала их взаимную зависимость и конкретно рассматривала характер этой зависимости.

Было бы преувеличением считать, что санскритская поэтика открыла то свойство поэтического языка, которое теперь принято называть его «гиперсемантизацией»¹⁹. Явление поэтического «приращения смысла» было издавна известно и античной риторике, и другим классическим восточным и западным поэтикам. Но несомненным достижением санскритской поэтики было то, что она впервые осмыслила это явление системно, положила его в основу литературной теории, стремящейся охватить и объяснить остальные особенности языка поэтических произведений. Подобного рода системный подход остается весьма продуктивным, и ценно то, что авторы индийских поэтик, не ограничившись — как нередко это бывает в современных исследованиях — констатацией феномена гиперсемантизации, пытались — и с очевидным успехом — теоретически и практически изучить его механизмы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для средневековой индийской религии, философии, науки — в том числе и науки о литературе — определяющим было не понятие «истории» в нашем смысле этого слова, а «традиции» (*сампрадая*) — передачи общепринятой и устойчивой доктрины от учителя к ученику, от автора к автору. Тем не менее, как показывает и наше исследование, можно с достаточными основаниями говорить об истории классической санскритской поэтики, во всяком случае выделить в ее развитии несколько сменяющих друг друга этапов, или периодов.

Первый, который С. К. Де называет «периодом становления» (*formative*) [Де, 1976, I, с. 327], скорее следовало бы назвать периодом неосознанной поэтики, поэтики до поэтики. Он совпадает с древнейшей стадией индийской словесности (до I тысячелетия н. э.), когда складывались обширные своды вед и эпоса («Махабхараты» и «Рамаяны»). Господствовали в этот период устные формы бытования текстов, произведения, по существу, оставались анонимными, художественная литература еще не стала самостоятельной сферой творчества. И все-таки, хотя в дошедших от этой эпохи памятниках эстетическая установка была подчинена религиозной, дидактической, этико-философской и т. д., уже самым ранним из них в высшей мере были свойственны представления о самоценности слова, его выразительных возможностях, необходимости его умелого отбора и использования. «Мудрые разумом создали Речь, просеивая [слова], как зерно ситом», — говорится в одном из гимнов «Ригведы» (РВ X.71.2). И в той же «Ригведе» первостепенную роль играют сложные приемы звукописи (см. наблюдения Ф. Сосюра о «звуковой гармонии», анаграммах в ведийских гимнах [Сосюр, 1977, с. 640], получившие широкий резонанс в новейших исследованиях), различные виды словесных, смысловых и грамматических фигур (см., например, работы Я. Гонды [Гонда, 1949; 1959¹; 1959²; 1960] и Т. Я. Елизаренковой [Елизаренкова, 1972, с. 66—68]). Не менее значительно место художественной образности в брахманах, упанишадах и, конечно, в древнеиндийском эпосе (см., например, [Шарма, 1964; Гринцер, 1974; Невелева, 1979, и др.]). Соответственно, как мы уже говорили, отдельные стилистические приемы и средства привлекли внимание первых индийских грамматиков и комментаторов. Но, подобно тому как ранние, упоминаемые еще у Панини руководства для актеров,

«натасутры», не преследовали, по-видимому, эстетических целей, а были конкретными наставлениями по исполнению ритуальных и прочих танцев, рассуждения того же Панини или Яски о структуре сравнения и т. п. не выходили за пределы рассмотрения языка как такового, безотносительно к его художественной, поэтической функции. В древнейшую эпоху индийской литературы не было литературной теории, но литературная практика этой высоко чтимой в индийской традиции эпохи несомненно оказала существенное влияние на сформировавшееся позже учение о поэзии.

Следующий период — период создания и начального развития собственно поэтики, теории поэзии — простирается от первых веков н. э. до IX столетия. Это было время политической консолидации Индии, время образования больших государств и империй (Шунгов, Сатаваханов, Гуптов, Харши из Канауджа и др.), время выдающихся успехов индийской науки, искусства, литературы. От первой половины этого периода поэтологических трактатов не сохранилось, хотя мы можем судить о их существовании и по тексту «Натьяшастры», и по упоминаниям о предшественниках Бхамахи (Медхавине и других) у самого Бхамахи и в некоторых иных поэтиках. Во второй половине периода на основе достижений литературы и науки складываются две школы санскритской поэтики: школа *натьяшастры* — поэтики драмы, представленная «Натьяшастрой» и ранними к ней комментариями, и школа *аланкарашастры* — поэтики *кавыи*, представленная трактатами Бхамахи, Дандина, Ваманы, Удбхаты, Рудраты. Параллельное существование двух школ объясняется особой ролью драмы в классической литературе Индии, где она рассматривалась как ведущий жанр, влиятельностью традиции: театральные представления при дворах индийских правителей. Поэтика драмы в принципе была ориентирована на невербальное искусство, и в рамках ее не случайно возникла теория *расы*, имеющая общеэстетическое значение. Поэтика *кавыи* имела в виду исключительно словесное художественное творчество, и в русле ее закономерно сложилось учение о словесном образе, доктрина *аланкар* с сопутствующими ей доктринами *гун*, *дош* и *рити*, ставшая основой санскритской теории поэзии в целом.

Третий, наиболее короткий, но и наиболее продуктивный период санскритской поэтики приходится на IX—XI вв. Время расцвета санскритской литературы было уже позади, однако развитие поэтики — и не только в Индии, — как правило, «запаздывает» по отношению к литературе, и именно в этот период были созданы выдающиеся теоретические трактаты Анандавардханы, Абхинавагупты, Кунтаки, Раджашекхары, Мамматы. Характерная черта поэтики IX—XI вв. — слияние учений *натьяшастры* и *аланкарашастры*. Отчасти это было вызвано тем, что санскритская драма из рассчитанной на сценическое воспроизведение все более становилась драмой литературной, отчасти — растущим авторитетом *аланкарашастры*, претендующей быть.

единственной наукой о художественном творчестве. Из *натьяшастры* в учение о поэзии Анандавардханой и Абхинавагуптой была перенесена доктрина *расы* и вместе с новой доктриной — *дхвани* оказалась в центре поэтологических исследований. Несмотря на оппозицию со стороны некоторых сторонников старой школы аланкарников, а также таких авторов, как Кунтака и Махимабхатта, концепция *раса-дхвани* постепенно подчинила себе остальные доктрины (*аланкар, гун, рити*), и окончательно сложилась та система категорий санскритской поэтики с их внутренней связью и иерархией, которая к концу периода была закреплена в трактате Мамматы «Кавьяпракаша».

Четвертый и последний период санскритской поэтики — с конца XI по XVIII в. — весьма обилён именами теоретиков и названиями трактатов. Однако подлинно оригинальных сочинений было мало, и основные характеристики поэтологических категорий сохранялись неизменными. В связи с широким распространением религиозной лирики — причём даже не столько на санскрите, сколько на новоиндийских языках — истолкование некоторых понятий и категорий поэтики (особенно *расы*) приобретает зачастую теологический оттенок. Вместе с тем, стоит ещё раз оговорить, что вопреки бытующему иногда мнению санскритская поэтика никогда — даже в этот период — не была поэтикой теологической. С религиозно-философскими доктринами она разделяла некоторые структурные принципы, общие для многих сфер индийской средневековой науки и идеологии, но при этом всегда была особой, самостоятельной областью теоретической мысли со своими специфическими задачами, и религиозные или мистические интерпретации литературы и характера ее воздействия оставались в целом для нее чуждыми.

Справедливо члена истории санскритской поэтики на отдельные этапы (указанные выше или несколько отличающиеся), некоторые исследователи вместе с тем склонны отделить их друг от друга малопроницаемыми барьерами. Так, например, Й. Нобель в свое время писал: «Изучая всю массу книг, созданных индийскими специалистами по поэтике, легко увидеть, что аланкарашастра не та доктрина, которая обнаруживает единообразие. Напротив, с самого начала и до нового времени в ней происходили постоянный рост и изменения. Взгляды старых авторов отбрасывались и модифицировались, одна теория замещалась другой, и поэзия рассматривалась с совершенно разных точек зрения; короче, едва ли имелась хотя бы одна тема, которая не принимала бы в ней новое обличье по ходу исторического развития» [Нобель, 1925, с. 9]. Мы ни в коей мере не подвергаем сомнению «рост и изменения» в санскритской поэтике, «модификацию» взглядов и теорий ее авторов, но говорить о том, что они рассматривали поэзию «с совершенно разных точек зрения», по меньшей мере неправомерно. В ходе своего анализа санскритских поэтологических категорий мы стремились показать, что индийская поэтика, несмотря на исторически обусловленную эво-

люцию, отличалась как раз сущностным единством, единством подхода к явлениям литературы, единством принципов. Это единство позволяет, по нашему мнению, видеть в санскритской поэтике целостную систему. Ее содержание неизменно определялось стремлением выявить специфику литературы, отличающую ее от всех иных видов словесности. В свою очередь, специфику эту санскритская поэтика всегда связывала со значением и формой поэтического высказывания, обладающими только поэзии свойственной красотой и доставляющими только поэзии свойственное наслаждение. Отсюда и основное — при всех частных разветвлениях — направление поисков индийских теоретиков: обнаружить, как именно лингвистические структуры в поэзии преобразуются, трансформируются в структуры эстетические. Мы назвали в этой связи санскритскую поэтику поэтикой слова. Это сближает ее с другими типологическими однородными поэтиками слова в литературах древности и средневековья. В то же время присущий ей пафос отделения поэтического слова от слова обыденного или научного позволяет, на наш взгляд, выявить также интересные аналогии между нею и современными представлениями о семантике художественного текста.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что, всемерно утверждая специфику поэзии, особость поэтического слова и эстетического восприятия, санскритская поэтика ни в коей мере не принадлежала к тому типу эстетических доктрин, которые принято называть доктринами «искусства для искусства» или «литературы для литературы». Примечательной чертой любой индийской теоретической дисциплины было то, что, отыскивая и отстаивая «свою» истину, все они всегда пытались указать, как эта истина соотносится с жизнью. Этика играла ведущую роль в индийских философских и научных построениях, которые ставили своей целью не только достижение знания, но и достижение гармонии знания и жизни. Поэтика не являлась здесь исключением, поэтическое слово в ее интерпретации не замыкалось на самом себе, а должно было быть инструментом обретения жизненного идеала. Поэзия с точки зрения санскритской поэтики показывает отношения между поступками и результатами поступков и тем самым облагораживает человека. Согласно теории *расы*, зритель или читатель в процессе идентификации с характером героя морально совершенствуется, поскольку герой обладает высокими нравственными качествами. При этом, однако, индийские теоретики постоянно указывали, что нравственная направленность искусства не выражается в виде безусловных предписаний, рецептов на тот или иной случай жизни, практических советов, но выявляется незаметно и связана с удовольствием от познания прекрасного. Поэзия, напомним слова Мамматы, «отличается от священных книг, начиная с вед, где главное — Слово, подобное слову Творца, и от итихас, начиная с пуран, где главное — Смысл, подобный дружескому совету», тем, что она «наставляет, что нужно действовать как Рама и [ему]

подобные, но не как Равана и [ему] подобные, привлекая, словно возлюбленная, внутренней своей прелестью» (КП, с. 9—10).

Санскритская поэтика утверждала, что поэзия, будучи очищенной от утилитарных, узкопрагматических целей, описывая полезное как прекрасное, тем более содействует усвоению общих этических принципов. Этическое в искусстве понималось не как проповедь частной добродетели и не как эгоистически выгодное. Абстрагирующая сила поэтического слова лишает изображенную ситуацию индивидуальных примет, признаков конкретного времени и пространства, и читатель, наслаждаясь ею в ее общем значении, реализует лучшие стороны своего «я». Свободный от личной заинтересованности, он, по убеждению Абхинавагупты, «стремится к добру и избегает зла» (АБх I, с. 36—37). Не отказывая художественному произведению в способности служить примером (но лишь в силу внутреннего сопереживания, а не просто обучения на чужом опыте), классическая индийская поэтика видела первейшее значение искусства в том, что оно обогащает духовно-эмоциональный мир человека. Понятия эстетического и этического в этом плане для нее сливались, и она ценила поэзию и как высокое проявление человеческого духа, и как высокое средство воздействия на него.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава I

¹ Время создания поэтики Бхамахи не вполне установлено; Э. Н. Темкин, в частности, относит ее не к VII, а к V в. [Темкин, 1975, с. 8—22]. В дальнейшем — в тех случаях, когда это не существенно для нашего изложения, — мы не будем специально касаться спорных вопросов датировки или атрибуции отдельных памятников, считая достаточным исходить из принятой большинством специалистов точки зрения.

² Все ссылки на санскритские и иные древние и средневековые тексты даются по изданиям, указанным в библиографии.

³ У Ф. де Соссюра, как и в санскритской грамматике, *signifiant* (соотв. санскр. *шабда*) — акустический образ языкового знака, а *signifie* (соотв. санскр. *арtha*) — его смысл, понятие (*concept*) [Соссюр, 1977, с. 98—100].

⁴ Л. Ельмслев устанавливает между выражением (*expression*) и содержанием (*content*) отношения солидарности (*solidarity*): «Выражение и содержание взаимосвязаны — одно необходимо предполагает другое. Выражение является выражением только в силу того, что оно — выражение содержания, а содержание является содержанием только в силу того, что оно — содержание выражения» [Ельмслев, 1963, с. 134].

⁵ Ср. у Н. Хомского: «Каждый язык может рассматриваться как определенное отношение между звуком и значением» [Хомский, 1972, с. 28].

⁶ Подробное противопоставление поэзии сакральным, дидактическим, нарративным сочинениям было, по-видимому, традиционным в санскритской поэтике. Абхинавагупта, в частности, цитирует в «Абхинавабхарати» сходное высказывание эстетика IX—X вв. Бхатты Наяки (АБх I, с. 383), см. также [Рагхаван, 1973, с. 17 и сл.].

⁷ Идея уклончивой, «гнутой» речи как основной приметы речи поэтической восходит, по предположению Т. Я. Елизаренковой и В. Н. Топорова, к общендоевропейскому представлению о «непрямой» манере сакрального языка (например, у древнеиндийских поэтов «Ригведы» — *kavi* или у латинских *vates*). В этой связи на основании этимологических и типологических соображений устанавливается значение ведийского эпитета Рудры — *vañku*: «непрямой», «изворотливый», «уклончивый», которое, в свою очередь, соотносится с эпитетом Аполлона — $\Delta\omicron\upsilon\tau\acute{\alpha}\varsigma$: «косой», «кривой», «изрекающий кривые оракулы», а также с именованнием древних литовских поэтов-жрецов — *Krivis Krivaitis* или *Krivis-krivaitis* от прилагательного *krivas* — «кривой» [Елизаренкова, Топоров, 1979², с. 97—104].

⁸ Мнение некоторых специалистов по санскритской теории поэзии [Де, 1976, II, с. 78—79; Уордер, 1972, с. 95; и др.], что «путь гауда» Дандин представляет как прямой антипод «пути вайдарбха», отказывая первому во всех десяти «достоинствах», присущих якобы только второму, не находит подтверждения в тексте «Кавьядарши».

⁹ «Смешанный» язык (*мишра*) предполагает употребление в одном произведении и санскрита и пракритов, что характерно, например, для санскритской драмы.

¹⁰ Санскритские «типы» поэзии, число которых в позднейших трактатах возрастает, сопоставимы в принципе с манерами речи (*λίσματα*) античной риторики. Так, *гауда* и *вайдарбха* у Дандина отчасти сходны с «величавой» и «изящной» манерами речи у Деметрия (Дем. 38—112, 128—186).

¹¹ Собственно говоря, Вамана указывает не десять, а двадцать «достоинств» (*гун*), поскольку каждое «достоинство» имеет у него словесную (*шабда-гуна*) и смысловую (*артха-гуна*) разновидности. Названия «достоинств» у Ваманы совпадают с их названиями у Дандина, но конкретные характеристики каждого существенно отличаются.

¹² «Раса и прочее» (*rasādi*) — т. е. *раса* и различные виды чувств, так или иначе с ней связанные.

¹³ Сарасвати — в постведийскую эпоху богиня красноречия, покровительница наук и искусств.

¹⁴ Это высказывание Мамматы, как и сходные с ним высказывания других индийских теоретиков, можно рассматривать в качестве разумной коррекции идеи соответствия тех или иных звуков определенным цветовым оттенкам, запахам, чувствам и т. п., впервые засвидетельствованной у некоторых античных грамматиков и риториков (Деметрия, Дионисия Галикарнасского и др.) и популярной у европейских символистов после известных софетов Бодлера («Соответствия») и Рембо («Гласные»).

¹⁵ Заметим попутно, что столь же значительным было влияние грамматики на поэтику в арабской литературе [Грюнебаум, 1981, с. 172] и на риторику — в античной. Квинтилиан в «Образовании оратора» приписывает грамматике двойную функцию: «обучение правильному языку и толкование поэтов» (Квинт. I.4.2).

¹⁶ Ср. обозначение поэта как «вдохновенного» от индоевропейского **цет-*, **цот-* — «дуть»: древнеиндийское (*api*)-*vat* — «вдувать», «вдохновлять» при латинском *vātes*, древнеирландском *faith*, старославянском *вѣтя* и др. [Елизаренкова, Топоров, 1979¹, с. 77].

¹⁷ В этом гимне просвечивается та идея оппозиции поэтического и обычного (непоэтического) языка, которая в ряде индоевропейских традиций (древнегреческой, древнесеверогерманской, возможно — древнеиндийской, хеттской и др.) привела к противопоставлению «языка богов» и «языка людей» (подробнее см. [Елизаренкова, Топоров, 1979¹, с. 43—53]), а впоследствии могла послужить опорой для становления поэтики, исходящей из возможностей слова.

¹⁸ В арабской традиции, как утверждает известный арабист Г. фон Грюнебаум, «воображение, как таковое, и самовыражение не признавались целью литературы» и соответственно «арабы никогда не занимались анализом понятия прекрасного в литературе — другими словами, они никогда не пытались разрабатывать эстетику» [Грюнебаум, 1981, с. 158, 170]. В китайской литературной теории, по словам К. И. Голыгиной, «отсутствует понятие гения», и она «исключала возможность разговора об индивидуальности художника» [Голыгина, 1971, с. 69]. По наблюдению Э. Курциуса, «грекам было незнакомо понятие творческого воображения. Они не имели для него слова» [Курциус, 1948, с. 101]; и даже в «Поэтике» Аристотеля, выделяющейся среди других поэтологических сочинений глубиной собственно эстетической мысли, есть, по мнению ее интерпретатора Д. У. Аткинса, «что-то недосказанное и несовершенно с нашей современной точки зрения, ибо ему (Аристотелю) не хватает осознания роли воображения во всякой поэтической деятельности» [Аткинс, 1961, с. 117].

¹⁹ Ср. интересные соображения М. И. Стеблина-Каменского о «гипертрофии формы» в средневековой поэзии, о «характерном для средневековой письменной литературы формализме, ее так называемом „вербализме“, т. е. стремлении использовать все возможности слова» [Стеблин-Каменский, 1978, с. 141, а также 90—101 и др.].

²⁰ Также и Боккаччо, подобно многим своим современникам и тем более предшественникам, полагает, что поэзия — это изысканная речь (ЭР, с. 26).

²¹ Подтверждением этому могут служить поэтические примеры, цитаты из поэтологических трактатов, а также авторские наблюдения в книге А. Б. Куделина «Средневековая арабская поэтика» [Куделин, 1983].

²² О другом выдающемся арабском теоретике поэзии IX в. Ибн ал-Мутазе, авторе поэтики «Китаб ал-бади», И. Ю. Крачковский пишет: «он только исследователь поэтического слова и его форм. Зато именно слову посвящен весь его культ; за этим словом он иногда не видит даже ничего другого, но слову он посвящает все свои аналитические способности и благодаря этому

создает такую жизненную и долговечную систему» [Крачковский, 1960, с. 149].

²³ Заметим, что известное определение А. А. Потебни: «Поэзия есть преобразование мысли посредством конкретного образа, выраженное словами» [Потебня, 1976, с. 333] не противоречит, как может показаться, формуле Маллармэ, а обозначает лишь иной угол зрения (не от слов к мысли, но от мысли к словам) на понимаемый в целом одинаково феномен поэзии. Напротив, Кант в «Критике способности суждения» исходит из принципиально другой позиции: «Дух в эстетическом значении означает живительный принцип в душе... Я утверждаю, что этот принцип есть не что иное, как способность изображения эстетических идей; под эстетической же идеей я понимаю то представление воображения, которое побуждает к усиленной мысли, однако не может быть адекватно какой-либо определенной мысли или понятию и, следовательно, не может быть полностью выражено и осознано с помощью языка» [Кант, 1930, с. 207—208].

²⁴ Так, М. Я. Поляков, всемерно подчеркивая роль языка в художественном произведении и основывая многие свои выводы на интересном анализе художественной речи, вместе с тем полагает, что в конечном счете язык как будто бы перестает существовать, он выполняет функцию связи между читателем и произведением и функцию реализации духовного (идейного) содержания произведения. Отношение к миру и его ценностям, заключенное в произведении, реализуется как бы в *самоисчезающих* знаках...» [Поляков, 1978, с. 42—43]. На неправомерность отношения к языку как «самоисчезающему» материалу литературы указал в своих работах М. Б. Храпченко [Храпченко, 1983].

