

А. М. Дубянский

РИТУАЛЬНО-
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ
ИСТОКИ
ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ
ЛИРИКИ



А. М. Дубянский • ИСТОКИ ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ ЛИРИКИ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. М.В.ЛОМОНОСОВА
ИНСТИТУТ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"



ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

Серия
"Исследования по фольклору
и мифологии Востока"
основана в 1969 году

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*И. С. Брагинский,
Г. А. Зограф,
Е. М. Мелетинский (председатель),
С. Ю. Неклюдов (секретарь),
Е. С. Новик,
Б. Л. Рифтин,
С. С. Цельникер*

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А. М. Дубянский

РИТУАЛЬНО-
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ
ИСТОКИ
ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ
ЛИРИКИ

i

МОСКВА 1989

Ответственный редактор
Е.М.МЕЛЕТинский

Рецензенты
В.В.ВЕРТОГРАДОВА, В.К.ШОХИН,
П.А.ГРИНЦЕР, С.Д.СЕРЕБРЯНЫЙ

*Утверждено к печати
Институтом стран Азии и Африки
при МГУ им. М.В.Ломоносова и
Редколлекцией серии
"Исследования по фольклору
и мифологии Востока"*

Дубянский А.М.

Д 79 Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. — 235 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
ISBN 5-02-016976-5

На материале классической тамильской поэзии, одной из наиболее ярких составляющих древнеиндийской культуры, анализируется влияние мифа и ритуала на литературную традицию. Устанавливается влияние мифологических и ритуально-мифологических структур на генезис и исходный смысл сюжетов произведений, их композицию и художественно-образную систему.

Д $\frac{4604000000-070}{013(02)-89}$ 108-88

ББК 83.35 Ид

ISBN 5-02-016976-5

© Главная редакция восточной литературы
издательства "Наука", 1989

Серия "Исследования по фольклору и мифологии Востока", выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства "Наука" с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительного и сравнительно-типологического характера и чисто теоретические, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов.

Предлагаемая монография посвящена исследованию одной из древних поэтических традиций Индии — древнетамильской лирики. Описана система поэтического канона, в частности "пять тем-тней", прослежено происхождение основных ситуаций, мотивов и образов в пластах древнетамильской мифологии и в ритуальной практике. В книге также рассматривается вопрос о связи поэзии с традиционным исполнительством и с песенно-танцевальными формами народной обрядности.

Книжки, ранее изданные в серии "Исследования по фольклору и мифологии Востока":

В. Я. Пропп. Морфология сказки. 1969.

Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (устные и книжные версии "Троецарствия"). 1970.

Е. А. Костяхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Рошляну. Традиционные формулы сказки. 1974.

П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1975.

Е. С. Котляр. Миф и сказка Африки. 1975.

С. Л. Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.

Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. 1976.

В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

Е. Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.

Паремнологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г. Л. Пермяков. 1978.

О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. 1978.

- Памятники книжного эпоса. Стилъ и типологические особенности. Под ред. Е.М.Мелетинского. 1978.
- Б.Л.Рифтин*. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.
- С.Л.Невелева*. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.
- Е.М.Мелетинский*. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. 1979.
- Б.Н.Путилов*. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. 1980.
- М.И.Никитина*. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.
- В.Тэрнер*. Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.
- М.Герхардт*. Искусство повествования (Литературное исследование "1001 ночи"). Пер. с англ. 1984.
- Е.С.Новик*. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984.
- С.Ю.Неклюдов*. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.
- Паремнологические исследования. Сборник статей. Сост. Г.Л.Пермяков. 1984.
- Е.С.Котляр*. Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.
- Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е.М.Мелетинский и С.Ю.Неклюдов. 1985.
- Ж.Дюмезиль*. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.
- Ф.Б.Я.Нэйпер*. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.
- Н.А.Спешнев*. Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.
- Е.А.Костюхин*. Типы и формы животного эпоса. 1987.
- Я.Э.Голосовкер*. Логика мифа. 1987.
- Арханческий ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. 1988.
- Г.Л.Пермяков*. Основы структурной паремологии. 1988.