²⁵ Именно так переводит арабский термин *сарика* А. Б. Куделин и добавляет: «сарика начиная со второй половины VIII в. имеет мало общего с современным пониманием плагиата, и поэтому представляется целесообразным отличать в изучаемый период сарика от плагиата» [Куделин, 1983, с. 108].

²⁶ Равным образом в арабской поэзии не считалось предосудительным повторение «общих мест», рассматривавшихся как коллективное достояние традиции (см. [Куделин, 1983, с. 110, 117—118]).

²⁷ В первой строфе — «общее» высказывание: «женщины вкривь и вкось надевают украшения»; во второй — оно уточняется на частном примере.

²⁸ В первой строфе восходящая луна сравнивается с женской грудью, розовой от шафрана; во второй — сравнение детализируется, «подкрепляется»: луна разрывает темный корсаж сумерек, понемногу показывается из-под платья-облаков и т. д.

²⁹ Описания подобного рода поэтических состязаний в средневековой Индии имеются в санскритской повести Баллалы (XVI в.) «Бходжапрабандха» («История Бходжи») (ИП, с. 308—342).

³⁰ В индийской мифологии Кама, или Мадана, — бог любви, вооруженный луком с цветочными стрелами; он зовется «Бестелесным», поскольку, по одному из мифов, Шива сжег тело Камы, когда тот пытался отвлечь его от аскезы.

³¹ В этом отношении к санскритской близка, в частности, арабская поэтика. Закljučая обзор теории заимствования у арабских средневековых критиков, А. Б. Куделин пишет, что «общей основой для всех их теоретических построений неизменно было представление об оригинальности как о необходимом условии индивидуально-авторского творчества в каноническом искусстве» [Куделин, 1983, с. 123].

³² Впрочем, не всегда это так и в новых литературах. Показателен автocomментарий А. Блока в «Записных книжках» за 1917 г. к одному из стихов «Возмездия», сходному со строкой Лермонтова: «Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому что ее окружает и оформливает новое. „Чтоб он, воскреснув, встать не мог“ (моя), „Чтоб встать он из гроба не мог“ (Лермонтов, — сейчас вспомнил) — совершенно разные мысли. Общее в них — „содержание“, что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание само по себе не существует, не имеет веса. Бог есть форма, дышит только наполненное сокровенной формой» [Блок, 1965, с. 378].

¹ Если Бхамаха и Дандин имеют дело каждый с 39 поэтическими фигурами, Удбхата — с 41, Рудрата — с 68, то у Мамматы — 67 фигур, у Руйяки — 75, у Вишванатхи — 84, у Джаядевы — 108, у Аппайи Дикшиты — 123.

² Подробнее о взглядах Д. Косамби и их критику см. [Серебряков, 1979, с. 20—23].

³ Ср. у А. Ф. Лосева: «Для этих (риторических.— П. Г.) античных теорий имеет значение не искусство само по себе, а только мастерство, и при этом мастерство фактического ремесла, куда античность относилась медицину, политику, плотничье дело и т. д. ... Античное искусствознание переполнено трактатами, поражающими своим формализмом и отсутствием живого анализа живых произведений искусства» [Лосев, 1978, с. 6—7]; или у В. Ф. Шишмарева об авторах средневековых риторик: «Внимание их поглощено внешней стороной того материала, который является объектом их изображения: кроме тех редких случаев, когда ими даются кое-какие справочные сведения, облегчающие работу поэта, они ограничивались одним описанием *форм*» [Шишмарев, 1911, с. 485].

⁴ Представление о тропах, фигурах и — шире — вообще о поэтическом стиле как отклонении от нормы было определяющим для европейской риторики на всем ее протяжении. Уже в начале XIX в. один из последних представителей классической риторики Пьер Фонтанье писал: «Фигуры речи — это приемы, формы или обороты... посредством которых язык более или менее уклоняется от простых и общепринятых высказываний» [Фонтанье, 1968, с. 9]. Теория отклонения (*écart, deviation*) остается весьма авторитетной в современной лингвостилистике, и в той или иной интерпретации ее поддерживают многие видные исследователи литературы и литературного языка (см., например, [Шпитцер, 1968, с. 11; Уэллек, Уоррен, 1978, с. 196—198; Осгуд, 1960, с. 293; Сапорта, 1960, с. 91—92; Левин, 1963, с. 276 и сл.; Коэн, 1966, с. 199 и сл.; Лич, 1966, с. 136 и сл.; Женетт, 1966, с. 207 и сл.; Мукаржовский, 1970, с. 42 и сл.; РЖ, 1970, с. 16 и сл.]). В то же время против нее выдвинуты и серьезные возражения, связанные, как правило, с тем, что могут быть поэтические тексты без фигур, что не всякое употребление фигур непременно бывает поэтическим, и, наконец, — наиболее существенно, — что невозможно во всех случаях определить ту языковую норму, от которой фигура якобы «отклоняется» (см., например, [Фримен, 1970, с. 4 и сл.; Риффатер, 1980, с. 83 и сл.]).

⁵ О том, что поэтический язык находится не вне, а внутри языка обычного, лишь особым образом используя его ресурсы, писал в свое время Г. О. Винокур: «Между тем поэтическое слово вырастает в реальном слове как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности», «нет такого факта поэтического языка, какой факт не был бы известен и вне поэтического контекста, как явление языка вообще» [Винокур, 1959, с. 390, 392]. Такая точка зрения, корректирующая теорию отклонения, находит все больше последователей (см., например, [Фаулер, 1966; Тодоров, 1967; Риффатер, 1971; Харвег, 1980; Хэллдей, 1980; и др.]).

⁶ Не избегал подобного толкования пятой главы «Кавьяланкары» даже такой проникательный исследователь санскритской поэтики, как Э. Джероу [Джероу, 1977, с. 232].

⁷ Согласно буддийскому логике Васубандху, на учение которого опирался Бхамаха, трехчленный силлогизм состоит из тезиса (*пратиджня*), например: «холм в огне»; доказательства (*хету*): «потому что он (холм) дымится»; и примера (*удахарана*): «все, что дымится, огненно, как очаг». В таком силлогизме «холм» — субъект, меньший термин (*дхармин, пакша*), «огненный» — предикат, больший термин (*дхарма, садхья*), «дымится» — основание, средний термин (*хету, садхана*) и «очаг» — пример (*дриштанта*). Следуя рассуждению Бхамахи, сравнение «лицо как лотос» можно представить как свернутый силлогизм типа: «Лицо [чарует, потому что лицо прекрасно, а все, что прекрасно, чарует], как лотос». В сравнении, таким образом, отсутствуют предикат силлогизма («чарует») и основание («прекрасно»), но есть

субъект («лицо») и пример («как лотос»). Сопоставление научного и художественного типов высказывания у Бхамахи напоминает сопоставление логического и риторического способов убеждения в античной риторике, соответственно силлогизма и энтимемы — «неполного умозаключения» (АР I.2; II.20—25). Ср. у Квинтилиана: «Энтимема называется некоторыми ораторским силлогизмом, другими же — частью силлогизма, ибо силлогизм во всех случаях содержит заключение и главную посылку и всеми своими компонентами доказывает тезис, а энтимема довольствуется только тем, чтобы дать понять, что имеется в виду. Пример силлогизма: добродетель — единственное благо, потому что лишь то благо, чем никто не может пользоваться во зло; добродетелью никто не может пользоваться во зло, следовательно, добродетель — благо. Энтимема [же состоит только] из заключающих указаний: добродетель — благо, которым никто не может пользоваться во зло» (Квинт. V.14.25—25).

⁸ С той же доминирующей ролью строфы мы имеем дело и в иных средневековых поэтиках. Ср., например, роль бейта в классической арабской [Грюнебаум, 1981, с. 178; Куделин, 1983, с. 50] и персидской [Пригарина, 1983, с. 89—90] поэзии, роль танки и других малых строфических форм в средневековой японской поэзии [Конрад, 1974, с. 42—44; Боронина, 1978, с. 11—12].

⁹ Широкое понимание тропа как основной единицы художественного мышления получило теперь значительное распространение. Ср.: «тропы в литературе являются образными узлами, сплетенными взаимными отношениями, которые определяют не только реализацию концепции мира и тематического поля, но и в известной мере тип художественного видения (= стиль). Поэтому топосы (тропы и фигуры) не просто элементы внешней структуры, но орудия художественного мышления, художественного познания и бытия литературных текстов» [Поляков, 1978, с. 144]; «тропы являются не внешним украшением, некоторого рода апплике, накладываемым на мысль извне — они составляют суть творческого мышления, и сфера их даже шире, чем искусство. Они принадлежат творчеству вообще» [Лотман, 1981, с. 10]. Заметим, однако, что такое понимание роли тропов существенно иное, чем в античной и средневековой риторике.

¹⁰ «Подвластного месяцу» — потому что с восходом месяца ночные лотосы раскрываются, а дневные закрываются.

¹¹ Пятно на луне объясняется индийской поэтической традицией как изображение лани.

¹² Ср. у современного исследователя: «Действительно, запоминающийся образ не только устанавливает очевидное сходство, но также выявляет скрытые аналогии между двумя на первый взгляд различными явлениями. Это происходит, как сказал Вордсворт, тогда,

Когда мы наблюдаем сходство
В предметах, у которых нет родства
Для вялого ума ...

По мнению Андре Бретона, „сравнение двух объектов, как можно более далеких по своему характеру друг от друга, или их неожиданное и необычное сближение, достигнутое каким-либо другим путем,— это и есть та высшая задача, которая стоит перед поэзией“» [Ульман, 1980, с. 232].

¹³ Приблизительно так же интерпретирует связь «поэтической» метафоры и «прозаического» сравнения Деметрий в трактате «О стиле»: «Если же метафора кажется слишком опасной, то ее легко превратить в сравнение. Ведь сравнение, будучи по существу своему развернутой метафорой, кажется более привычным» (Дем. II.80). Ср. у современного исследователя: «следует отметить, что функция этих тропов (метафоры и сравнения.— П. Г.) различна: метафора показывает, сравнение указывает. Показательно, что сравнение ближе к эмпирической действительности, метафора — к поэтической. Поэтому в сравнении сохраняют относительную автономность оба ряда. В метафоре же мы находим необходимое преобразование двух рядов в *третью поэтическую действительность*» [Поляков, 1978, с. 150].

¹⁴ К санскритскому пониманию *упамы* гораздо ближе, чем античная, трактовка сравнения в арабо-персидской поэтике. Ср., например, бейт: «Сквозь пыль, подыняющуюся над головами, сверкают наши мечи, словно сквозь ночь—

падающие метеориты» [Мерен, 1853, с. 22] с санскритским составным сравнением — *вакьяртха-упама*. Или с условным сравнением — *адбхуга-упама* фигуру «ташбих-и маршрут» (в переводе с фарси тоже «условное сравнение»): «Было бы стройное дерево подобно твоему стану, если бы у него было лицо, как луна. Была бы луна подобна твоим щекам, если бы у нее были губы, как сахар» (ДМ, с. 63). Вообще многие разновидности арабского сравнения — «ташбих» имеют прямые аналоги в санскритской *упаме*.

¹⁵ Здесь есть частные идентификации: губа — бутон, капли пота — лепестки, но нет, хотя она и имеется в виду, главной: лица с цветком.

¹⁶ Глаголы «закрывать», «исчезать», «похищать» сходны по своим семантическим характеристикам, и это подкрепляет в данной строфе поэтическое отождествление лица и луны.

¹⁷ В арабо-персидской поэтике метафорой обычно называют фигуру исти'ара, но она напоминает не столько *рупаку*, сколько другую санскритскую *аланкару* — *утпрекшу* (см. далее). Впрочем, имеется разновидность исти'ара, называемая «новой» [Хайнрикс, 1977, с. 1 и сл.], которая отчасти близка *рупаке*. Ср. с так называемой «контрастной рупакой» один из примеров исти'ары в трактате «Китаб ал-бади» Ибн ал-Мутаazza: «Слава твоя — годовалый верблюд, а позор твой — взрослый (пятилеток)» [Крачковский, 1960, с. 286].

¹⁸ Фигура *вакротки* у Ваманы не имеет ничего общего с понятием *вакротки* («гнутая речь») у Бхамахи, Дандина, Кунтаки и других аланкариков.

¹⁹ Сита — жена Рамы, разделившая с ним его участь; Кайкейи — одна из жен Дашаратхи, настоявшая на изгнании Рамы; горбунья — служанка Кайкейи Мантхара, подавшая ей роковой для Рамы совет; Каусалья — первая жена Дашаратхи и мать Рамы.

²⁰ Автор «Риторике к Гереннию» в этой связи пишет: «Повторение одного и того же слова сильнее воздействует на слушателя и больше ранит оппонента, как если бы копьем несколько раз поразить одну и ту же часть тела» (К Герен. IV.28.38). Квинтилиан полагает, что фигуры повтора «употребляются не только ради стиля, но самим мыслям придают и прелесть, и силу» (Квинт. IX.3.28).

²¹ Как и в ряде иных случаев, к санскритским *аланкарам* здесь ближе фигуры арабо-персидской, а не античной риторики. *Артхантараньясу*, в частности, напоминают фигуры «ирсал ал-масал» и «ирсал ал-масалайк» — «приведение пословицы» и «приведение пословиц», где подтверждение также заключает в себе скрытое сравнение: «[Когда] есть твои губы, зачем мне просить вина? Что такое вино по сравнению с душой? [Когда] есть твое лицо, зачем мне смотреть на луну? Кто такой раб перед ханом?» (ДМ, с. 67—68).

²² С *вьятирекой* сходны разновидности арабо-персидской фигуры «джам'». В комментарии к переводу персидской поэтики «Джам'-и мухтасар» Вахида Табризи А. Е. Бертельс приводит определение этой фигуры, весьма напоминающее определение *вьятиреки*: «она состоит в том, что поэт сопоставляет по одному признаку два предмета или более, и этот [признак] называют джами' (т. е. собирающий, сопоставляющий. — А. Б.). Допустимо, когда этот сопоставляющий признак — явный, и допустимо, когда он скрытый» (ДМ, с. 131). Примеры употребления фигуры джам' показывают, что в ней субъект сопоставления всегда превосходит объект, и, таким образом, ее явная или скрытая цель — восхваление адресата (ДМ, с. 72—75).

²³ Скорее, чем античная гиперболла, на санскритскую *атишайокти* похожа арабская фигура «ифрат фи-с-сифа» («чрезмерность в описании»). Ср.: «Плачут небеса, когда он молится, и земля просит помощи при его поклоне...»; «Кто видел подобную моей возлюбленной? Она похожа на луну, когда та показывается. Сама она входит сегодня, а ягоды ее входят завтра» [Крачковский, 1960, с. 322, 323].

²⁴ В этом своем качестве санскритская *утпрекша* напоминает один из видов арабской метафоры исти'ара, который В. Хайнрикс называет «старой» метафорой. Так, исти'ару: «Когда Смерть вонзает в тебя когти, нет пользы ни в каких амулетах» — можно представить как совмещение двух утверждений: «когда приходит смерть, от нее не избавиться» и «когда хищная птица вонзает когти, жертве не ускользнуть», при котором объект сравнения — хищная птица — устраняется [Хайнрикс, 1977, с. 9]. Показательно, что один из первых европей-

ских исследователей арабской риторики А. Мерен, подобно Дандину, требующему для *утпрекши* «воображения», называет этот вид исти'ары «метафорой, основанной на фантазии» [Мерен, 1853, с. 39]. Ср. также с *утпрекшей* примеры исти'ары в трактате «Китаб ал-бади»: «Ночь отвела вечером на отдых далеко зашедшие заботы», «Судьба захлопала над ним крыльями, оперенными ветхостью и рассеянием» и т. п. [Крачковский, 1960, с. 284—285, 290].

²⁵ Ср. метаморфозы из стихов Анны Ахматовой, приведенные В. В. Виноградовым: «Был блаженной моей колыбелью / Темный город у грозной реки», «Еще недавно ласточкой свободной / Свершала ты свой утренний полет», «А тайная боль разлику / Застонала белою чайкой» и др.

²⁶ О значении термина *бхава* («чувство») см. в следующей главе.

²⁷ Подробнее о соотношении *шлеш* и *дхвани* см. в четвертой главе книги.

²⁸ К этой же категории относится и фигура арабо-персидской поэтики «таджнис», имеющая много разновидностей, среди которых одни сходны с античными паронимасией и антанакласой, а другие — с санскритской *шлешей* (ДМ, с. 47—50). Ср., например: «Я шел через Тель Акик, когда тамошние жители жаловались на сухость весенних дождей. Но разве повредит им засушливая весна, когда правителем у них Джафар?» («Джафар» — имя одного из Бармакидов и одновременно значит: «река», «поток») [Мерен, 1853, с. 105].

²⁹ Более или менее радикальное изменение отношения к «игре слов» заметно в европейской поэзии XX в. и соответственно в современной литературной критике (см., например, соображения В. П. Григорьева о роли в современной поэзии паронимии [Григорьев, 1977, с. 186—239]).

³⁰ См. примеч. 30 к первой главе.

³¹ Арабо-персидская фигура тадад («противоположность») в большей мере сходна с риторической антитезой, чем с санскритской *виродхой*. Ср., например, тадад: «Слава и позор мой, неверие и вера моя, душа и тело мое — разграблены. День и ночь в ожидании тебя умираю в одиночестве» (ДМ, с. 57). В то же время *виродху* напоминает другая арабская фигура — «мутабака»: «Он выражал ненависть к врагам, а когда они волей-неволей пришли, ища его расположения, он выказал им любовь»; «Скажи обладателю красивого лица и полной ягодицы, замку моих забот и ключу моих радостей: О редкий в свиданиях и частый в моих мыслях!» [Крачковский, 1960, с. 305, 308].

³² Ближе, чем ирония, к санскритской *вьяджастути* арабская риторическая фигура «га'кид» (похвала через порицание). Ср.: «И нет у них недостатка, кроме того, что на мечях их зазубрины от сражений с отрядами» [Крачковский, 1960, с. 320].

³³ Ряд специалистов полагает, что и сам Бхамаха не признавал *свабхавоки аланкарой* [Де, 1976, II, с. 48—49; Джероу, 1971, с. 324; Санкаран, 1973, с. 22]. Иного мнения В. Рагхаван [Рагхаван, 1973, с. 110—113].

³⁴ См. в этой связи статью С. Д. Серебряного, посвященную анализу структуры поэмы Калидасы «Облако-вестник» [Серебряный, 1983, с. 109—120].

³⁵ Отказ индийской поэтики признать звуковой фигурой повтор гласных, т. е. ассонанс, связан, видимо, с преобладанием в санскритском вокализме долгого и краткого «а» (отсюда естественность и неизбежность их повторения), а также с особенностями санскритской графики.

³⁶ Принято считать, хотя это и не вполне доказано, что Дандин — романист и Дандин — автор поэтики — одно и то же лицо.

³⁷ В свое время еще Гёте в «Заметках и примечаниях к Западно-восточному дивану» указал на насыщенность стилистическими фигурами как на характернейшую приметку ближневосточной поэзии [Гёте, 1972, с. 171—174]. Обратив внимание на то, что старая поэзия Востока полна всевозможных тропов, П. В. Палиевский замечает, что восточная «красавица с протянутыми от нее во все стороны сравнениями» есть «попытка материализовать, спустить с помощью фантазии образ» [Палиевский, 1962, с. 84—85]. Следует только уточнить, что восточные сравнения с точки зрения их поэтики — не «попытка образа», а образ в полном объеме этого термина: они, как правило, не случайны, не соположены хаотично, но в своей совокупности составляют целостную изобразительную и смысловую структуру, специфически отражая окружающую действительность.

³⁸ Согласно замечанию П. Валери, «каждое высказывание имеет много смыслов, среди которых, конечно, наиболее примечателен тот, что указывает на саму причину высказывания». Соответственно многие страницы литературы хотят сказать не более того, что они суть страницы литературы [Валери, 1960, с. 596].

Глава III

¹ К. Ч. Пандей полагает, что «Натьяшастре» предшествовали по крайней мере три трактата по драматургии, так или иначе учтенные в ее тексте: «Брахмабхарата», «Садашивабхарата» и «Адибхарата» [Пандей, 1959, с. 6]. Согласно указаниям самой «Натьяшастры», в нее включены отдельные стихи и даже целые разделы из других источников [Де, 1976, I, с. 19—23].

² Имеются в виду сладкий, кислый, соленый, острый, горький и вяжущий вкусы.

³ Так, Дхананджая в «Дашарупаке» указывает, что эротическая и комическая *расы* связаны с «распусканием» (*викаса*) ума, героическая и удивления — с его «расширением» (*вистара*), отвращения и страха — с «потрясением» (*кшобха*), гневная и горестная — с «возбуждением» (*викшепа*) (ДР IV.52) — термины не вполне ясные и употреблявшиеся иногда просто как синонимы названий некоторых *рас*. Абхинавагупта в отличие от Бхараты делил *расы* на заключающие в себе радость (*сукха-свабхаватва*) и горечь (*дуккха-свабхаватва*) (АБх I, с. 43—44).

⁴ Дхананджая, чуть ли не единственный из теоретиков, разделяет, однако, *ширингара-расу* не на два, а на три рода: любовь без надежды на соединение (*айога*), любовь в разлуке (*випрайога*) и любовь в соединении (*самбхога*) (ДР IV.58).

⁵ Заметим попутно, что Платон несколько раз высказывает, видимо, общепринятое в его время суждение, что среди эмоций первый источник поэзии — любовь, и цитирует в этой связи в «Пире» Еврипида: «всякий, кого коснется Эрот, становится поэтом, хотя бы раньше музе не причастен был» (перевод С. А. Жебелева) (см. [Аткинс, 1961, с. 63]). Ср. с этим преимущественное положение *ширингара-расы* в санскритской поэтической теории и практике.

⁶ Цицерон утверждал, что «наибольшая сила оратора заключена в его обращении к чувствам» (Об ораторе. I.53); Гораций необходимым условием того, чтобы поэзия была приятной (*dulce*), считал ее апелляцию к эмоциям (ГП, 99—100); Псевдо-Лонгин среди пяти признаков возвышенного указывал «сильный и вдохновенный пафос» (О возв. VIII, 7) и вслед за трактатом «О возвышенном» написал специальное сочинение «О пафосе», которое, однако, до нас не дошло [Чистякова, 1966, с. 99].

⁷ Ср. японскую эстетическую концепцию «аварэ» («очарование») и понятие «кокоро» («сердце»), тождественное эмоциональному содержанию поэзии [Боронина, 1978, с. 15—19, 23, 26 и др.; Григорьева, 1979, с. 166, 234—235].

⁸ Ср. у А. С. Пушкина: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством» [Пушкин, 1949, с. 213]. К аристотелевским страху (ужасу) и состраданию (жалости) Пушкин добавляет смех, поскольку имеет в виду и комедию. С другой стороны, итальянский гуманист Франческо Патрици, рассматривая в своей «Поэтике» уже не только драму, но поэзию в целом, называет четыре ее эффективных источника: радость, печаль, гнев и веселость (ЭР II, с. 153—154).

⁹ На такое назначение «Натьяшастры» указывает и ее комментатор Абхинавагупта: «Главная цель шастры — наставление для поэта и постановщика пьесы» (АБх I, с. 7); «Весь этот трактат предназначен для обучения поэта и актера» (АБх I, с. 327) и т. п.

¹⁰ Точка зрения, впоследствии решительно отвергнутая Анандавардханой и Абхинавагуптой.

¹¹ Впрочем, существует мнение, что данная строфа подлинна [Кришнамурти, 1964, с. 307]. Оно представляется неубедительным не только по соображениям, приведенным С. К. Де, но и ввиду общей направленности трактата Удбхаты.

¹² Подобного же рода резюме взглядов Лоллаты имеются и в других трактатах, в частности у Мамматы (КП, с. 81) и у Хемачандры (КАХ, с. 57), пересказывающих также критику Лоллаты Абхинавагупты.

¹³ «Прочее» в данном случае: *вибхавы, анубхавы, вьяхичарибхавы*, т. е. сопутствующие *расам* поэтические элементы.

¹⁴ Имеется в виду один из подвигов Вишну, отрубившего своим диском голову демону Раху, который пытался выпить напиток бессмертия — амриту. Голова Раху, пригубившего амриту, осталась жить, а туловище погибло.

¹⁵ В европейской традиции об эстетической (и в первую очередь — эмоциональной) окраске отдельных звуков в поэзии впервые идет речь у Платона в диалоге «Кратил». Много внимания уделяет этому вопросу Дионисий Галикарнасский. Он, в частности, утверждает, что *l* сладостен и ласкает слух, а *g* его раздражает, *s* — некрасив и неприятен, а — наиболее благозвучная из гласных и т. д. (Дион. 76—82). Интересны в этой связи его иллюстрации из Гомера. Согласно Дионисию, Гомер, описывая красоту Пенелопы и некоторых других героинь (Од. XVIII.36—37; VI.162—163; XI.281—282), пользуется звучными гласными, мягкими полугласными, избегает сочетаний труднопроизносимых букв и т. п.; в то же время, изображая что-либо страшное, дикое или возбуждающее жалость (Од. VI.137; Ил. XI.36—37; IV. 452—453; Од. IX.289—290), он выбирает шумные, а не звонкие гласные, труднопроизносимые согласные, отсекает слоги и т. п. (Дион. 97—100). Убеждение в стилистико-эмоциональной функции отдельных звуков отразилось, как известно, в творчестве ряда поэтов и, по мнению некоторых лингвистов, укоренилось отчасти даже в читательском восприятии. Так, по наблюдению С. Ульмана, последовательности боковых сонантов (*l*) у читателей Гомера, Китса, Гюго, венгерских и финских поэтов обычно ассоциируются с чем-то нежным и мягким [Ульман, 1970, с. 266 и сл.].

¹⁶ «Действительно бывшее» (*вритта, итивритта*) означает, конечно, не реальное, историческое в нашем понимании, а традиционное, точнее — освященное традицией или преданием.

¹⁷ «Сцепления» (*сандхи*) — пять композиционных элементов («вступление», «продолжение», «зародыш», «задержка» и «заключение»), составляющих, согласно «Натьяшастре», сюжет драмы и перенесенные затем в теорию поэзии; «части сцеплений» (*сандхьянга*) — композиционные приемы, которые Бхарата выделяет внутри каждой *сандхи* (подробно см. [Эрман, 1961, с. 48 и сл.]).

¹⁸ О соответствии наблюдения Анандавардханы содержанию «Рамаяны» см. [Гринцер, 1974, с. 335 и сл.].

¹⁹ Существует мнение, что для Анандавардханы локусом *расы* было в первую очередь даже не произведение, а сам поэт [Кришнамурти, 1964, с. 62—63; Ньюли, 1956, с. 27—28], чему подтверждением якобы служит известная *карика* «Дхваньялоки»: «Некогда скорбь от разлуки пары птиц краунча вылилась у первого поэта (Вальмики) в стихотворение» (ДЛ I.5). Но «скорбь (*шока*) от разлуки» здесь не *раса*, а постоянное чувство — *стхайибхавя* [Анандавардхана поясняет карикю: «Скорбь (*шока*) — постоянное чувство горестной *расы* (*каруна*)» — Д. Л., с. 91], и Анандавардхана, в согласии с концепцией Бхараты, говорит, таким образом, лишь о том, что чувство поэта становится *расой* в созданной им под влиянием этого чувства поэме.

²⁰ Очерк философии Абхинавагупты см. в кн. [Пандей, 1935].

²¹ Комментарий Абхинавагупты к «Кавьякаушке», как и сам трактат Бхатты Тауты, до нас не дошел; «Абхинавабхарати» сохранился не полностью (в частности, нет комментария на седьмую главу «Натьяшастры», трактующую — вслед за шестой — проблемы *расы*), и текст его из-за отдельных лакун и неточностей, а также из-за сложности языка Абхинавагупты часто труден для понимания (как, впрочем, хотя и в меньшей мере, текст «Дхваньялокалочаны»). Издатель «Абхинавабхарати» Рамакришна Кави в этой связи пишет: «даже если бы Абхинавагупта сошел с небес и увидел рукописи, ему было бы нелегко восстановить оригинальное чтение» (АБх I, с. 11).

²² П и ш а ч и — по индийским народным поверьям, сверхъестественные демонические существа.

²³ Излагая концепцию *васана*, Абхинавагупта ссылается на прославленные стихи из «Шакунталы» Калидасы — царь Душьянта, забывший Шакунталу.

случайно слышит у себя во дворце песню о пчеле, покинувшей ради лотоса цветок манго, и, охваченный непонятным ему волнением, говорит:

«Видя прекрасное и слыша сладкие звуки, человек даже тогда, когда он счастлив, испытывает томление; видно, он вспоминает душой, хотя вначале и смутно, привязанности иных рождений, оставшиеся в его сердце» (Шак. V.2).

²⁴ О принадлежности такой точки зрения Бхатте Тауте см. [Алиханова, 1977, с. 192].

²⁵ Представление об эстетическом восприятии как самопознании, объектом которого являются очищенные от индивидуальной окраски эмоции, знакомо и европейской эстетике. Гегель, утверждая, что цель искусства — смягчать страсти, уточнял: «Здесь человек созерцает свои волнения и склонности и, в то время как раньше он поддавался им без всякого размышления, теперь видит их вне себя и уже начинает освобождаться от них, так как они противостоят ему как нечто объективное» [Гегель, 1968, I, с. 54—55]. Б. Кроче писал, что «поэтическая идеализация — не пустое украшение, но глубокое проникновение, в силу которого мы переходим от беспокоящей эмоции к безмятежности созерцания» [Кроче, 1924, с. 52].

²⁶ Напомним, что некоторые санскритские теоретики признавали не три, а четыре формы модификации сознания при вкушении *расы* (см. примеч. 3 к Главе II).

²⁷ Эта доктрина в известной мере сходна с представлениями средневековой европейской эстетики, согласно которым в эстетическом созерцании душа реализует собственную гармонию, отражающую гармонию божественного разума. Но если в учениях о красоте европейские схоласты на первый план обычно выдвигали понятие формы (порядок, пропорциональность, симметрия и т. п.), индийская теория *расы* направлена по преимуществу на выявление характера эстетического переживания, подчеркивая его универсальную, созерцательную, внеличностную сущность (см. [Чаудхури, 1953, с. 82]); подробно о соотношении индийской и европейской средневековой эстетики см. [Кумарасвами, 1956].

²⁸ Вишванатха поясняет далее, что «другие» здесь — это *расы* отвращения и страха.

²⁹ В «Рамаяне», согласно Абхинавагупте и другим санскритским теоретикам поэзии, господствует горестная *раса* — *каруна* (см. [Гринцер, 1974, с. 333 и сл.]).

³⁰ См. у Дхананджаи в «Дашарупаке»: «Раса — состояние знатока (*расика*), способного к вкушению, но не героя, являющегося объектом подражания, и она не содержится в самом [произведении] поэзии» (ДР IV.47).

³¹ Аналогичное представление (правда, по отношению не к эстетической эмоции, а к эмоции как таковой) господствовало в европейской поэтике начиная с античности. Аристотель настаивал, что поэт способен быть убедительным только тогда, когда сам испытывает те чувства, которые стремится воплотить в произведении: «вернее всего передают [какое-либо душевное движение] те, которые сами переживают его, и взволнованный действительно волнует [других], а гневающийся сердит. Поэтому поэзия есть область человека одаренного или одержимого, так как одни способны перевоплощаться, другие — приходить в экстаз» [АП XVII.1455а]. Ту же идею высказывают Гораций («если хочешь заставить меня плакать, сам должен страдать первым» — ГП, 102—103) и Квинтилиан (Квинт. VI.2.26). В литературной критике нового времени сходной была позиция Л. Н. Толстого («Что такое искусство»).

³² Очевидна аналогия между рекомендациями Абхинавагупты по преодолению первого «препятствия» и требованием Аристотеля изображать вещи, «как они были или есть, или как о них говорят и думаю» (АП XXV.1460b.)

³³ Некоторые из этих *рас* (*ватсалья*, *бхакти*, *лауल्या* — «страстная») ранее были отвергнуты Абхинавагуптой (АБх I. с. 341—342).

³⁴ К. Пандей полагает, что высказывание Бхавабхути относится только к его собственной пьесе и даже более узко — к ее третьему акту [Пандей, 1959, с. 188—192]. Однако в своем широком приложении оно имеет опору

в традиции, признававшей горестную *расу* главной *расой* «образцовой» поэмы — «Рамаяны», в то время как все другие — эротическая, героическая, гневная и т. д. — выступают в ней как вспомогательные и зависят от горестной.

³⁵ См., например, у Вишвешвары: «Как сладость — лучший из вкусов, начиная с горького, так эротическая раса — царица среди рас, начиная с комической» (ЧЧ, с. 107).

³⁶ Требованию «соразмерности» — *аучитья* в санскритской поэтике аналогично требование «уместности» (*प्रसंग्य*, *desogum*) в поэтике античной, которому уделяется много внимания уже Аристотелем в его «Риторике» и которое становится определяющим у Цицерона, Горация, Дионисия Галикарнасского и Деметрия.

³⁷ См. у Дхананджайи: «Те, кто слышат о [подвигах] Арджуны и других героев, вкушают свое собственное мужество, подобно детям, играющим с глиняными слонами» (ДР IV.50). Другое популярное в санскритской поэтике сравнение вкушения *расы* — с удовольствием мальчика, играющего с помощью прутника в лошадки.

³⁸ Категории «зрелости» (*пака*) и «соответствия» (*шайя*) по-разному трактовались в поэтиках. У Вишвешвары *пака* понималась как ясность и глубина значения высказывания, а *шайя* — как выбор наилучшего сочетания слов.

³⁹ Ср. с отношением к искусству как к «подражанию видимостям» и с сопоставлением поэзии и философии у Платона.

⁴⁰ Концепцию незаинтересованности эстетического наслаждения едва ли справедливо связывать с именем одного Канта. Она была хорошо известна уже античности: «Наслаждение литературой только тогда вполне чисто, когда оно свободно от всякой деятельности и находит радость в созерцании самое себя» (Квинт. II.18.4) — и широко принята в современном западном литературоведении: «Необходимо повторить, что доставляемое литературой наслаждение не просто выделяется среди других возможных видов наслаждения в силу личных пристрастий того, кто обращается к литературе; это объективно „высшее наслаждение“, поскольку его доставляет деятельность более высокого порядка, а именно созерцание, не преследующее целей практической выгоды» [Уэллек, Уоррен, 1978, с. 48].

⁴¹ Ср. также рассуждение теоретика раннего французского романтизма П. С. Балланша: «Зрелище страданий, сдавленный голос несчастного производят на нас впечатление единственно оттого, что мы входим в его положение; поэтому, сострадая и утешая, мы всегда испытываем тягостное, нередко даже мучительное чувство. Напротив, когда мы приходим в театр, то, несмотря на силу иллюзии, нас не оставляет смутное ощущение, что перед нами всего лишь вымысел — и мы невольно оказываемся в положении человека, только что очнувшегося от кошмара и радующегося, что то был всего лишь сон» (ЭРФР, с. 44).

⁴² О способности к идентификации как предпосылке поэтического творчества писали в числе других романтиков Китс и Колридж. Колридж говорил о себе: «С самого детства я привык абстрагировать, снимать, так сказать, оболочку реальности со всего, что выходит за сферу моих непосредственных интересов, а затем путем переливания и перемещения сознания идентифицировать себя с объектом» (цит. по [Уэлли, 1953, с. 73]).

⁴³ Заметим попутно, что концепция идентификации Абхинавагупты существенно отличается и от эстетической теории «вчувствования» (Р. Фишера, Т. Липпса, К. Грооса и других — главным образом немецких — эстетиков конца XIX — начала XX в.): последняя имеет в виду перенесение реципиентом собственных эмоций на эстетический объект, а первая — процесс параллельного развертывания и ассоциации субъективного и объективного элементов вплоть до их совпадения.

⁴⁴ Ср. у другого современного теоретика литературы, в целом далекого от взглядов С. Лангер, У. Уимсэтта: «Эмоции в поэзии, представленные в их объектах... воспринимаются как модели знания» [Уимсэтт, 1958, с. 38].

Глава IV

¹ Бхартрихари различал *схоту* слова (*пада-схота*) и *схоту* предложения (*вакья-схота*), и только последняя, по его концепции, является истинным

носителем значения высказывания, поскольку значение предложения не совпадает с суммой значений входящих в него слов. Однако для освещения связи доктрин *спхоты* и *дхвани* достаточно рассмотреть анализ *пада-спхоты* у Бхартрихари.

² Впервые на близость эстетической теории *дхвани* и грамматической теории *спхоты* обратил внимание Г. Якоби [Якоби, 1902, с. 399]; с тех пор это стало общим местом в работах по санскритской поэтике.

³ В одной из школ *мимансы*, а также некоторыми грамматиками признавалась наряду с номинативной и транспозитивной третья семантическая функция — целевая, или интенциональная (*татпарья*). Сторонники признания этой функции утверждали, что номинативная функция сообщает только значения отдельных слов в предложении; синтаксические же связи между изолированными словами, общий смысл предложения зависят от «цели» высказывания, и отсюда необходимость особой функции. Анандавардхана в «Дхваньялоке» не говорит об интенциональной функции, но Абхинавагупта, Маммата и Вишванатха упоминают ее вслед за номинативной, транспозитивной и перед функцией проявления, оговаривая, однако, что она включается в виды знания не всеми.

⁴ Вишванатха, как мы уже говорили, в отличие от Анандавардханы признает не три, а четыре функции слов, добавляя интенциональную, или целевую (*татпарья*). Он указывает при этом, что некоторые оппоненты теории *дхвани* отождествляют суггестивную функцию с интенциональной, и цитирует как пример Дханику (комментатора трактата «Дашарупака» Дхананджай): «Способность проявления не составляет *дхвани*, поскольку она не отличается от целевой способности, а целевую функцию, простирающуюся на всю [сферу] воздействия [высказывания], нельзя измерить на весах» (СД, с. 296). Как до него Абхинавагупта и Маммата, Вишванатха опровергает такую точку зрения на том основании, что целевая функция исчерпывает себя, обнаружив логическую связь слов в предложении и дав тем самым его буквальное значение, в то время как суггестивная функция вступает в действие позже и придает высказыванию иной, чем буквальный, смысл (СД, с. 296—299).

⁵ Стоит заметить, что, поскольку каждая классификация предусматривает множество разрядов, видов и подвидов поэзии *дхвани*, общее число ее разновидностей, указываемых в санскритских поэтиках, чрезвычайно велико. Вишванатха насчитывает 5355 разновидностей *дхвани*, Видьянатха — 5304, а Абхинавагупта называет 7420, добавляя, что и это число не конечно, так как можно еще принять во внимание разнообразие *аланкар*, разветвляющих тот или иной вид *дхвани* на новые подвиды (см. [Де, 1976, II, с. 159]).

⁶ Анандавардхана утверждает в этой связи, что в *дхвани*, где выраженное не есть то, что хотят сказать, проявителями бывают слово и предложение (ДЛ III.1). Примерами с проявителем-словом могут служить приведенные нами строфы: «Небо, будто покрытое густой черной краской...» (слово-проявитель: «Рама») и «Луна, чью красоту...» (слово-проявитель: «слепой»). В качестве иллюстрации проявителя-предложения в том виде *дхвани*, где выраженное переходит в другое значение, Анандавардхана приводит стихи:

«Для некоторых время ядовито, для некоторых оно источает амриту, для некоторых состоит из яда и амриты, а для некоторых в нем нет ни амриты, ни яда» (ДЛ, с. 319).

Анандавардхана поясняет, что в контексте строфы слова «яд» и «амрита» приобретают значения «горе» и «счастье», причем меняется и значение всего высказывания: подразумеваются не только грешники и добродетельные, но и те, кто понял или не понял высший смысл жизни.

Предложение, а не слово выступает проявителем, по мнению Анандавардханы, и в другого рода строфе, где выраженный смысл полностью устраняется:

«Когда для всех существ ночь, бодрствует аскет; когда бодрствуют все существа, для зрящего мудреца наступает ночь» (ДЛ, с. 317).

Здесь, по сути дела, речь вообще идет не о ночи, дне, сне или бодрствовании, но об отношении к истине и видимости у мудреца и обычных людей. Этот

скрытый смысл постигается, по Анандавардхане, только на основе правильного понимания всего высказывания, а не отдельных слов. Так или иначе, во всех видах *дхвани*, где выраженное не есть то, что хотят сказать, суггестивная функция реализуется в конечном счете посредством взаимодействия значений слов и предложения в целом.

⁷ Маммата, однако, приводит в качестве иллюстрации *дхвани* «с выраженным, которое совершенно устраняется», строфу, имеющую выраженным прямое, а не переносное значение:

«Да, многим я тебе обязан! Что тут говорить: немало добра ты для меня сделал. Веди себя так же всегда, друг, и будь счастлив еще сто лет!» (КП, с. 83).

Он поясняет, что эти слова обращены не к благодетелю говорящего, а к его обидчику, и потому, из-за несовместимости с адресатом, их скрытое значение противоположно буквальному. Таким образом, Маммата допускает, что *дхвани* с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, может зависеть и от номинативной функции (*абхидха-мула*), но его позиция в этом вопросе — исключение.

⁸ Эта строфа, как и многие другие примеры Анандавардханы, поддается также иной интерпретации: прославление Шивы может рассматриваться как возбуждающее героическую *расу* с эротической и горестной *расами*, ей подчиненными (к такому ее толкованию склоняется, например, Маммата: КП, с. 457—458), и тогда стихотворение можно считать принадлежащим поэзии *дхвани*. Но и у Анандавардханы, и у иных авторов санскритских поэтик иллюстрации чаще приспособляются к теоретическим рассуждениям, чем рассуждения к конкретным стихам.

⁹ О роли ситуационного контекста (*пракарана*) — понятия, заимствованного у грамматиков [Кунджуни Раджа, 1963, с. 49—54], — Анандавардхана в другом месте «Дхваньялоки» пишет: «Такая способность проявлять [есть] у [выраженного] значения в силу того, что [значения] слов обусловлены ситуацией, о которой идет речь, и т. д.» (ДЛ, с. 466).

¹⁰ Благословение насыщено реминисценциями известных подвигов Вишну и Шивы. См. подробный комментарий Ю. М. Алихановой [Анандавардхана, 1974, с. 235—236].

¹¹ Подробно о соотношении *шлеш* и *шлеша-дхвани* см. [Порше, 1978, с. 370—399].

¹² И, конечно, не только санскритской, но поэзии как таковой. Например, китайский литератор XIX в. Фан Дуншу видел специфику поэтической речи в построении «образа вне фразы». В своем сочинении «Многословные речи, освещающие неясное» он приводит строки танского поэта У-кэ (IX в.): «Слышу дождь, кончилась холодная ночь. Открываю дверь — опавших листьев глубокий покров». «Здесь, — замечает Фан Дуншу, — шум падающих листьев сопоставляется со звуками дождевых капель» [Голыгина, 1971, с. 128]. В категориях санскритской поэтики это типичный пример *аланкара-дхвани*: буквальное содержание, оставаясь в силе, проявляет скрытое сравнение — *уламу*.

¹³ Анандавардхана замечает, что его классификация видов *дхвани* имеет прежде всего теоретическое значение; практически «разновидностей дхвани бесконечно много», ибо в большинстве стихов (в том числе приведенных им самим в качестве примеров) одна разновидность смешивается или сочетается с другой, сопровождается разнородными *аланкарами*, имеет несколько и разных по типу проявляемых, и т. д. Иногда из-за такого смешения и дополнительных связей сколько-нибудь точно классифицировать поэтическое высказывание не представляется, по мнению Анандавардханы, возможным (ДЛ, с. 533—550).

¹⁴ Утверждение неадекватности теории логического вывода в отношении *расы* особенно существенно для Вишванатхи, так как он не просто считал вкушение *расы* главным видом *дхвани*, но фактически не признавал тройного деления проявляемого смысла на понятийный, украшение и *расу* и первые два (*васту-и аланкара-дхвани*) в конечном счете сводил к *раса-дхвани*. Разбирая один из примеров скрытого понятийного смысла в «Дхваньялоке»:

«Взгляни при свете дня, путник: здесь спит свекровь, а здесь я.
Постарайся же ночью, когда ничего не видно, не оказаться в моей
постели» (ДЛ, с. 71),—

Вишванатха полагает, что проявляется в этом стихе не только особое содержание: «Мы скажем, что здесь есть отражение расы. В противном случае следовало бы считать поэзией такое высказывание, как „Девадатта идет в деревню“, поскольку можно предположить, что и в нем есть скрытый смысл, например: „в сопровождении слуги“. Но нет, это не поэзия, ибо имя поэзии принадлежит лишь тому, что имеет расу» (СД, с. 17—18).

¹⁵ Иной подход — при всех частных аналогиях — у европейских романтиков. Ср., например, у В. А. Жуковского: «Невыразимое подвластно ль выраженью?.. И лишь молчание понятно говорит» («Невыразимое»).

¹⁶ О параллелях к теории *дхвани* в европейской поэтике и эстетике см., например, [Ларин, 1927; Эджертон, 1936; Чайтанья, 1965 и др.].

¹⁷ Среди восточных средневековых поэтик, пожалуй, только в японской роль, подобную роли *дхвани*, играет прием *ёдзэ* (намеки, недосказанность, дополнительное эмоциональное содержание). Однако даже *ёдзэ* — хотя и первоочередной значимости, но не основополагающая категория, подчиняющаяся другие в единой системе, как *дхвани* в санскритской поэтике (см. [Боронина, 1978, с. 35—37; Григорьева, 1979, с. 205—207]).

¹⁸ Вне связи с глоссематической теорией ту же близкую доктрине *дхвани* идею, что литературный язык использует совместно форму и содержание обыденного в качестве формы для выражения особого, прямо не выраженного содержания, в свое время высказал Г. О. Винокур: «Но действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле. Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это „более широкое“ или „более далекое“ содержание не имеет собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения» [Винокур, 1959, с. 390].

¹⁹ В статье, обобщающей достижения семантики, У. Вейнрейх, хотя и в иных терминах, чем теоретики *дхвани*, в принципе сходно с ними описывает процесс гиперсемантизации языка в литературных произведениях: «1) Звуковая сторона знака приобретает независимую символическую значимость („импрессионистическую“ — звукоподражательную — или „экспрессионистическую“ то есть синэстетическую); особое семантическое отношение приписывается знакам, имеющим сходное означаемое (рифма и т. п.); короче говоря, значащие соотношения между содержанием и выражением активно эксплуатируются, тогда как в „семантически нормальных“ использованиях языка эти соотношения произвольны (ср. с *дхвани*, основанном на форме слова-*шабда*, например, *шлеше*.— П. Г.); 2) в рамках некоторого данного текста (стихотворения и т. д.) отдельным знакам приписываются значения, более богатые, чем значения тех же самых знаков вне данного текста, или как-либо отличающиеся от этих последних (ср. с *дхвани*, основанном на смысле слова — *арта*.— П. Г.). Если при „стандартном“ использовании языка получатель сообщения должен лишь декодировать его, но не дешифровать (т. е. ему не приходится разгадывать код), то в „гиперсемантизированном“ языке общий код может изменяться *ad hoc* и получатель сообщения должен сначала догадаться об изменениях кода, чтобы правильно декодировать сообщение» [Вейнрейх, 1970, с. 169—170].

БИБЛИОГРАФИЯ

- АБх.: Abhinavadhārati of Abhinavagupta.— Nāṭyaśāstra with the commentary of Abhinavagupta. Ed. by M. R. Kane. Vol. 1—3. Baroda, 1926—1954.
- АВ: Atharva Veda Sanhita. Hrsg. von R. Roth und W. D. Whitney. B., 1856.
- АВЧ: Aucitya-vicāra-carcā of Kṣemendra. Kāvya-mālā Guccchaka Series. Vol. 1. Bombay, 1886.
- АП: Agnipurāṇa. Ed. by R. Mitra. Vol. 1—3. Calcutta, 1873—1878.
- АС: Alankārasarvasva of Rājānaka Ruyyaka. Ed. by Durgaprasad and K. P. Parab. Bombay, 1893.
- ВА: Vāgbhaṭālamkāra of Vāgbhaṭa. Bombay., 1985.
- ВВ: Vyaktiviveka of Mahimabhaṭṭa. Ed. by G. Čāstri. Trivandrum, 1909.
- ВДж.: Vakrokti-jīvita of Kuntaka. Ed. by S. K. De. Calcutta, 1923.
- ВП: Vākya-pāṭi of Bhartrihari. Ed. by G. Čāstri. Benares, 1884—1887.
- ДЛ: The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with Locana of Abhinavagupta. Ed. by J. Pāthak. Varanasi, 1965.
- ДЛЛ: Dhvanyālokalocana of Abhinavagupta.— The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with Locana of Abhinavagupta. Ed. by J. Pāthak. Varanasi, 1965.
- ДР: The Daçarūpa. A treatise on Hindu dramaturgy by Dhanamjaya. Ed. and transl. by G. C. O. Haas. Delhi — Varanasi — Pātna, 1962.
- КАБ: Kāvyaalamkāra of Bhāmaha.— The Pratāparudrayaçobhūshana of Vidyānātha. Ed. by K. P. Trivedi. Appendix VIII. Bombay, 1909.
- КАВ: Kāvyañuçāsana of Vāgbhaṭa. Ed. by Çivadatta and K. P. Parab. Bombay, 1894.
- КАР: Kāvyaalamkāra of Rudraṭa. Ed. by Durgāprasāda and W. L. S. Paṇshikar. Bombay, 1909.
- КАС: Kāvyaalamkārasūtrāṇi of Vāmana. Bombay, 1953.
- КАСС: Kāvyaalamkāra-sāra-saṃgraha of Udbhaṭa with the Laghuvṛitti of Indurāja. Ed. by N. B. Banhatti. Bombay, 1925.
- КАХ: Kāvyañuçāsana of Hemacandra. Ed. by R. C. Parikh. Vol. 1—2. Bombay, 1938.
- КД: The Kāvya-darçā of Daṇḍin. Ed. by R. R. Shastri. Poona, 1938.
- КМ: Kāvya-mimāṃsā of Rājaçekhara. Ed. by C. D. Dalal and R. A. Sastri. Baroda, 1934.
- КП: Kāvya-prakāça of Mammaṭa with the Bālabodhini of Jhalakikar. Ed. by R. D. Karmarkar. Poona, 1965.
- КП—РП: Kāvya-prakāça of Mammaṭa with Rasa-prakāça of Çrikr̥ṣṇa Çarmak. Ed. by S. N. Čāstri. Vol. 1. Varanasi, 1973.
- НШ: Nāṭyaśāstra with the commentary of Abhinavagupta. Ed. by M. R. Kane. Vol. 1—3. Baroda, 1926—1954.
- ПА: The Açtadhyaī of Pāṇini. Benares, 1937.
- ПЯБ: The Pratāparudrayaçobhūshana of Vidyānātha. Ed. by K. P. Trivedi. Bombay, 1909.
- Рам.: The Rāmāyaṇa of Vālmiki. Publ. by N. Ramaratnam. Madras, 1958.
- РВ: Die Hymnen des Rigveda. Hrsg. von Th. Aufrecht. Bd. 1—2. B., 1955.

- РГ: Rasagaṅgādhara of Jagannātha. Ed. by Durgaprasad and K. P. Parab. Bombay, 1888.
- СД: Sāhityadarpaṇa of Viçvanātha Kavirāja. Ed. by K. Çāstri. Varanasi. 1967.
- СК: Sarasvatī-Kaṅṭhābharaṇa of Bhoja. Ed. by K. Durgaprasad and V. L. Pansikar. Bombay, 1925.
- УРЧ: The Uttara-Rāmācharita of Bhavabhūti. Bombay, 1925.
- ХЧ: The Harshacarita of Baṇabhaṭṭa. Ed. by P. V. Kane. Delhi — Patna — Varanasi, 1965.
- ЧМ: The Chitramīmāṃsā of Appadikshita and the Chitramīmāṃsā-Khaṇḍana of Jagannāth Paṇḍit. Ed. by Sivadatta and K. P. Parab. Bombay, 1893.
- ЧЧ: The Camatkāracandrikā of Viçveçvara Kavicandra. Ed. by P. S. Mohan. Delhi, 1972.
- Шак.: Abhijñānaçakuntalam of Kālidāsa. Ed. by R. Ç. Çāstri. Merath, 1969.
- ЭВ: Ekāvali of Vidyādhara. Ed. by K. P. Trivedi. Bombay, 1903.
- АП: *Аристотель*. Об искусстве поэзии. Пер. В. Г. Аппельрота. М., 1957.
- АР: *Аристотель*. Риторика. Пер. Н. Платоновой.— Античные риторика. Под общей ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978.
- АТЯС: Античные теории языка и стиля. Под общей ред. О. М. Фрейденберг. М.—Л., 1936.
- Брут.: *Цицерон*. Брут. Пер. М. Л. Гаспарова.— *Цицерон М. Т.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972.
- ГП: *Horatius*. Epistulae ad Pisones.— *Horatius*. Opera. Hrsg. von F. Klingner. Lpz., 1950.
- Дем.: *Деметрий*. О стиле. Пер. Н. А. Старостиной и О. В. Смыки.— Античные риторика. М., 1978.
- Дион.: *Дионисий Галикарнасский*. О соединении слов. Пер. М. Л. Гаспарова.— Античные риторика. М., 1978.
- ДМ: *Вахид Табризи*. Джам'-и мухтасар. Трактат о поэтике. Пер. А. Е. Бертельса. М., 1959.
- ИП: Индийская средневековая повествовательная проза. Пер. с санскр. М., 1982.
- К. Герен.: Ad C. Herennium de arte rhetorica.— M. Tullii Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Vol. 1: Opera rhetorica. Lpz., 1884.
- Квинт: Quintilianus M. Fabii Institutionis oratoriae libri XII. P. 1—2. Lpz., 1868—1869.
- ЛМЗР: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980.
- МЭ: Младшая Эдда. Пер. О. А. Смирницкой, под ред. М. И. Стеблин-Каменского. Л., 1970.
- Об орат.: *Цицерон*. Об ораторе. Пер. М. Л. Гаспарова.— *Цицерон М. Т.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972.
- О возв.: О возвышенном. Пер. Н. А. Чистяковой. М.—Л., 1966.
- ПМЭМ: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962.
- ПС: Поэт и слово. Опыт словаря. М., 1973.
- РЖ, 1970: Rhétorique générale. Par le groupe μ: Dubois J., Edeline F., Klinckenberg J., Minguet P., Pire F., Trignon H. P., 1970.
- ЭП: *Вересаев В.* Эллинские поэты. Перевод с древнегреческого. М., 1929.
- ЭР: Эстетика Ренессанса. Т. 2. Сост. В. П. Шестаков. М., 1981.
- ЭРФР: Эстетика раннего французского романтизма. Сост. В. А. Мильчина. М., 1982.

Аверинцев, 1981: *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература.— Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

Алиханова, 1964: *Алиханова Ю. М.* Некоторые вопросы учения о дхвани в

- древнеиндийской поэтике.— Проблемы литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.
- Алиханова, 1974: *Алиханова Ю. М.* Дхваньялока Анандавардханы и его учение о поэзии.— *Анандавардхана*. Дхваньялока («Свет дхвани»). М., 1974.
- Алиханова, 1975: *Алиханова Ю. М.* Теория поэзии. Театр Древней Индии.— *Культура Древней Индии*. М., 1975.
- Алиханова, 1977: *Алиханова Ю. М.* Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»).— *Письменные памятники Востока*, 1972. М., 1977.
- Анандавардхана, 1974: *Анандавардхана*. Дхваньялока («Свет дхвани»). Пер. с санскр., введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М., 1974.
- Аткинс, 1961: *Atkins J. W. H.* Literary criticism in antiquity. Vol. 1: Greek. Gloucester, Mass., 1961.
- Барт, 1964: *Barth R.* Rhétorique de l'image.— *Communications*, 1964, № 4.
- Барт, 1967: *Barth R.* L'analyse rhétorique.— *Littérature et société*. Bruxelles, 1967.
- Барт, 1980: *Барт Р.* Текстовый анализ.— *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. IX. М., 1980.
- Барт, 1983: *Барт Р.* Нулевая степень письма.— *Семиотика*. М., 1983.
- Белвалкар, Радди, 1920: *Daṇḍin's Kāvyaḍarṣa*. Parichheda II. Commentary and notes by S. K. Belvalkar and R. B. Raddi, Bombay, 1920.
- Бенвенист, 1974: *Benveniste E.* Problèmes de linguistique générale, II. P., 1974.
- Блок, 1965: *Блок А.* Записные книжки, 1901—1920. М., 1965.
- Блэкмур, 1952: *Blackmur R.* Language as gesture. N. Y., 1952.
- Бондоладхай, 1979: *Bondopadhyaya P.* The meaning of nāṭya according to Bharata: a note on bhāvānukīrtanam.— *Ludwik Sternbach Felicitation Volume*. P. 1. Lucknow, 1979.
- Боронина, 1978: *Боронина И. А.* Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). М., 1978.
- Брагинский, 1983: *Брагинский В. И.* История малайской литературы VII—XIX веков. М., 1983.
- Браун, Олмстед, 1962: *Brown W. K., Olmsted S. P.* Language and literature. N. Y., 1962.
- Браф, 1951: *Brough J.* Theories of general linguistics in the Sanskrit grammarians.— *Transactions of the Philological Society*. L., 1951.
- Браф, 1953: *Brough J.* Some Indian theories of meaning.— *Transactions of the Philological Society*. L., 1953.
- Брукс, 1947: *Brooks C.* The well wrought urn. N. Y., 1947.
- Бхаттачарья, 1962: *Bhattacharya B.* A study in language and meaning (a critical examination of some aspects of Indian semantics). Calcutta, 1962.
- Бэллоу, 1957: *Ballough E.* Aesthetics. Lectures and essays. Ed. by E. W. Wilkinson. Stanford. California, 1957.
- Валери, 1960: *Valéry P.* Oeuvres, II. Bibliothèque de la Pléiade. P., 1960.
- Валери, 1961: *Valéry P.* The art of poetry. N. Y., 1961.
- Вейнрейх, 1970: *Вейнрейх У.* О семантической структуре языка.— *Новое в лингвистике*. Вып. V. М., 1970.
- Веселовский, 1940: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Виноградов, 1963: *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
- Виноградов, 1976: *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Видокур, 1959: *Видокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Винтерниц, 1959: *Winternitz M.* A history of Indian literature. Vol. III, fasc. 1. Calcutta, 1959.
- Гаспаров, 1972: *Гаспаров М. Л.* Цицерон и античная риторика.— *Цицерон М. Т.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972.
- Гачев, 1962: *Гачев Г. Д.* Развитие образного сознания в литературе.— *Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении*. Образ, метод, характер. М., 1962.

- Гегель, 1968; 1971: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 1. М., 1968; т. 3, М., 1971.
- Гете, 1972: *Goethe J. W.* West-östlicher Divan. Gesamtausgabe. Lpz., 1972.
- Гольгина, 1971: *Гольгина К. И.* Теория изящной словесности в Китае XIX — начале XX в. М., 1971.
- Гонда, 1949: *Gonda J.* Remarks on similes in Sanskrit literature. Leiden, 1949.
- Гонда, 1959¹: *Gonda J.* The epithets in the Rigveda. 's- Gravenhage, 1959.
- Гонда, 1959²: *Gonda J.* Stylistic repetition in the Veda. Amsterdam, 1959.
- Гонда, 1960: *Gonda J.* Ellipsis, brachylogy and other forms of brevity in the Rigveda. Amsterdam, 1960.
- Григорьев, 1973: *Григорьев В. П.* Введение.— Поэт и слово. Опыт словаря. М., 1973.
- Григорьев, 1977: *Григорьев В. П.* Паронимия.— Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.
- Григорьева, 1979: *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979.
- Гринцер, 1964: *Гринцер П. А.* Определение поэзии в санскритской поэтике.— Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.
- Гринцер, 1966: *Гринцер П. А.* Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике.— Вопросы литературы. 1966, № 2.
- Гринцер, 1974: *Гринцер П. А.* Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
- Гринцер, 1977: *Гринцер П. А.* Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике.— Труды по знаковым системам. IX. Тарту, 1977.
- Гринцер, 1983: *Гринцер П. А.* Санскритская поэтика и античная риторика: теория «украшений».— Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.
- Гринцер, 1984: *Гринцер П. А.* Поэтика слова.— Вопросы литературы, 1984, № 1.
- Грюнебаум, 1981: *Грюнебаум Г. Э. фон.* Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
- Данте, 1972: *Dante A.* La Divina commedia. Cambridge, Mass., 1972.
- Дасгупта, Де, 1962: *Dasgupta S. N., De S. K.* A history of Sanskrit literature. Vol. 1: Classical period. Calcutta, 1962.
- Де, 1951: *De S. K.* Some problems of Sanskrit poetics. Calcutta, 1951.
- Де, 1963: *De S. K.* Sanskrit poetics as a study of aesthetics. Berkeley, 1963.
- Де, 1976: *De S. K.* History of Sanskrit poetics. Vol. 1—2. Calcutta, 1976.
- Дела, Фийоле, 1973: *Delas D., Filliolet J.* Linguistique et poétique. P., 1973.
- Джероу, 1971: *Gerow E.* A glossary of Indian figures of speech. The Hague — Paris, 1971.
- Джероу, 1977: *Gerow E.* Indian poetics.— A history of Indian literature. Vol. V, fasc. 3. Wiesbaden, 1977.
- Джероу, 1978: *Gerow E.* Indian poetics.— *Dimock E. C., Gerow E., et al.* The literature of India. An Introduction. Chicago — London, 1978.
- Джозеф, 1962: *Sister Miriam Joseph.* Rhetoric in Shakespeare's time. N. Y., 1962.
- Джха, 1975: *Jha K.* Figurative poetry in Sanskrit literature. Delhi — Varanasi.— Patna, 1975.
- Дюфренн, 1953: *Dufrenne M.* Phénoménologie de l'expérience esthétique. Т. II. P., 1953.
- Елизаренкова, 1972: *Елизаренкова Т. Я.* Древнейший памятник индийской культуры.— Ригведа. Избранные гимны. М., 1972.
- Елизаренкова, Топоров, 1979¹: *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
- Елизаренкова, Топоров, 1979²: *Elizarenkova T. V. and Toporov V. N.* Vedic vañkī.— Ludwik Sternbach Felicitation volume. P. I. Lucknow, 1979.
- Ельмслев, 1963: *Hjelmslew L.* Prolegomena to a theory of language. Madison, 1963.
- Жан-Поль, 1981: *Жан-Поль (Рихтер).* Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
- Женетт, 1966: *Genett G.* Figures. Essais. P., 1966.

- Иванов, 1966: *Иванов В. В.* Раса.— Философская энциклопедия. Т. 4. М., 1966.
- Иванов, 1979: *Иванов В. В.* Эстетическое наследие древней и средневековой Индии.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
- Инголлс, 1965: *Ingalls D. H. H.* General introduction.— An anthology of Sanskrit court poetry. Vidyākara's Subhāṣitaratnaḥa. Cambridge, Mass., 1965.
- Итон, 1972: *Eaton T.* Theoretical semics. The Hague — Paris, 1972.
- Йеннер, 1968: *Jenner G.* Die poetischen Figuren der Inder von Bhāmaha bis Mammaṭa. Ihre Eigenart im Verhältnis zu den Figuren repräsentativer antiker Rhetoriker. Hamburg, 1968.
- Йохансен, 1949: *Johansen S.* La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique.— Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, 1949.
- Кане, 1923: *Kane P. V.* The Sāhityadarpaṇa of Viṣṇanātha and History of alaṅkāra literature. Bombay, 1923.
- Кант, 1930: *Kant Immanuel.* Kritik der Urteilskraft. Lpz., 1930.
- Кейт, 1953: *Keith A. B.* A history of Sanskrit literature. L., 1953.
- Конрад, 1974: *Конрад Н. И.* Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми. М., 1974.
- Косамби, 1957: *Kosambi D. D.* Introduction.— Subhāṣitaratnaḥa by Vidyākara. Ed. by D. D. Kosambi, V. V. Gokhale. Cambridge, Mass., 1957.
- Козн, 1966: *Cohen J.* Structure du language poétique. P., 1966.
- Крачковский, 1960: *Крачковский И. Ю.* Избранные сочинения. Т. VI. М.—Л., 1960.
- Кришнамурти. 1964: *Krishnamoorthy K.* Essays in Sanskrit criticism. Dharwar, 1964.
- Кришнамурти, 1971: *Krishnamoorthy K.* A vedantic idea of aesthetic experience: an exposition by Jagannātha.— The Aryan Path. 1971, vol. XLII, № 4.
- Кроче, 1924: *Croce B.* European literature in the 19th century. N. Y., 1924.
- Куделин, 1983: *Куделин А. Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII—IX в.). М., 1983.
- Кумарасвами, 1956: *Coomaraswamy A. K.* Christian and Oriental philosophy of art. N. Y., 1956.
- Кунджунни Раджа, 1963: *Kunjunni Raja K.* Indian theories of meaning. Madras, 1963.
- Курциус, 1948: *Gurtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.
- Лангер, 1948: *Langer S.* Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite and art. L., 1948.
- Лангер, 1953: *Langer S.* Feeling and form. A theory of art developed from philosophy in a new key. L., 1953.
- Лангер, 1957: *Langer S.* Problems of art. N. Y., 1957.
- Ларин, 1927: *Ларин Б. А.* Учение о символе в индийской поэтике.— Поэтика. Кн. 2. Л., 1927.
- Ларин, 1957: *Ларин Б. А.* Об изучении и переводах древнеиндийской поэтики.— Романо-германская филология. Сб. статей в честь акад. В. Ф. Шишмарева, Л., 1957.
- Лаусберг, 1960: *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. Bd. 1. München, 1960.
- Левин, 1957: *Levin S. R.* Contexts of criticism. Cambridge, Mass., 1957.
- Левин, 1962: *Levin S. R.* Linguistic structures in poetry. The Hague, 1962.
- Левин, 1963: *Levin S. R.* Deviation—statistical and determinate—in poetic language.— Lingua, 1963.
- Ли, 1966: *Lee B.* The new criticism and the language of poetry.— Essays on style and language. Linguistics and critical approaches to literary style. Ed. by R. Fowler. L., 1966.
- Либлич, 1923: *Liebllich B.* Über den sphoṭa.— Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. 1923, Bd. 77.
- Лисевич, 1979: *Лисевич И. С.* Литературная мысль Китая на рубеже Древности и Средних веков. М., 1979.
- Лихачев, 1967: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
- Лич, 1966: *Leech G. N.* Linguistics and the figures of rhetoric.— Essays on sty-

- le and language. Linguistics and critical approaches to literary style. L., 1966.
- Лосев, 1978: *Лосев А. Ф.* Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости.— Античные риторики. М., 1978.
- Лотман, 1970: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман, 1981: *Лотман Ю. М.* Риторика.— Труды по знаковым системам. XII. Тарту, 1981.
- Массон, Патвардхан, 1970: *Masson J. L., Patwardhan M. N.* Aesthetic rapture. The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra. Vol. I: Text; vol. II: Notes. Poona, 1970.
- Мерен, 1853: *Mehren A. F.* Die Rhetorik der Araber nach der wichtigsten Quellen dargestellt. Kopenhagen — Wien, 1853.
- Моррис, 1939: *Morris Ch.* Esthetics and the theory of signs.— The Journal of Unified Science, 1939, vol. VIII, № 1—3.
- Мукаржовский, 1970: *Mukarovsky J.* Standard language and poetic language.— Linguistics and literary style. Ed. by D. C. Freeman. N. Y., 1970.
- Невелева, 1979: *Невелева С. Л.* Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. М., 1979.
- Нобель, 1911: *Nobel J.* Beiträge zur älteren Geschichte des Alaṃkāraśāstra. B., 1911.
- Нобель, 1925: *Nobel J.* Foundations of Indian poetry and their historical development. Calcutta, 1925.
- Ньоли, 1956: *Gnoli R.* The aesthetic experience according to Abhinavagupta. Roma, 1956.
- Огден, Ричардс, Вуд, 1929: *Ogden C. K., Richards J. A., Wood J.* The foundations of aesthetics. N. Y., 1929.
- Осгуд, 1960: *Osgood Ch. E.* Some effects of motivation on style of encoding.— Style in language. Ed. by Th. L. Sebeok. Cambridge. Mass., 1960.
- Османов, 1974: *Османов М.-Н.* Стиль персидско-таджикской поэзии IX—X вв. М., 1974.
- Павлович, 1979: *Павлович Н. В.* Семантика оксюморона.— Лингвистика и поэтика. М., 1979.
- Палиевский, 1962: *Палиевский П. В.* Внутренняя структура образа.— Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962.
- Пандей, 1935: *Pandey K. Ch.* Abhinavagupta. A historical and philosophical study. Benares, 1935.
- Пандей, 1959: *Pandey K. Ch.* Comparative aesthetics. Vol. 1: Indian aesthetics. Varanasi, 1959.
- Пастернак, 1982: *Пастернак Б.* Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982.
- Паттерсон, 1966: *Patterson W. F.* Three centuries of French poetic theory. N. Y., 1966.
- Плетт, 1977: Rhetorik. Hrsg. vol. H. F. Plett. München, 1977.
- Поллок, 1942¹: *Pollock T. C.* A theory of meaning analysed. A critique of I. A. Richards' theory of language and literature.— General Semantic Monographs. Chicago, 1942, № 3.
- Поллок, 1942²: *Pollock T. C.* The nature of literature. Its relation to science, language and human experience. Princeton, 1942.
- Поляков, 1978: *Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
- Поп: *Pope A.* An essay on criticism. Ed. by F. Ryland., L., [19—].
- Порше, 1975: *Porcher M.-C.* Remarque sur une division théorique du dhvani.— Journal Asiatique. 1975, t. CCLXIII, fasc. 3—4.
- Порше, 1978: *Porcher M.-C.* Figures de style en sanskrit. Théories des alaṃkāraśāstra. P., 1978.
- Потебня, 1976: *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Пригарина, 1983: *Пригарина Н. И.* Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке.— Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.
- Пушкин, 1949: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 7. М.— Л., 1949.

- Рагхаван, 1940: *Raghavan V.* The number of rasas. Madras, 1940.
- Рагхаван, 1973: *Raghavan V.* Studies in some concepts of the Alamkāra śāstra. Madras, 1973.
- Рену, 1955: *Rénou L.* Etudes védique et paṇinéennes. T. 1. P., 1955.
- Рену, 1959: *Rénou L.* Sur la structure du kāvya.— *Journal Asiatique*, 1959. t. CCXLVII.
- Рену, 1961: *Rénou L.* Grammaire et poétique en sanskrit.— *Etudes védique et paṇinéennes*. T. 8. P., 1961.
- Реньо, 1884: *Regnaud P.* La rhétorique sanskrite. P., 1884.
- Ричардс, 1934: *Richards I. A.* Principles of literary criticism. N. Y., 1934.
- Ричардс, 1936: *Richards I. A.* The philosophy of rhetoric. N. Y., 1936.
- Ричардс, 1938: *Richards I. A.* Interpretation in teaching. L., 1938.
- Ричардс, 1939: *Richards I. A.* Practical criticism. A study of literary judgement. L., 1939.
- Ричардс, Огден, 1936: *Richards I. A., Ogden C. K.* The meaning of meaning. A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism. L., 1936.
- Риффатер, 1971: *Riffaterre M.* Essais de stylistique structurale. P., 1971.
- Риффатер, 1980: *Риффатер М.* Критерии стилистического анализа.— Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980.
- Санкаран, 1973: *Sankaran A.* Some aspects of literary criticism in Sanskrit. Delhi, 1973.
- Сапорта, 1960: *Saporta S.* The application of linguistics to the study of poetic language.— *Style in language*. Ed. by Th. L. Sebeok. Cambridge, Mass., 1960.
- Састри, 1959: *Sastri G.* The philosophy of word and meaning. Calcutta, 1959.
- Сен Гупта, 1959: *Sen Gupta S. C.* Towards a theory of the imagination. Oxf., 1959.
- Серебряков, 1971: *Серебряков И. Д.* Очерки древнеиндийской литературы. М., 1971.
- Серебряков, 1979: *Серебряков И. Д.* Литературный процесс в Индии (VII—XIII вв.). М., 1979.
- Серебряков, 1972: *Серебряков Е. А.* «Цзянсийская поэтическая школа» и ее взгляды на литературу.— Классическая литература Востока. М., 1972.
- Серебряный, 1983: *Серебряный С. Д.* К анализу поэтики санскритской кавьи (на материале Калидасы «Облако-вестник»).— Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.
- Сёренсен, 1970: *Sørensen H. S.* Meaning and reference.— *Sign. Language. Culture*. The Hague — Paris, 1970.
- Славинский, 1975: *Славинский Я.* К теории поэтического языка.— Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
- Соссюр, 1977: *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977.
- Сполдинг, 1942: *Spaudling J. G.* Elementalism: The effect of the implicit postulate of identity on I. A. Richards' theory of poetic value.— *General Semantics Monographs*. № 3. Chicago, 1942.
- Стеблин-Каменский, 1978: *Стеблин-Каменский М. И.* Историческая поэтика. Л., 1978.
- Стендер-Петерсен, 1971: *Stender-Petersen A.* Zur Möglichkeit einer Wortkunsttheorie.— *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt a/M., 1971, Bd. II/2.
- Стивенсон, 1960: *Stevenson Ch. L.* Ethics and language. New Haven, 1960.
- Татаркевич, 1977: *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977.
- Тейт, 1968: *Tate A.* Tension in poetry.— *Essays of four decades*. Chicago, 1968.
- Темкин, 1975: *Темкин Э. Н.* Мирозозрение Бхамахи и датировка его трактата «Кавьяланкара». М., 1975.
- Тимофеев, 1955: *Тимофеев Л. И.* Проблемы теории литературы. М., 1955.
- Тияр, 1945: *Tillyard E. M. W.* Poetry direct and oblique. L., 1945.
- Тодоров, 1967: *Todorov Tz.* Littérature et signification. P., 1967.
- Тодоров, 1973: *Todorov Tz.* Structuralism and literature.— *Approaches to poetics*. Ed. by S. Chatman. N. Y.—L., 1973.

- Тодоров, 1975: *Тодоров Ц.* Поэтика.— Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
- Тодоров, 1983: *Тодоров Ц.* Семиотика литературы.— Семиотика. Сост. Ю. С. Степанов. М., 1983.
- Томашевский, 1931: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М.—Л., 1931.
- Топоров, 1961: *Топоров В. Н.* О некоторых аналогиях к проблемам и методам современного языкознания в трудах древнеиндийских грамматиков.— Краткие сообщения Института народов Азии. М., 1961, т. LVII.
- Топоров, 1962: *Топоров В. Н.* [Рец. на:] Roman Jakobson. Linguistics and poetics.— Структурно-типологические исследования. Сборник статей. М., 1962.
- Трабант, 1970: *Trabant J.* Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks. Glossematik und Literaturtheorie. München, 1970.
- Тынянов, 1965: *Тынянов Ю. Н.* Проблемы стихотворного языка. М., 1965.
- Уимсэйт, 1958: *Wimsatt W. K.* The verbal icon. Studies in the meaning in poetry. N. Y., 1958.
- Уимсэйт, Брукс, 1957: *Wimsatt W. K., Brooks C.* Literary criticism. A short history. N. Y., 1957.
- Ульман, 1970: *Ульман С.* Семантические универсалии.— Новое в лингвистике. Вып. V. М., 1970.
- Ульман, 1982: *Ульман С.* Стилистика и семантика.— Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980.
- Уордер, 1972: *Warder A. K.* Indian Kāvya literature. Vol. 1: Literary criticism. Delhi — Patna — Varanasi, 1972.
- Уэллек, Уоррен, 1978: *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978.
- Уэлли, 1953: *Whalley G.* Poetic process. An essay in poetics. L., 1953.
- Фаулер, 1966: *Fowler R.* Linguistic theory and the study of literature.— Essays on style and language. L., 1966.
- Фонтанье, 1968: *Fontanier P.* Les figures du discours. P., 1968.
- Фримен, 1970: *Freeman D. C.* Linguistic approaches to literature.— Linguistics and literary style. Ed. by D. C. Freeman. N. Y., 1970.
- Хадаёя, 1984: *Хадаёя Э. А.-М.* Становление и развитие терминологии средневековой арабской поэтики. Автореф. канд. дис. М., 1984.
- Хаймэн, 1941: *Heimann V.* Sphoṭa and Artha.— A volume of studies in Indology present. to P. V. Kave. Poona, 1941.
- Хайнрикс, 1977: *Heinrichs W.* The hand of the northwind. Opinions on metaphor and the early meaning of isti'āra in Arabic poetics.— Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes. Bd. XLIV. Heft. 2. Wiesbaden, 1977.
- Харвер, 1980: *Харвер Р.* Стилистика и грамматика текста.— Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980.
- Хестер, 1967: *Hester M. B.* The meaning of poetic metaphor. The Hague — Paris, 1967.
- Хириянна, 1954: *Hiriyanna M.* Art experience. Mysore, 1954.
- Хомский, 1972: *Хомский Н.* Язык и мышление. М., 1972.
- Храпченко, 1983: *Храпченко М.* Язык художественной литературы.— Новый мир. 1983, № 9—10.
- Хэллiday, 1980: *Хэллiday М. А.* Лингвистическая функция и литературный стиль.— Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980.
- Чайтанья, 1965: *Chaitanya K.* Sanskrit poetics. A critical and comparative study. L., 1965.
- Чакрабарты, 1971: *Chakrabarti T.* Indian aesthetics and science of language. Calcutta, 1971.
- Чари, 1976: *Chari V. K.* Poetic emotions and poetic semantics.— The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Baltimore, 1976, vol. XXXIV, № 3.
- Чаудхури, 1953: *Chaudhury P.* Studies in comparative aesthetics. Santiniketan, 1953.
- Чистякова, 1966: *Чистякова Н. А.* Трактат «О возвышенном», его автор, время и содержание.— О возвышенном. М.—Л., 1966.
- Чэпмен, 1973: *Chapman R.* Linguistics and literature. An introduction to literary stylistics. New Jersey, 1973.

- Шарма, 1964: *Sharma R. K.* Elements of poetry in the Mahābhārata. Berkeley — Los Angeles, 1964.
- Шиллер, 1969: *Schiller J. P.* I. A. Richards' theory of literature. New Haven — London, 1969.
- Шишмарев, 1911: *Шишмарев В. Ф.* Лирика и лирики позднего Средневековья. Очерки по истории Франции и Прованса. Париж, 1911.
- Шмитт, 1967: *Schmitt R.* Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967.
- Шпильнер, 1974: *Spillner B.* Linguistik und Literaturwissenschaft: Stillforschung, Rhetorik, Textlinguistik. Stuttgart, 1974.
- Шпитцер, 1968: *Spitzer L.* Linguistics and literary history. N. Y., 1968.
- Шербатской, 1902: *Шербатской Ф. И.* Теория поэзии в Индии.— Журнал Министерства народного просвещения, 1902, ч. 341.
- Эджертон, 1936: *Edgerton F.* Indirect suggestion in poetry: a Hindu theory of literary aesthetics.— Proceedings of the American Philosophical Society. 1936, vol. 76.
- Эмпсон, 1958: *Empson W.* Seven types of ambiguity. N. Y., 1958.
- Эрман, 1961: *Эрман В. Г.* Теория драмы в древнеиндийской письменной литературе.— Драматургия и театр Индии. М., 1961.
- Эрман, 1979: *Эрман В. Г.* О значении некоторых терминов в санскритской теории драмы.— Санскрит и древнеиндийская культура. II. М., 1979.
- Якоби, 1902—1903: *Jacobi H.* Anandavardhana's Dhvanyāloka.— Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Lpz., 1902, Bd. 56; 1903, Bd. 57.
- Якоби, 1908¹: *Jacobi H.* Ruyyaka's Alamkārasarvasva.— Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Lpz., 1908, Bd. 62.
- Якоби, 1908²: *Jacobi H.* Über Begriff und Wesen der poetischen Figuren in der indischen Poetik.— Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist. Kl., 1908.
- Якоби, 1910: *Jacobi H.* Die Poetik und Ästhetik der Inder.— Internationale Wochenschrift. B., 1910, Bd. IV.
- Якоби, 1928: *Jacobi H.* Zur Frühgeschichte der indischen Poetik. B., 1928.
- Якобсон, 1961: *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии.— Poetics. Poetyka. Poetyka. Warszawa, 1961.
- Якобсон, 1963: *Jacobson R.* Essais de linguistique générale. P., 1963.
- Якобсон, 1975: *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика.— Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абхинавагупта (Abhinavagupta) 7, 11, 23, 25, 26, 37, 63, 72, 90, 141, 143, 144, 146, 151—153, 158, 160—180, 182—184, 187—190, 192, 193, 195, 196, 198, 203, 205, 206, 216, 218, 219, 223, 224, 230, 252, 258, 265, 270, 271, 273, 274, 281—285, 288, 290, 293
 Аверинцев С. С. 42, 289
 Алиханова Ю. М. 6, 7, 101, 141, 154, 158, 160, 170, 203, 206, 208, 218, 228, 251, 283, 286, 290
 Амару (Amaru) 59, 65, 66, 186, 220, 222
 Анандавардхана (Anandavardhana) 5, 6, 12, 23—27, 30, 32, 35—37, 48, 50, 56, 57, 63, 71, 83, 86, 91, 93, 97, 101, 102, 109, 113, 114, 151, 154—158, 160, 163, 167, 173, 175, 176, 178, 180, 182, 183, 186, 187, 195, 203—209, 211—241, 243—255, 258, 261—264, 267, 270, 271, 281, 282, 285, 286, 288, 290, 296
 Андроменид 40
 Аппайя Дикшита (Appayya Dikṣita) 21, 32, 57, 72, 94, 251, 277
 Аполлинер Г. 130
 Аристотель 14, 60—63, 67, 76, 78, 88, 93, 122, 143—145, 148, 149, 180, 192, 275, 283, 284, 289
 Аткинс Д. У. 40, 61, 275, 281, 290
 Ахматова А. А. 280
 Ашвагхоша (Aṣvaghoṣa) 4, 58, 59

 Баллала (Ballāla) 4, 276
 Балланш П. С. 284
 Бана (Bāṇa, или Bāṇabhaṭṭa) 18, 59, 232, 248, 289
 Барт Р. 44, 65, 137, 262, 267, 290
 Белвалкар С. К. 119, 290
 Бенвенист Э. 139, 290
 Бергсон А. 202
 Бертельс А. Е. 279
 Блок А. А. 276, 290
 Блэкмур Р. 198, 260, 290
 Бодлер Ш. 275
 Боккаччо Дж. 275
 Бондопадхай П. 144, 299
 Боронина И. А. 41, 278, 281, 287, 290
 Брагинский В. И. 41, 290
 Браун У. 190, 266, 290
 Бграф Д. 6, 12, 205, 206, 290
 Бретон А. 278
 Брукс К. 14, 196, 198, 260, 290, 295
 Брюсов В. Я. 76, 130
 Бхавабхути (Bhavabhūti) 29, 59, 66, 180, 185, 186, 244, 283, 289
 Бхамаха (Bhāmaḥa) 6, 7, 9, 10, 12, 13, 15—22, 27, 29, 31, 32, 34, 37, 56, 60, 62—64, 70, 71, 74, 75, 77, 91, 93, 95—97, 99, 101—106, 112, 115, 118, 120, 123, 142, 150, 154, 156, 184, 204, 207, 251—253, 270, 274, 277—280, 288, 292, 294
 Бхандаркар П. 141
 Бханудатта (Bhānudatta) 181
 Бхарави (Bhāravi) 59
 Бхарата (Bhārata) 17, 25, 69, 70, 74, 141—154, 156, 158, 166—163, 166—168, 175, 176, 179, 180, 281, 282
 Бхартрихари (Bhartṛhari; грамматик) 13, 132, 205, 226, 228, 284, 285, 288, Бхартрихари (Bhartṛhari; поэт) 59, 65
 Бхаса (Bhāsa) 94, 98, 100
 Бхатта Лоллата (Bhaṭṭa Lollaṭa) 151, 152, 158, 180, 282
 Бхатта Нараяна (Bhaṭṭa Nārāyaṇa) 185, 225
 Бхатта Наяка (Bhaṭṭa Nāyaka) 158—160, 163, 170, 171, 187, 188, 251, 252, 274
 Бхатта Таута (Bhaṭṭa Tauta, или Tota) 160, 162, 167, 175, 222, 283
 Бхаттачарья Б. 13, 290
 Бхатти (Bhaṭṭi) 58
 Бходжа (Bhoja) 16, 28, 32, 34, 57, 132, 180, 181, 187, 251, 289
 Бхупала (Bhūpāla) 251
 Бэллоу Э. 191—193, 290

 Вагбхата-младший (Vāgbhaṭa) 28, 48, 102, 118, 180, 288
 Вагбхата-старший (Vāgbhaṭa) 11, 28, 32, 180, 288
 Валери П. 14, 195, 281, 290
 Вальмики (Vālmiki) 157, 175, 282, 288
 Вамана (Vāmana) 7, 10, 11, 19, 21, 23, 26, 32, 34, 35, 37, 48, 56, 72,

74, 81, 85, 104—106, 112, 115, 121,
142, 150, 204, 207, 270, 275, 279, 288
Васубандху (Vasubandhu) 277
Ватсьяна (Vātsyāyana) 4, 132
Вахид Табризи 279, 289
Вейнрейх У. 13, 287, 290
Вергилий 76, 136
Вересаев В. В. 39, 289
Беселовский А. Н. 45, 46, 68, 290
Видьядхара (Vidyādharma) 28, 32, 289
Видьянатха (Vidyānātha) 28, 285, 288
Виноградов В. В. 44, 95, 280, 290
Винокур Г. О. 43, 257, 277, 287, 290
Виттерниц М. 58, 59, 290
Витгенштейн Л. 149
Вишванатха (Viśvanātha) 5, 13, 20,
23, 29, 30, 34, 37, 72, 74, 75, 78, 86,
88, 89, 94—96, 103—105, 108, 111,
112, 114, 116, 118, 121, 123, 125,
132, 162, 168, 172, 174, 181, 187, 206,
209, 213, 214, 228, 246, 247, 254,
255, 265, 277, 283, 285, 287, 289, 292
Вишвешвара (Viśveśvara) 30—32, 57,
63, 181, 188, 247, 284, 289
Вордсворт У. 189, 190, 278
Вуд Д. 197, 293
Вьяса (Vyāsa) 179
Гаспаров М. Л. 10, 62, 290
Гачев Г. Д. 68, 290
Гегель Г. В. Ф. 42, 197, 283, 291
Гесиод 39
Гете И. В. 280, 291
Голыгина К. И. 40, 41, 136, 275, 286,
291
Гомер 39, 282
Гонда Я. 69, 269, 291
Гораций 10, 39, 46, 114, 281, 283, 284,
289
Григорьев В. П. 280, 291
Григорьева Т. П. 41, 46, 281, 287, 291
Гринцер П. А. 6, 42, 62, 269, 282, 283,
291
Гроос К. 284
Гронебаум Г. Э. 39, 46, 47, 275, 278,
291
Гюго В. 264, 282
Дандин (Daṇḍin) 10, 13, 16—20, 22,
26, 27, 32, 34, 35, 37, 56, 63, 64, 70—
85, 87—113, 115—120, 122—135, 138,
142, 150, 151, 154, 156, 184, 204,
207, 235, 239, 270, 274, 275, 277, 279,
280, 288, 290, 292
Данте А. 136, 291
Дасгупта С. Н. 6, 57, 58, 133, 291
Де С. К. 3, 5, 6, 11, 13, 17, 57, 58,
60, 62, 70, 71, 78, 133, 141, 151, 153,
158, 160, 170, 179, 251, 256, 269,
274, 280, 281, 285, 291
Деметрий (Фалерский) 66, 93, 122,
274, 275, 278, 284, 289

Дела Д. 137, 291
Джаганнатха (Jagannātha) 11, 30—
32, 57, 60, 180, 188, 189, 247, 289
Джайадева (Jayadeva) 21, 57, 94, 277
Джероу Э. 6, 32, 58, 66, 64, 65, 70,
95, 96, 110, 133, 134, 141, 143, 181,
277, 280, 291
Джозеф 62, 136, 291
Джха К. 78, 132, 291
Дионисий Галикарнаский 275, 282,
284, 289
Дхананджая (Dhānāñjaya), автор
«Дашарупаки» 180, 187, 251, 281,
283—285, 288
Дхананджая (Dhānāñjaya), автор
«Рагхаваландавия» 109
Дханика (Dhānika) 180, 187, 251, 285
Дхармадатта (Dharmadatta) 181
Дю Белле Ж. 40
Дюфрэн М. 200, 291

Еврипид 281
Елизаренкова Т. Я. 38, 39, 203, 269,
274, 275, 291
Ельмслев Л. 261—263, 274, 291

Жан-Поль (И. П. Ф. Рихтер) 190, 291
Жебелев С. А. 281
Женетт Ж. 122, 137—139, 266, 277,
291
Жуковский В. А. 287

Ибн ал-Мутааз 47, 275, 279
Иванов В. В. 6, 40, 153, 160, 206, 292
Инголлс Д. 57, 60, 292
Исократ 46
Итон Т. 137, 292

Йеннер Г. 6, 17, 78, 82, 95, 102, 110,
133, 134, 292
Йохансен С. 263, 264, 292

Кавираджа (Kavirāja) 109
Калидаса (Kālidāsa) 4, 15, 58, 59, 66,
117, 155, 159, 164, 182, 185, 186,
211, 220, 224, 228, 235, 244, 280,
282, 289

Кане П. В. 5, 6, 13, 141, 292
Кант И. 31, 189, 276, 284, 292
Карнап Р. 195
Кассирер Э. 202
Катулл 259
Катьяяна (Kātyāyana) 69
Квинтилиан 46, 66, 67, 76, 82, 93, 102,
114, 122, 275, 278, 279, 283, 289
Кейт А. 57, 58, 133, 256, 292
Китс Д. 282, 284
Колридж С. Т. 190, 284
Конрад Н. И. 278, 292
Конфуций 40, 45
Косамби Д. Д. 59, 277, 292

- Коэн Ж. 44, 195, 199, 200, 266, 267, 277, 292
 Крачковский И. Ю. 41, 135, 275, 276, 279, 280, 292
 Кришнамурти К. 6, 143, 149, 170, 179, 189, 281, 282, 292
 Кришнашарман (Kṛṣṇaśarman) 196
 Кроче Б. 202, 283, 292
 Кудама ибн Джафар 41
 Куделин А. Б. 41, 47, 275, 276, 278, 292
 Кумарасвами А. К. 283, 292
 Кунджунни Раджа К. 6, 12, 13, 80, 132, 203—206, 209, 218, 251, 286, 292
 Кун Инда 135
 Кунтака (Kuntaka) 13, 21—23, 32, 57, 62, 63, 65, 93, 99, 121, 252, 270, 271, 279, 288
 Курциус Э. Р. 62, 130, 136, 275, 292
 Кшемендра (Kṣemendra) 48, 182—184, 288

 Лангер С. 44, 202—202, 284, 292
 Ларин Б. А. 6, 7, 287, 292
 Лаусберг Г. 66, 110, 115, 292
 Левин С. Р. 137, 138, 277, 292
 Лермонтов М. Ю. 276
 Лессинг Г. Э. 192
 Ли Б. 137, 292
 Либих Б. 206, 292
 Липпе Т. 284
 Липевич И. С. 38, 39, 41, 135, 136, 292
 Лихачев Д. С. 45, 292
 Лич Г. 137, 277, 292
 Лосев А. Ф. 277, 293
 Лотман Ю. М. 45, 137, 139, 278, 293

 Магха (Māgha) 15, 59, 238
 Маллармэ С. 43, 276
 Макдонелл А. А. 59
 Маммата (Mammāta) 10, 11, 13, 26—30, 32, 35, 56, 74, 75, 83, 88, 89, 92—94, 102, 104, 105, 108, 109, 112, 114, 121, 123, 172, 180, 184—186, 196, 206, 210, 233, 240, 243, 244, 246, 247, 254, 270—272, 275, 282, 285, 286, 288
 Манданамишра (Maṇḍanamiśra) 205
 Массон Д. Л. 150, 293
 Матрараджа (Mātrarāja) 224
 Махимабхатта (Mahimabhāṭṭa) 12, 36, 62, 158, 187, 252—254, 271, 288
 Медхавин (Medhāvin) 270
 Меликова-Толстая С. 60
 Ментха (Meṅṭha) 103, 155, 186, 246
 Мерен А. Ф. 135, 279, 280, 293
 Моррис Ч. 201, 265, 276, 293
 Мукаржовский Я. 277, 293
 Мукула (Mukula) 251

 Намисадху (Namiśādhu) 21
 Нараяна (Nārāyaṇa) 181
 Невелева С. Л. 269, 293
 Нидзэ Ёсимото 46
 Нилакантха Дикшита (Nīlakaṇṭha Dīkṣita) 63
 Нобель И. 5, 17, 217, 293
 Новалис Ф. 190
 Ньюли Р. 6, 282, 293

 Огден Ч. К. 44, 194—197, 293, 294
 Олмстед С. П. 199, 266, 290
 Осборн Г. 149
 Остуд Ч. Э. 277, 293
 Османов М.-Н. 46, 47, 293

 Павлович Н. В. 113, 293
 Палиевский П. В. 68, 280, 293
 Пандей К. Ч. 6, 143, 150, 153, 170, 281—283, 293
 Панини (Pāṇini) 69, 141, 269, 270, 288
 Пастернак Б. Л. 14, 15, 293
 Патанджали (Patañjali) 69, 205
 Патвардхан М. Н. 150
 Патрици Ф. 281
 Паттерсон У. Ф. 40, 130, 293
 Пишель Р. 141
 Пирс Ч. 201
 Платон 39, 148, 189, 281, 282, 284
 Плетт Г. Ф. 137, 293
 Плутарх 136
 Пис Э. 45
 Поллок Т. К. 43, 198—200, 293
 Поляков М. Я. 44, 137, 139, 276, 278, 293
 Поп А. 14, 293
 Порше М. К. 6, 82, 106, 133, 134, 286, 293
 Потехина А. А. 276, 293
 Прадихара (Pratīhāra), или Прадихарендураджа (Pratīhārendurāja) 57, 151, 207, 251
 Пригарина Н. И. 278, 293
 Псевдо-Лонгин 14, 62, 93, 122, 136, 281
 Пушкин А. С. 281, 293

 Рагхаван В. 6, 13, 17, 30, 40, 63, 70, 81, 91, 118, 134, 179, 274, 280, 294
 Ради Р. Б. 118
 Раджашекхара (Rājāṣekhara) 4, 11—13, 26, 36, 48—55, 65, 270, 288
 Рамакришна Кави 282
 Рембо А. 275
 Рену Л. 6, 13, 58, 294
 Реньо П. 5, 294
 Риффатер М. 138, 266, 277, 294
 Ричардс А. А. 14, 44, 194—202, 257, 258, 260, 293, 294, 296
 Рудрабхатта (Rudrabhāṭṭa) 181
 Рудрата (Rudrata) 21, 32, 34, 56, 60,

- 64, 74, 88, 89, 94, 97, 98, 105, 109, 115, 116, 118, 130, 132—134, 180, 270, 277, 288
- Руйяка (Ruuyaka) 5, 13, 21, 32, 56, 57, 62, 64, 74, 78, 86, 94, 95, 97, 102, 104, 105, 108, 111, 112, 117, 118, 121, 123, 133, 134, 277, 288, 296
- Рупа Госвамин (Rūpa Gosvāmin) 181
- Сандхьякара Нандин (Sandhyākara Nandin) 109
- Санкаран А. 5, 16, 57, 141, 143, 158, 160, 180, 204, 251, 280, 294
- Сапорта С. 277, 294
- Састри Г. 206, 294
- Семенов-Тянь-Шанский А. П. 114
- Сен Гупта С. 6, 294
- Серебряков Е. А. 46
- Серебряков И. Д. 6, 277, 294
- Серебряный С. Д. 280, 294
- Сёренсен Х. 13, 294
- Славинский Я. 266, 294
- Соссюр Ф. де 13, 269, 274, 294
- Сполдинг Д. 198, 294
- Стеблин-Каменский М. И. 275, 294
- Стендер-Петерсен А. 43, 202, 264, 265, 294
- Стивенсон Ч. 199, 259, 260, 267, 294
- Татаркевич В. 40, 294
- Тейт А. 198, 260, 294
- Темкин Э. Н. 6, 7, 64, 274, 294
- Тимофеев Л. И. 44, 294
- Тияр Э. М. 199, 258, 259, 267, 294
- Тодоров Ц. 123, 137—139, 277, 294, 295
- Толстой Л. Н. 283
- Томашевский Б. В. 256, 257, 295
- Топоров В. Н. 8, 38, 40, 43, 274, 275, 291, 295
- Трабант Ю. 262—264, 295
- Тынянов Ю. Н. 256, 295
- Удбхата (Udbhāta) 21, 23, 32, 34, 56, 57, 74, 83, 97, 101, 104, 108, 112, 113, 115, 121, 123, 150, 151, 158, 178, 180, 204, 207, 230, 236, 270, 277, 281, 288
- Уимсэйт У. 14, 196, 260, 284, 295
- У-кэ 286
- Ульман С. 278, 282, 295
- Уордер А. К. 6, 40, 78, 141, 143, 153, 170, 179, 181, 274, 295
- Уоррен О. 43, 44, 137, 198, 256, 277, 284, 295
- Уэллек Р. 43, 44, 137, 198, 256, 277, 284, 295
- Уэлли Д. 200, 284, 295
- Фан Дуншу 286
- Фаулер Р. 277, 295
- Феофраст 60, 61, 67
- Фийоле Ж. 137, 291
- Фишер Р. 284
- Фонтанье П. 122, 277, 295
- Фримен Д. 277, 295
- Фудзивара Тэйка 46
- Хадаёя Э. А.-М. 135, 295
- Хала (Hāla) 65, 216, 225, 234, 236, 240, 243
- Хаймэн Б. 206, 295
- Хайнрикс В. 279, 295
- Харверг Р. 277, 295
- Харидатта Сури (Haridatta Sūri) 109
- Харша (Harsa), или Харшавардхана (Harṣavardhana) 186, 270
- Хемачандра (Hemacandra) 11, 27, 28, 37, 48, 56, 180, 282, 288
- Хестер М. Б. 14, 295
- Хириянна М. 6, 160, 170, 179, 256, 295
- Хлебников В. 130
- Хомский Н. 274, 295
- Храпченко М. Б. 276, 295
- Хэллидей М. А. 277, 295
- Цао Пи 136
- Цицерон 76, 82, 114, 122, 281, 284, 289, 290
- Цураюки 41
- Чайтанья К. 6, 287, 295
- Чакрабартти Т. 206, 295
- Чари В. К. 6, 171, 174, 295
- Чаудхури П. 6, 170, 283, 295
- Чистякова Н. А. 281, 295
- Чэпмен Р. 64, 137, 296
- Шанкара (Ṣaṅkara) 188
- Шанкука (Ṣaṅkuka) 151—154, 158, 162, 165, 187, 252
- Шарадатаная (Ṣarādātānaya) 181
- Шарма Р. К. 269, 296
- Шекспир У. 258, 291
- Шиллер Д. П. 198, 296
- Шишмарев В. Р. 277, 296
- Шмитт Р. 40, 296
- Шпильнер Б. 61, 296
- Шлитцер Л. 277, 296
- Шудрака (Ṣūdraka) 94
- Щербатской Ф. И. 6, 296
- Эджертон Ф. 6, 287, 296
- Эмпсон У. 198, 258, 265, 296
- Эрман В. Г. 6, 282, 296
- Якоби Г. 5, 31, 57, 133, 189, 256, 285, 296
- Яксбсон Р. 14, 43—45, 64, 137, 138, 140, 265, 266, 295, 296
- Яска (Yaska) 69, 270
- Яшоварман (Yaśovarman) 155, 224

УКАЗАТЕЛЬ САНСКРИТСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИИ

- Абхиджнянашакунтала (Abhijñānaṣa-
kuntala) 117, 159, 164, 283, 288
- Абхинавабхарати (Abhinavabhāratī)
11, 72, 141, 143, 144, 146, 151, 153,
158, 160—167, 169, 172, 173, 176,
177, 179, 180, 273, 274, 281—283,
288
- Агнипурана (Agnipurāṇa) 26, 87, 288
- Адибхарата (Ādibhārata) 281
- Аланкарасарвасва (Alaṅkārasarvas-
va) 21, 56, 78, 84, 89, 90, 96, 97,
101, 102, 104, 108, 111, 112, 116—
118, 121, 123, 124, 127, 133, 288,
296
- Амарушатака (Amaruṣataka) 249
- Атхарваведа (Atharvaveda) 143, 288
- Аучитьявичарачарча (Aucityavicāra-
caṅcā) 182—184, 288
- Аштадхьяйи (Aṣṭādhyāyī) 69, 288
- Балачарита (Bālacarita) 94
- Брахмабхарата (Brahmabhārata) 281
- Брихадараньяка-упанишада (Bṛhadā-
raṇyaka-upanīśad) 143
- Бхавапракаша (Bhāvaṇprakāṣa) 4, 276
- Бходжапрабандха (Bhojaprabandha)
4, 276
- Вагбхаталанкара (Vāgbhaṭālaṅkāra)
11, 28, 288
- Вакроктидживита (Vakroktijivita) 13,
21, 22, 62, 63, 65, 93, 121, 252, 288
- Вакьяпадия (Vākyaṇpadiya) 13, 205
- Венисанхара (Veṇi-saṅhāra) 185, 225
- Виварна — см. Кавьякаутикавиварна
- Викраморвашия (Vikramorvaṣiya) 220
- Вьяктививека (Vyaktiviveka) 12, 36,
62, 187, 252—254, 288
- Дхваньялока (Dhvanyaḷoka) 6, 12,
23—26, 35—37, 48, 50, 56, 63, 71,
83, 86, 89, 91, 93, 97, 101, 102, 109,
113—115, 125, 151, 154—158, 175,
179, 182, 183, 186, 195, 203, 204,
206—208, 210—241, 243—251, 253,
255, 261, 264, 267, 268, 282, 285—
288, 290, 296
- Дхваньялокалочана (Dhvanyaḷokaloc-
ana) 26, 63, 90, 151, 152, 158—
160, 163, 167—171, 173, 175, 176,
183, 203, 205, 206, 218, 219, 223,
224, 230, 252, 258, 282, 288, 290
- Дашакумарачарита (Daṣakumāraca-
rita) 130
- Дамарупака (Daṣagūṇaka) 180, 187,
281, 283—285, 288
- Кавикантхабхарана (Kavikaṅṭhābha-
raṇa) 48, 184
- Кавьядарша (Kāvyaḍarṣa) 10, 13,
16—19, 37, 63, 64, 71—74, 76—80,
82—102, 104—108, 110—113, 115—
120, 122, 124—130, 132, 135, 150,
274, 288, 290
- Кавьякаутика (Kāvyaḷautuka) 160,
282
- Кавьякаутикавиварна (Kāvyaḷautuka-
vivaraṇa) 160
- Кавьяланкара (Kāvyaḷaṅkāra) Бха-
махи 9, 10, 12, 15—18, 34, 62—64,
70, 75, 77, 91, 93, 95, 96, 99, 102,
104, 105, 118, 121, 123, 150, 156,
277, 288, 294
- Кавьяланкара (Kāvyaḷaṅkāra) Рудра-
ты 21, 75, 88—90, 98, 99, 109, 115,
118, 124, 125, 130, 288
- Кавьяланкарасарасанграха (Kāvyaḷaṅkārasārasaṅgraha)
21, 83, 101,
104, 108, 111—113, 121, 123, 150,
178, 207, 239, 288
- Кавьяланкарасутра[вритти] (Kāvyaḷaṅkārasūtra-vṛtti)
9, 11, 19, 20, 48,
72, 81, 85, 104, 112, 150, 178, 207,
239, 288
- Кавьямиманса (Kāvyaḷmīmāṃsā) 4,
11—13, 26, 36, 48—55, 65, 288
- Кавьянушасана (Kāvyaḷnuṣāsana)
Вагбхаты-мл. 28, 48, 102, 288
- Кавьянушасана (Kāvyaḷnuṣāsana) Хе-
мачандры 11, 27, 38, 48, 56, 282
- Кавьяпракаша (Kāvyaṇprakāṣa) 10, 11,
14, 26, 27, 35, 37, 75, 83, 88, 91,
102, 104, 105, 108, 111—113, 116,
121, 123, 124, 127, 169, 170, 172,
180, 184—187, 196, 206, 209, 211,
213, 233, 239—241, 243, 244, 246,
254, 271, 273, 282, 286, 288
- Камасутра (Kāmasūtra) 4, 132

- Катхака-упанишада (Kāṭhaka-upani-
 ṣad) 143
 Кумарасамбхава (Kumārasambhava)
 66, 182, 185, 211, 235, 244
 Лагхувритти (Laghuvṛtti) 207, 288
 Лочана — см. Дхваньялокалочана
 Малатимадхава (Mālatimādhava) 66
 Махабхарата (Mahābhārata) 99, 109,
 157, 179, 225, 226, 228, 243, 250,
 264, 269, 296
 Махавирачарита (Mahāvīracarita) 29
 185, 244
 Мегхадута (Meghadūta) 58, 155, 280,
 294
 Мриччакатика (Mṛcchakaṭika) 94
 Натьяшастра (Nāṭyaśāstra) 11, 17,
 25, 69, 70, 74, 118, 128, 141—154,
 156—158, 161, 166, 168, 175, 176,
 178—181, 186, 270, 281, 282, 288,
 293
 Нирукта (Nirukta) 69
 Пратапарудраяшобхушана (Pratāpa-
 rudrayaśobhūṣaṇa) 28, 288
 Раванавадха (Rāvaṇavadha) 58
 Рагхаванайшадхия (Rāghavanaiṣad-
 hīya) 109
 Рагхавапандавия (Rāghavapāṇḍa-
 vīya) Дхананджан 109
 Рагхавапандавия (Rāghavapāṇḍavi-
 ya) Кавираджи 109
 Рагхуванша (Raghuvamṣa) 15, 228
 Рамабхьюдая (Rāmābhyudaya) 155
 Рамачарита (Rāmacarita) 109
 Рамаяна (Rāmāyaṇa) 77, 81, 98, 109,
 110, 157, 167, 173, 175, 224, 226,
 228, 250, 264, 269, 282, 284, 288
 Расангадхара (Rasagaṅgadhara)
 11, 30, 31, 188, 189, 247, 289
 Расаманджари (Rasamañjarī) 181
 Расатарангини (Rasataranḡiṇī) 181
 Ратнавали (Ratnāvalī) 186
 Ригведа (R̥gveda) 38, 39, 69, 143, 203,
 269, 274, 289, 291
 Садашивабхарата (Sadāçivabharata)
 281
 Сарасватикантхабхарана (Sarasvati-
 kaṅṭhābharaṇa) 28, 132, 180, 289
 Саттасаи (Sattasāi) 216
 Сахитьядарпана (Sāhityadarpaṇa) 5,
 13, 20, 23, 29, 30, 34, 72, 75, 78,
 86, 88—90, 95, 101, 103, 106, 108,
 111—113, 116, 118, 123—125, 127,
 133, 162, 169, 170, 173, 174, 181,
 206, 209, 213, 214, 228, 247, 255, 285,
 287, 289, 292
 Сахитьямиманса (Sāhityamīmāṃsā) 13
 Свапнавасавадатта (Svapnavāsa-
 vādattā) 98, 100
 Уджваланиламани (Ujjvalanilama-
 ṇī) 181
 Уттарарамачарита (Uttararāmacarita)
 180, 181, 289
 Харшачарита (Harṣacarita) 18, 232,
 248, 289
 Хаягривавадха (Hayagrīvavadha) 103,
 155, 186, 246
 Хридаядарпана (Hṛdayadarpaṇa) 158,
 251
 Чарудатта (Cārudatta) 94
 Чаматкарачандрика (Camatkāracand-
 rikā) 30, 63, 93, 181, 188, 247, 284,
 288
 Читрамиманса (Citramīmāṃsā) 72,
 288
 Чхандогья-упанишада (Chāndogya-
 upaniṣad) 143
 Шабданушасана (Çabdānuçāsana) 38
 Шакунтала — см. Абхиджнянашакун-
 тала
 Шивалиларнава (Çivalilārṇava) 63
 Шишупалавадха (Çiçupālavadha) 15,
 238
 Шрингарпракаша (Çṛṅgārprakāṣa)
 16, 181
 Шрингаратилака (Çṛṅgāratilaka) 181
 Эквали (Ekāvalī) 28, 288

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

- абхидха — см. вритти
 абхйюга (abhiyoga) 10, 33
 акхьяика (ākhyāyikā) 18
 аламбана (ālambaṇa) 30, 188
 аланкара (alaṅkāra) 30, 188
 вритти (vṛtti) 30, 188
 гуна (guṇa) 30, 188
 пака (pāka) 30, 188, 284
 раса (rasa) 30, 188
 рити (riti) 30, 188
 шайя (śayyā) 30, 188, 284
 аланкара (alaṅkāra) 7, 9, 15, 16, 18—
 30, 32—34, 36, 37, 48, 50, 56—58,
 60, 62, 63—74, 77, 79—84, 86, 89,
 90—107, 109, 110, 112, 113, 115—
 126, 128, 131, 136, 139, 140, 142,
 154—157, 159, 183, 188, 202, 204,
 207, 208, 213, 221—224, 229—232,
 234, 236—239, 241, 243—245, 251,
 252, 270, 271, 279, 280, 285, 286
 авасара (avasara) 133
 авритти (āvṛtti) 83, 84
 артха (artha) 84
 пада (pada) 84
 убхая (ubhaya) 84
 акшепа (ākṣepa) 84—87, 119, 133;
 207, 238, 239, 243, 245
 анадара (anādara) 86
 ануджня (anuññā) 86
 арthanтара (arthāntara) 85
 аширвачана (aśirvacana) 86
 паруша (paraśa) 86
 роша (roṣa) 86
 саншая (saṃśaya) 85
 упая (upāya) 86
 шлишта (śliṣṭa) 85, 108, 119
 ятна (yatna) 86
 ананвая (anapvaya) 74, 119
 аnumана (anumāna) 133
 анупраса (anuprāsa) 18, 21, 23, 27,
 70, 124—127, 132, 221, 222, 245
 бhadра (bhādra) 125
 вритти (vṛtti) 125
 грамья (grāmya) 125
 лалита (lalita) 125
 лата (lāṭa) 125
 мадхура (madhura) 125
 паруша (paraśa) 125
 праудха (praudha) 125
 упанагарика (upanāgarikā) 125
 чхека (cheka) 125
 апахнути (apahnuti) 86, 105, 106,
 133
 апрастутапрашанса (aprastutapra-
 śaṃsā) 113—115
 артха-аланкары (arthālaṅkāras) 15,
 22, 30, 34, 58, 65, 72, 108, 124,
 133, 134, 138, 182, 208, 222, 236,
 243, 245—247
 арthanтараñьяса (arthāntaranyāsa)
 87, 88, 117, 119, 133, 237, 248
 випарьяя (viparyaya) 87
 виродхават (virodhavat) 87
 вишвавьяпин (viśvavyāpin) 87
 юктатман (yuktātman) 87
 атишайокти (atiśayokti), или ати-
 шая (atiśaya) 63, 91—96, 133, 207,
 236, 237, 279
 нирная (nirṇaya) 92
 саншая (saṃśaya) 92
 ашис (āṣis) 118
 бхавика (bhāvika), или бхавикатва
 (bhāvikatva) 122—124, 132, 138
 вакрокти (vakrokti) 81, 204, 279
 вибхавана (vibhāvana) 90, 111, 207
 виродха (virodha) 104, 112, 113,
 133, 230, 232, 280
 вишешокти (viśeṣokti) 110, 111, 239
 хету (hetu) 111
 вьяджастути (vyājastuti), или вьяд-
 жа (vyāja) 115, 116, 245, 280
 вьятирека (vyatireka) 88—90, 232,
 237, 279
 пратиямана (pratīyamāna) 89
 убхая (ubhaya) 89
 шлишта (śliṣṭa) 108
 дипака (dīpaka) 69, 70, 82—84, 86,
 119, 133, 207, 239, 245
 адидипака (ādidīpaka) 82
 антадипака (antadīpaka) 82
 мала (mālā) 82
 шлишта (śliṣṭa) 83, 109
 крама (krāma), или ятхасанкхья
 (yathāsaṅkhyā) 98, 99
 леша (leśa) 96, 98, 133
 мишра-аланкары (miśrālaṅkāras)
 34, 134

- нидаршана (nidarṣana) 116, 117, 244
 паривритти (parivṛtti) 117, 118
 парьяюкта (parya-yokta) 101—103, 156, 207, 245
 прахелика (prahelika) 18, 124, 131, 132
 преяс (preyas) 99, 101, 150, 156, 220, 246
 расават (rasavat) 99, 100, 101, 150, 156, 220, 243
 рупака (rūpaka) 15, 69, 70, 77—82, 105, 119, 133, 221—223, 231, 232, 236, 244, 245, 279
 аваява (ava-yava) 78
 вируддха (viruddha) 79
 вьятирека (vyatireka) 79
 пурна (pūrṇa) 78
 рупака (rūpaka) 79
 таттвапахнава (tattvāpahnava) 79, 105, 106
 хету (hetu) 79, 119
 шлишта (cīṣṭa) 107
 эканга (ekāṅga) 78
 самасокти (samāsokti) 86, 90, 91, 102, 133, 207, 223, 239, 243, 244
 самахита (samāhita) 101, 103, 150, 156, 220
 самуччая (samuccaya) 133
 сансришти (saṁsṛiṣṭi), санкара (saṁkāra), или санкирна (saṁkiṛṇa) 119, 120
 ангангибхава (aṅgāṅgibhāva) 119
 самакакшата (samakakṣatā) 119
 саншая (saṁṣaya) или сандеха (sandeha), или сасандеха (sasandeha) 74, 119, 133, 236, 245
 сахокти (sahokti) 117, 118, 133
 свабхавокти (svabhāvokti), или джати (jāti) 72, 120—123, 132, 133, 188, 238, 280
 сукшма (sūkṣma) 96—98, 133
 тультьяюгита (tulyayogitā) 111, 112, 244
 удатта (udātta) 104
 упاما (upamā) 20, 23, 27, 69, 70, 72—77, 79, 82, 83, 105, 119, 120, 133, 207, 223, 232, 236, 237, 239, 244, 245, 248, 250, 277, 278, 286
 абхута (abhūta) 73
 адбхута (adbhuta) 72, 279
 аньоная (aṅyonya) 72, 74
 аркти (arthī) 74
 асадхарана (asādhāraṇa) 73, 74
 вакьяртха (vākyaṛtha) 73, 75, 275,
 виродха (virodha) 73, 119
 вьятирека (vyatireka) 119
 дхармопаналупта (dharmopānalupta) 75
 кальпита (kalpita) 74
 кинчитсадриши (kiṁcitsadṛiṣi) 74
 лупта (lupta) 74
 мала (mālā) 73, 74
 нинда (nindā) 73, 74
 нирная (nirṇaya) 72
 прашанса (praṣaṁsā) 73, 74
 пурна (pūrṇa) 74
 рашана (raṣanā) 74
 садриши (sadṛiṣi) 74
 самаставишая (samastaviṣaya) 75
 самуччая (samuccaya) 75
 саншая (saṁṣaya) 72, 74
 таттвакхьяна (tattvākhyāna) 81, 105
 тультьяюга (tulyayoga) 73
 хету (hetu) 73, 119
 чату (catu) 73
 шраути (ṣrauti) 74
 экадешин (ekadeśin) 75
 упамарупака (upamārūpaka) 119
 упамейопама (upameyopamā) 74
 урджасви (ūrjasvin) 99, 101, 150, 156, 220
 утпрекша (utprekṣā) 94, 95, 99, 119, 120, 133, 155, 238, 246, 279, 280
 утпрекшаваява (utprekṣāvayava) 119
 хету (hetu) 96—98, 133
 абхава (abhāva) 96
 викарья (vikārya) 96
 дуракарья (dūrakārya) 97
 упавринхана (upavṛṇhāṇa) 96
 читра (citra) 18, 122, 128, 130, 132, 221, 222
 ардхабхрама (ardhabhrama) 129, 130
 гомутрика (gomūtrikā) 128, 130
 нияма (niyama) 130
 сарватобхадра (sarvatobhadra) 129, 130
 шабда-аланкары (ṣabdālamkāras) 15, 18, 21, 22, 30, 34, 58, 108, 124, 126, 133, 134, 138, 182, 208, 221, 222, 245—247
 шлеша (ṣleṣa) или шлишта (cīṣṭa) 48, 106—110, 119, 127, 131, 133, 207, 221—223, 229—233, 238, 248, 250, 280, 286, 287
 абхиннапада (abhinnapada) 106, 108
 артха (artha) 108, 109
 бхиннапада (bhinnapada) 106, 108
 шабда (ṣabda) 108, 109, 222
 ямака (yamaka) 18, 20, 48, 69, 70, 122, 126—128, 132, 221, 222
 аланкара-дхвани — см. дхвани
 аланкара-шастра (alamkāraṣāstra) 4, 56, 142, 270
 аланкарья (alamkārya) 22, 183
 аланкрити (alamkrīti) 15, 22
 алаукика (alaukika) 46, 169, 172, 177
 ананда (ānanda) 169, 170, 173, 188

- анауचित्या (anaucitya) 182, 183
 ангика (āṅgikā) 143
 анубхава (anubhāva) 36, 147, 148, 150—156, 157, 159, 161—169, 174, 175, 178, 181—185, 195, 216, 219, 220, 235, 249, 252, 255, 282
 анувьывасая (anuvyavasāya) 141, 161
 анукарана (anukaraṇa), анукиртана (anukīrtana) 144, 161, 162
 анумана (anumāna), анумити (anumiti) 153, 162, 187, 252—255, 286,
 артха (artha) — «смысл», «значение» 13—15, 19, 21—31, 33, 34, 36, 41, 43, 184, 189, 206, 216, 261, 274, 287
 ваच्या (vācya), или абхидхея (abhidheya) 209—222, 227—229, 231, 233, 234, 236, 239, 241, 243, 244, 248, 250, 252, 254, 261, 267, 268, 285, 286
 вьянгья (vyaṅgya), или пратиямана (pratiyamāna) 210—217, 219, 221, 226, 227, 229, 231, 234—236, 241, 244—246, 248, 250, 252—255, 261, 262, 266—268
 лакшья (lakṣya) 209—214, 218, 219, 253
 аучит्या (aucitya) 157, 178, 181—184, 187, 196, 284
 ахарья (āhārya) 143

 брахмодья (brahmodya) 131
 бхава (bhāva) 101, 145, 147—150, 157, 179, 200, 219, 222, 245, 249, 281
 стхайибхава (sthāyibhāva), или стхайин (sthāyin) 145—153, 161, 162, 164—168, 173—175, 178—180, 184, 189, 198, 200, 235, 249, 282
 бхая (bhaya) 145, 146, 164, 166, 169, 175, 178, 179
 висмая (viśmaya) 145, 146, 169, 179, 181
 джугупса (jugupsā) 145, 146
 кродха (krodha) 100, 145, 146, 150, 166, 178, 179
 рати (rati), или прити (priti) 100, 145, 146, 150, 155, 162, 166, 167, 169, 175, 178, 179
 утсаха (utsāha) 100, 145, 146, 150, 166, 178
 хаса (hāsa) 145, 146
 шама (śama), или нирведа (nirveda) 178—180
 шока (śoka) 100, 145, 146, 166, 167, 175, 178, 282
 вьябхичарибхава (vyabhicāribhāva) 36, 145—149, 151—155, 157, 159, 161—163, 165, 167—169, 174, 178, 184, 195, 198, 216, 219, 220, 235, 249, 252, 255, 282
 асуя (āsūya) 145
 врида (vriḍā) 145
 гарва (garva) 145
 глани (glāni), или глана (glāna) 145
 мати (mati) 235
 нирведа (nirveda) 145, 180
 смрити (smṛti) 180
 супта (supta) 180
 харша (harṣa) 145
 чапала (cāpala) 180
 чинта (cintā) 145, 180
 шанка (śaṅkā) 145
 саттвикабхава (sāttvikabhāva) 143, 145, 147
 ашру (aśru) 145
 пралая (pralaya) 145
 романча (romañca) 145
 стамбха (stambha) 145
 бхавана, бхавакатва — см. вьяпара
 бхана (bhāṇa) 177
 бхашья (bhāṣya) 141
 бхога (bhoga) 160
 бхогакатва, бхогакриттва — см. вьяпара

 вайкрита-дхвани (vaikṛta-dhvani) 205
 вайчитрья (vaicītrya), вичитра (vicitra) 22, 62, 76
 вакра (vakra), вакрата (vakratā) 15, 16, 62
 вакрокти (vakrokti) 16, 22, 32, 57, 62, 63, 65, 72, 99, 120—122, 132, 188, 206, 251, 252, 255, 274, 279
 вакья (vākya) 22, 65, 252
 варна (varṇa) 22, 65
 падапурвардха (padapūrvārdha) 22, 65
 прабандха (prabandha) 22, 65
 пракарана (prakaraṇa) 22, 65
 пратьяя (pratyaaya) 22, 65
 вакья (vākya) 29, 36, 224, 226, 227, 231, 232, 239, 240, 242
 варна (varṇa) 36, 224, 226, 227
 васана (vāsana) 166—169, 174, 176, 178, 190, 192, 196, 200, 282
 vastu (vastu) 65
 vastu-dhvani — см. дхвани
 вач (vāc) 15, 30
 вачака (vācaka) 25, 183, 208, 220—222, 231, 241, 261
 вачика (vācika) 69, 143
 ваच्या — см. артха
 вибхава (vibhāva) 36, 147, 148, 150—155, 157, 159, 161—169, 173—175, 178, 181—185, 195, 216, 219, 220, 235, 245, 249, 252, 255, 282
 аламбана (ālambana) 145
 уддипана (uddīpana) 147
 вигхна (vighna) 169, 176, 192
 апрадханата (apradhānatā) 178
 ниджасукхадививашибхава (nija-sukhādivivaṣibhāva) 165, 177, 192

дешакалавешешавеша (deṣakālavī-
 ṣeṣāveṣa) 177, 192
 пратит்யупаявайкаля (pratityupāya-
 vaikalya) 178
 самбхаванавираха (sambhāvanavi-
 rāha) 177, 192
 саншаййога (saṃṣāyayoga) 178
 спхутатвабхава (sphuṭatvābhāva)
 178
 विकास (vikāsa) 170, 281
 виक्षеп (vikṣepa) 281
 вистара (vistāra) 170, 281
 витхи (vīthi) 177
 вритти (vṛtti) — комментарий 10, 203
 вритти (vṛtti) — манера речи 21, 23,
 207
 грамья (grāmyā) 21
 паруша (pāruṣā) 21
 упанагарика (upanāgarikā) 21
 вритти (vṛtti), व्याпара (vyāpāra) —
 функция слова 9, 159, 208
 абхидха (abhidhā,) или абхидея-
 катва (abhideyakatva), вачакатва
 (vācakatva), мукхья (mukhya) 24,
 159, 163, 208—212, 214, 219, 227,
 228, 242, 251, 253, 255, 285, 286
 бхавана (bhāvanā), или бхавакатва
 (bhāvakatva) 159, 163, 187, 188,
 252
 бхогакатва (bhogakatva), или бхо-
 гакритва (bhogakṛtva) 159, 163,
 252
 вьянджана (vyañjanā), или вьянд-
 жакатва (vyañjakatva), абхивьяк-
 ти (abhivyakti), дхванана (dhva-
 nanā) 24, 35, 163, 164, 187, 188,
 206, 209—214, 219, 227, 252, 255,
 285, 286
 лакшана (lakṣaṇā), или бхакти
 (bhakti), упачара (upacāra), гу-
 на (guṇa) 24, 80,
 135, 207—213, 217—219, 242, 253,
 255, 260, 285
 татпарья (tātparyā) 187, 214, 251,
 253, 285
 вьябхичарибхава — см. бхава
 вьянджака (vyañjaka) 208, 250, 261—
 263
 вьянджана — см. вритти
 вьяпара — см. вритти
 гуна (guṇa) 7, 9, 17—21, 23, 25—30,
 32, 33, 35—37, 41, 48, 57, 80, 124,
 126, 133, 135, 142, 150, 156, 159,
 182, 183, 186, 207, 226, 251, 270,
 271, 275
 артха-гуны (arthaguṇās) 8, 35, 275
 артхавьякти (arthavyakti) 17, 18
 канти (kānti) 17, 18, 20, 150
 мадхурья (mādhurya) 17, 18, 20, 25,
 35, 100, 101, 124—126, 150, 156

оджас (ojas) 17, 18, 20, 25, 35,
 156
 прасада (prasāda) 17, 18, 20, 25, 35,
 156
 самадхи (samādhi) 17, 18, 80, 81
 самата (samatā) 17
 сукумарата (sukumaratā) 17—20
 ударатва (udaratva) 17, 18
 шабда-гуны (ṣabdaguṇās) 17, 35,
 275
 шлеша (śleṣa) 17, 18, 106, 124
 гунибхутавьянгья[-кавья] (guṇibhūta-
 vyaṅgya-kāvya) 23, 30, 83, 101, 102,
 156, 222, 236, 241, 243—245, 247,
 250
 доша (doṣa) 9, 17, 21, 26—30, 33, 36,
 48, 84, 142, 178, 184, 186, 251, 270
 экартха (ekārtha) 84
 друти (druti) 170, 175
 дхвани (dhvani) 7, 9, 21—28, 30, 32—
 37, 41, 56, 57, 60, 87, 89, 97, 98,
 101, 102, 104, 109, 115, 135, 154, 155,
 158, 161, 163, 174, 182, 183, 185,
 187, 196, 202—208, 210—214, 216—
 218, 220—223, 226—239, 241, 243,
 245, 247, 248, 250—256, 258—268,
 271, 280, 285—287
 авивакшитаваच्या (avivakṣitavācya)
 212, 216—219, 232, 242, 248, 285,
 286
 артхантарасанкрамита (arthānta-
 rasamkramita) 216—218, 242,
 248, 258, 285
 атьянтатираскрита (atyantati-
 raskṛta) 216—218, 242, 285, 286
 аланкара-дхвани (alaṅkāra-dhvani)
 25, 154, 187, 188, 214—216, 229,
 282, 233, 236—239, 241, 242, 250,
 253, 259, 286
 vastu-дхвани (vastu-dhvani) 25, 30,
 154, 187, 188, 214—216, 232, 233,
 235, 240—242, 250, 253, 259, 286
 вивакшитаньяпараваच्या (vivakṣitā-
 nyāparavācya) 219, 228, 242
 асанлакшьякрамавьянгья (asaṃ-
 kṣyakramavyaṅgya) 219—221,
 224, 226, 227, 232, 235, 242,
 254
 санлакшьякрамавьянгья (saṃlak-
 ṣyakramavyaṅgya) 219, 228, 229,
 231—233, 235, 236, 239, 240,
 242, 245
 раса-дхвани (rasa-dhvani) 25, 26,
 30, 56, 101, 154, 158, 163, 173, 183,
 187, 188, 199, 214—216, 220, 224,
 226—228, 232, 241, 242, 248, 250,
 253, 259, 263—266, 271, 286
 дьотака (dyotaka), или саманьявачана
 (sāmānyavācana) 69

- итихаса (itihāsa) 3, 32, 272
- кавья (kāvyā) 3, 12, 13, 31, 59, 160, 179, 270
- кавья-атман (kāvyātman) 20, 22—29, 32, 34, 36, 41, 56, 101, 139, 143, 151, 183, 189, 203, 204, 206, 207, 214, 253, 255
- кавья-дживита (kāvyajivita) 22, 26, 183
- кавья-карана (kāvyakaraṇa), или
кавья-хету (kāvyahetu) 9
- кавья-лакшана (kāvyalakṣaṇa) 9
- кавья-прайоджана (kāvyaprayojana) 9
- кавья-прана (kāvyagrāṇa) 30
- кавья-шарира (kāvyāṣarīra) 16, 18—20, 23—29, 34, 36, 41, 56, 70, 125, 126, 133
- карика (kārikā) 141, 203, 206, 207, 215, 252, 282
- катха (kathā) 18, 32
- коша (koṣa) 18
- крия-кальпа (kriyā-kalpa) 40
- кулака (kulaka) 18
- кшобха (kṣobha) 281
- лакшака (lakṣaka) 208
- лакшана — см. вритти
- лакшана (lakṣaṇa) — «признак» (поэ-
зии) 69, 70, 118
- ашис (ācis) 118
- дриштанта (dṛṣṭānta) 70
- леша (leṣa) 70
- нидаршана (nidarṣana) 70
- саншья (saṃśaya) 70
- хету (hetu) 70
- локадхарми (lokadharmin) 143, 152
- локоттара (lokottara) 31, 62, 165, 189,
см. алаукика
- марга (mārga) 18—20, 124, 126, 274
274
- вайдарбха (vaidarbha) 18, 124—126,
274
- гауда (gauḍa) 18, 124, 125, 274
- махакавья (mahākāvya) 65, 150
- муктака (muktaka) 18, 65
- натака (nāṭaka) 3, 177
- натасутра (nāṭasūtra) 14, 270
- натья (nāṭya) 3
- натьядхарми (nāṭyadharmin) 143, 152
- натьяшастра (nāṭyaśāstra) 142, 270,
271
- нирудха-лакшана (nirūḍhālakṣanā)
80, 213, 218
- пада (pada) [полустиише] 48, 126, 127
- пада (pada) [слово] 36, 224, 227, 231,
232, 239, 240, 242
- прабандха (prabandha) 35, 65, 66,
224, 226, 228, 240—242
- прайоджана (prayojana) 35, 209, 212,
213, 218, 219, 254, 265, 266
- прайоджанавати-лакшана (prayojana-
vati-lakṣaṇa) 80
- пракарана (prakaraṇa) [род драмы]
177
- пракарана (prakaraṇa) [ситуационный
контекст] 229, 253, 286
- пракрита-дхвани (prākṛta-dhvani) 205
- праतिбха (pratibhā) 10—12, 33, 175
- прахасана (prahasana) 177
- пурана (purāṇa) 3, 10, 14, 177, 272
- пурваранга (pūrvaraṅga) 177
- раманията (ramaṇiyatā) 31, 188
- раса (rasa) 7, 9, 17, 21, 22, 25—37,
56, 57, 66, 99—101, 124, 125, 133—
135, 141—176, 178—189, 191—193,
195—198, 200, 202, 206, 213, 214,
219—228, 232, 235, 241, 243, 245,
246, 249—252, 254—256, 265, 271,
272, 275, 281—284, 286, 287
- адбхута (adbhuta) 100, 146, 148,
172, 181, 225, 250, 281
- бихатса (bibhatsa) 100, 146, 178
172, 186, 222, 224, 281, 283
- бхакти (bhakti) 180, 181, 283
- бхаянака (bhayaṇaka) 100, 146, 148,
157, 164, 172, 252, 281, 283
- ватсалья (vatsalya) 180, 181, 283
- вира (vīra) 100, 146, 148, 150, 156,
157, 170, 172, 173, 179, 185, 186,
222, 281, 284, 286
- дасья (dāsya) 180, 181
- каруна (karuṇa) 80, 100, 146, 148,
152, 157, 167, 170, 172, 173, 175,
181, 185, 186, 220, 226, 250, 264,
281—284, 286
- лауля (laulya) 283
- мадхурья (mādhurya) 181
- преяс (preyas) 180
- преман (preman) 180
- раудра (raudra) 100, 146, 148, 150,
156, 179, 222, 225, 281, 284
- сахья (sakhya) 180, 181
- уддата (uddāta) 180
- уддхата (uddhata) 180
- хасья (hāsya) 100, 146, 148, 170,
281, 284
- шанта (cānta) 101, 151, 157, 158,
178—181, 185, 226, 250, 264
- шрингара (ṣṛṅgāra) 100, 146—148,
150, 155, 156, 159, 167, 170, 172,
179, 181, 185, 186, 220—224, 235,
249, 281, 284, 286
- айога (ayoga) 281
- випрайога (viprayoga) 148, 155,
181, 223, 225, 226, 249, 281
- самбхога (sambhoga) 148, 181,
249, 281

раса-доша (rasa-dōṣa) 184—186, 187
расана (rasanā) 143, 173, 214
раса-сутра (rasa-sūtra) 146, 147, 153,
154, 163, 167
расика (rasika) 174, 283
рити (ṛiti) 7, 9, 19—21, 23, 26—28, 30,
32, 35—37, 57, 206, 207, 270, 271
вайдарбхи (vaidarbhi) 20, 21
гаудия (gauḍiyā) 20, 21
латия (lāṭiyā) 21
панчали (pāñcali) 20, 21

садхарана (sādhāraṇa), садхараникри-
ти (sādhāraṇikṛti) 145, 159, 165, 166,
169, 187

саманья (sāmānyā) или саманадхар-
ма (samānadharma) 6, 212

сангхата (saṅghāta) 18
сангхатана (saṅghatāna) 36, 182,
224—226, 242

сандхи (sandhi) 157, 282
сандхьянга (sandhyaṅga) 157, 282
саргабандха (sargabandha) 18, 65, см.
махакавья

саттвика — см. бхава
сахитья (sāhitya) 13, 14, 16, 22, 41
сахитья-видья (sāhitya-vidyā) 4, 13
сахитья-шастра (sāhitya-śāstra) 13
сахридая (sahrdaya) 150, 158, 159,
176, 197, 252

смрити (smṛti) 3
спхота (sphoṭa) 205, 206, 285
вакья (vākya) 284
пада (pada) 205, 284, 285
сутра (sūtra) 19, 23, 24, 27, 37, 141
стхайибхава, стхайин — см. бхава

тапгарья — см. вритти

уллекха (ulekha) 48
упамана (upamāna) 69
упамея (upameya) 69

харана (haraṇa) 47
алекхьяпракхья (ālekhyaprakhya) 50
вибушанамоша (vibhūṣaṇamoṣa)
50
вишешокти (viśeṣokti) 50
в्यूткара (vyūtkrama) 51
наванепатхья (navanepathya) 51
прагьяпатти (pratyāpatti) 51
самакрама (samakrama) 51
уттанса (uttanṣa) 51
экапарикарья (ekaparikārya) 51
артхахарана (arthaharaṇa) 48, 49
парапураправешасадриша (parapu-
ragraveśasadṛiṣa) 53
бхавамудра (bhāvamudrā) 53

ватсусанчара (vatsusamcāra) 53
виродхи (virodhī) 53
дживандживака (jīvanjīvaka) 53
дхатувада (dhātuvāda) 53
пратиканчука (pratikañcuka) 53
саткара (satkāra) 53
халаюддха (halayuddha) 53

пратибимбакальпа (pratibimbakal-
pa) 49
вьятьястака (vyatyastaka) 49
кхандака (khaṇḍaka) 49
натанепатхья (naṭanepathya) 51
сампута (samputa) 49
санкрантака (saṅkrāntaka) 49
тайлабинду (tailabindu) 49
хетувьятия (hetuvyatyaya) 49
чхандовинимая (chandovinimaya)
49

тульядехитуля (tulyadehitulya) 51
видханапахара (vidhānapāhāra)
53

вишьяпаривартта (viśyaparivart-
ta) 53

двандвавиччитти (dvandvavicchit-
ti) 53
канда (kanda) 52
маникьяпунджа (māṅkiyapuñja)
53

ратнамала (ratnamālā) 51
санкхьолекха (saṅkhyollekha)
51

чулика (cūlikā) 52
шабдахарана (śabdaharaṇa) 48
чаматкара (camatkāra) 30, 31, 33, 57,
62, 181, 188, 247
чаматкари (camatkārin) 30, 247
чаматкаритара (camatkāritara) 30, 247
чаматкаритама (camatkāritama) 30,
247

чампу (campū) 18
читра-кавья (citra-kāvya) 23, 72, 245,
246

артхачитра (arthacitra) 246, 247
шабдачитра (śabdacitra) 246, 247
читтавритти (cittavṛtti) 166, 167, 180

шабда (śabda) 13—15, 19, 21—31, 33,
34, 36, 41, 43, 184, 189, 216, 261,
274, 287

шакти (śakti) 11, см. пратибха
шастра (śāstra) 4, 32, 120, 179, 281
шатака (śataka) 226
шлеша-дхвани (śleṣa-dhvani) 229—
231, 286

шлеша-кавья (śleṣa-kāvya) 109
шрута (śruta) 10, 33
шрути (śrutī) 3

SUMMARY

P. A. Grintser's monograph «The Main Categories of Classical Indian Poetics» is a study of the Indian theories of poetry (the alaṃkāraśāstra) as developed in the Sanskrit treatises by Bharata, Bhāmaha, Daṇḍin, Ānandavardhana, Abhinavagupta, Rājaçekhara, Mammaṭa, Viçvanātha, Jagannātha and other eminent theoreticians (alaṃkārikas). In this monograph there are analysed the basic categories of Sanskrit poetics: alaṃkāra (poetic embellishment), rasa (aesthetic emotion), and dhvani (suggested meaning), as well as the related and complementary categories of vakrokti («crooked speech»), guṇa (quality), doṣa (defect), rīti (style), vṛtti (manner), aucitya (propriety), haraṇa (borrowing) etc. The aim of the monograph was to present these categories not one by one, as isolated entities, but in their hierarchical interrelations; i. e. to present Sanskrit poetics (in spite of its natural evolution during the one and a half millenium of its existence) as an integral system based on certain general theoretical principles. It is only if explained and understood as such an integral system, conditioned by a certain type of artistic consciousness, that Sanskrit poetics can be compared with other poetological theories. Otherwise we always run the risk of drawing fortuitous and superficial comparisons.

So the first chapter of the monograph deals with the definition of poetry in Sanskrit poetics. For the first time such a definition was put forward by Bhāmaha in his treatise «Kāvyaālaṃkāra»: «Poetry is word and sense merged together». The dichotomy of «word» (çabda) and «sense» (artha) corresponds, in modern terms, to the dichotomy of «signifiant» and «signifié», and the third concept in the definition, that of «merging together» (sāhitya), implies such an interaction, interpenetration of sound and sense which is peculiarly characteristic of poetry (cf. the concept of «significant form»). Bhāmaha's definition, all later partial modifications notwithstanding, has stood firm in Sanskrit poetics, and this fact by itself characterizes the theory of Sanskrit poetics, first, as objective and, secondly, as linguistic.

The theory of Sanskrit poetics was developed not as a complex of guesses and hypotheses about creative process, artistic intuition, imagination etc., but of the basis of objective literary facts. It proceeded not from some general aesthetic criteria, but from poetic text as such. And as a poetic text consists first and fo-

remost from language, so an analysis of poetic language, of its functions, qualities and possibilities was, for Indian theoreticians, an indisputable precondition of any literary doctrine. Therefore they strove, above all, to define and describe that level of language which might be considered poetic par excellence. Some theoreticians claimed that such level (the «soul» of poetry as distinguished from its «body») is the level of alaṃkāras, for others it was the level of style (rīti), or the level of dhvani, or the level of rasa realized through dhvani, but, one way or another, an objective and linguistic approach to the interpretation of a literary work always dominated in Sanskrit poetics.

In the second chapter of the monograph the category of alaṃkāra is analysed. This category is often undervalued by modern scholars, though it seems to reflect most adequately the specific nature of Sanskrit poetry. In this chapter there are analysed, one by one and with appropriate poetic examples, all the thirty nine embellishments, both of the sound and of the sense (çabdālaṃkāras and arthālaṃkāras), enumerated in the «Kāvya-darçā» of Daṇḍin; there are explicated the principles of their definition and classification (e. g. in the case of the arthālaṃkāras they are the logico-semantic characteristics of similarity — sādṛçya, exaggeration — atiçaya, contradiction — virodha, and association — saṃyoga of objects); there is shown the role in poetry of every alaṃkāra and of the principle of embellishment itself.

Sanskrit alaṃkāra is not a partial artistic device, like rhetorical trope, but a whole principle of artistic representation, multifaceted in its concrete realizations (hence the many types of alaṃkāras). The most specific feature of an alaṃkāra is its ability not only to compare, to connect different objects, but to produce through this connection a new poetic meaning. Rhetorical tropes are but stylistic units which are recognized as such because of their context. Sanskrit alaṃkāras are units of a significant form, they define the context themselves. Alaṃkāras are, in a way, logical figures; they are oriented not towards separate words or groups of words, but towards a poetic utterance as a whole; they synthesize in themselves its representative and expressive resources. If we imagine a consequence: a word — a trope — an image, then alaṃkāras would belong to the third position. They are not a «material» for artistic images, but artistic images themselves.

The third chapter of the monograph is devoted to the category of rasa, which was first developed by Bharata in his «Nāṭya-çāstra», a treatise on the theory of drama. Later, at the time of Ānandavardhana and Abhinavagupta, rasa became the main category in the theory of poetry. Bharata saw in rasa a product of imitation of reality in drama, a specific aesthetic emotion which arises in the process of indirect representation (through excitors, symptoms and transitory states of mind) of common feelings, and which is an objective quality of a literary work. Abhinavagupta,

whose interpretation of *rasa* later became generally accepted, modified in many ways the original concept of Bharata. Abhinavagupta refused to interpret drama (and poetry in general) as an imitation of reality. Bharata's term for «imitation» (*anukaraṇa*, *anukirtana*) he replaced by the concept of «spiritual recreation» (*anuvyavasāya*). Accordingly, *rasa* for Abhinavagupta is an aesthetic counterpart of a feeling or psychic condition, but not an imitation of them and not, of course, a feeling itself. In Abhinavagupta's opinion, *rasa*, in the strict terminological meaning of the word, is the contents of a reader's or spectator's perception, «the bliss of one's own consciousness», the realization of the unchangeable emotional essence of one's own «ego», purged from individual and concrete colours of this or that emotion. In his interpretation of the category of *rasa* Abhinavagupta emphasized psychological aspects of a reader's perception: the universalization of the aesthetic subject and object and their subsequent identification, the concurrence of a reader's subconscious emotional complexes (*vāsanā*) with the emotional centre of a literary work etc. With all that, anxious to build his doctrine on the traditional linguistic basis of Sanskrit poetics, Abhinavagupta repeatedly stressed that the only means of tasting *rasa* is the perception of *dhvani*, the hidden meaning of a poetic text.

The category of *dhvani*, which was first put forward and fully analysed by Anandavardhana in his «*Dhvanyāloka*», is explored in the fourth chapter of the monograph. Anandavardhana added *dhvani* as a poetic meaning proper to the list of various linguistic meanings recognized by Indian theories of language. He classified poetry of *dhvani* according to the nature of its manifested meaning (*vastu-dhvani*, i. e. the *dhvani* of conceptual meaning, *alaṅkāra-dhvani* and *rasa-dhvani*), to the character of the manifesting agent (a sound, a morpheme, a word, a group of words, a sentence and a work as a whole) and to the peculiarities of the connection between the expressed and non-expressed meaning. The latter principle of classification was especially important for Anandavardhana and is paid the greatest attention in the monograph. The emphasis laid by Anandavardhana on this part of his doctrine shows that, while insisting on the necessity of two semantic levels in poetry, the theoretician was not at all inclined to undervalue the role of the expressed (both literal and figurative) meaning and tried to explicate the mechanisms which produce the manifested meaning from the expressed one. Thus, like other doctrines of Sanskrit poetics, which the theory of *dhvani* strove to integrate organically within itself, this theory aimed, in the first place, at finding out how linguistic structures change in poetry, transforming themselves into aesthetic structures.

The monograph demonstrates that Sanskrit poetics belongs to the type of literary theories which may be called «poetics of word». In this way, Sanskrit poetics may be compared with other poetological systems of Ancient World and Middle Ages which

were also concerned with the possibilities and functions of poetic word. In the monograph, for instance, the Sanskrit category of *alaṃkāra* is compared with the category of «embellishment» (*ornatus*) which is of fundamental importance for the classical, medieval European, Arab-Persian and Chinese systems of poetics. There are examined in details both the similarities and differences in the interpretations of specific figures in various systems (the interpretation being usually more comprehensive in the East and more narrow in European rhetorics).

Objective and linguistic trends in approaches to literature are noticeable in certain schools of XXth century literary criticism. As is demonstrated in the monograph, this has brought about some parallels between Sanskrit poetics and modern theories of poetry. Thus, some parallels to the category of *alaṃkāra* may be traced in the attempts of French structuralists to revitalize literary rhetorics; some parallels to the category of *rasa* — in the doctrine of «psychical distance» developed by E. Ballough and in the emotive theory of poetic language put forward by I. A. Richards and his followers in the Anglo-American «New Criticism»; some parallels to the theory of *dhvani* — in the widely spread current literary ideas about the hypersemantization of poetical text and about poetry as a system of expressive connotations. In this way classical Indian poetics not only proves to be an important landmark in the development of world aesthetic thought, but can become as well an important contribution to modern thought.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Определение поэзии	9
Глава II. Теория украшений (аланкара)	56
Глава III. Теория эстетического восприятия (раса)	141
Глава IV. Теория скрытого смысла (дхвани)	203
Заключение	269
Примечания	274
Библиография	288
Указатель имен	297
Указатель санскритских произведений	301
Терминологический указатель	303
Summary	309

ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
14	15 сн.	абстрактное или независимое украшение	абстрактное сообщение или независимое украшение
116	3 сн.	благоденствует	благодетельствует
157	15 сн.	не может быть	не может не быть
229	23 сн.	ограничить	отграничить
281	12 сн.	эффективных	аффективных