Памяти Семена Германовича Рудина

70 – 80-е годы в советской литературоведческой науке отмечены явно возрастающим интересом к проблемам происхождения литературных форм, их исторической и культурной обусловленности, их связи с внелитературным материалом. В поле зрения филологов постоянно находятся идеи А.Н.Веселовского, В.Ф.Шишмарева, О.М.Фрейденберг, А.Ф.Лосева и других ученых. Из многочисленных аспектов разрабатывавшейся ими проблематики серьезное внимание, в частности, привлекает вопрос о генезисе литературных форм в сфере мифа и ритуала, в особенности когда речь идет о литературах древности и средневековья. Весьма актуальна и плодотворна постановка этого вопроса и применительно к литературам Востока, в большей степени и на гораздо большем отрезке времени, чем европейские, насыщенным мифологическими и ритуальными реминисценциями (упомянем как наиболее заметную из недавних работ книгу М.И.Никитиной "Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом").

Поиски мифологических и ритуальных корней литературы, без всякого сомнения, оправданны и продуктивны и в отношении литературы Индии. Даже самый общий взгляд на нее обнаруживает громадную ее зависимость от мифа и ритуала, которая выражается не только в заимствовании ею сюжетов мифов или в описании ритуалов, но и в использовании мифологических и ритуально-мифологических структур, определяющих генезис и внутренний смысл сюжета, композиции и других элементов произведений устной или письменной литературной традиции.

В ряде специальных работ достаточно убедительно выявляются связь эпоса с мифом и ритуалом /Гринцер, 1974; Васильков, 1974; 1979/, ритуально-мифологические истоки индийской драмы, происхождение ее персонажей, генезис отдельных ее элементов /Алиханова, 1975; 1985; Кёйпер, 1979/. Значительно меньше внимания уделяется пока древнеиндийской лирической поэзии, хотя ее исследование в этом плане представляется делом интересным, перспективным и нужным, о чем свидетельствует, например, исследование пракритской лирики антологии "Гахасаттасаи" /Вертоградова, 1985/.

Попытка исследования древнеиндийской лирической поэзии будет предпринята и в настоящей работе, но на мате-

риале поэзии на тамильском языке, созданной на юге Индии в первых веках нашей эры. Дошедшие до нас сборники представляют весьма развитую поэтическую традицию, начало которой не поддается пока точной хронологической и географической локализации. Ясно лишь, что те произведения, которыми мы располагаем, появились, когда традиция достигла значительной зрелости, и что она, несомненно, была связана с двумя другими комплексами древнеиндийской лирической поэзии — пракритским и санскритским, хотя вопрос о конкретных видах связей, их возникновении и развитии остается пока в общем открытым.

Древнетамильскую поэзию называют часто "поэзией санги" или "поэзией эпохи санги", имея в виду известную легенду, которая, устанавливая происхождение поэзии на тамильском языке, рассказывает о некоей поэтической академии, "санге", существовавшей в стране тамилы еще на материке Лемурия, или Гондвана, погрузившемся в воды океана. Оставляя в стороне незапамятное мифическое время, мы должны сказать, что и для исторического периода реальность поэтической академии выглядит проблематичной, почему и название "поэзия санги" нужно рассматривать как дань традиции и привычке. Вместе с тем проблема историчности санги волнует многих и хотя с точки зрения исследования самой поэзии она, может быть, и не столь уж важна, но все же заслуживает рассмотрения (что и будет сделано во второй главе), поскольку имеет отношение к вопросу о происхождении и бытовании поэтической традиции.

В настоящее время есть достаточно оснований считать, что в общем корпус текстов древнетамильской поэзии относится к первым трем векам нашей эры. Об этом, например, свидетельствуют: 1) поразительное совпадение картины жизни древнетамильского общества, запечатленной в поэзии, с описаниями греческих и римских историков и путешественников¹; 2) результаты археологических раскопок на территории Южной Индии (Арикамеду, Наттамеду, Каньджи, Каверипумпаттинам и др.; см. /Мэлони, 1975, с. 28/); 3) эпиграфические данные (в особенности приведенные в трудах И. Махадевана; см., например, /Махадеван, 1971/)².

Более пристальный взгляд на комплекс "поэзия санги" позволяет обнаружить в нем различные хронологические слои, из которых наиболее ранний можно отнести к I в. до н.э., а поздние — к IV—VI вв. н.э. /Звелебил, 1975, с. 107; Харди, 1983, с. 125/. Можно говорить о хронологической стратификации и внутри поэтических сборников. Впрочем, время создания отдельных произведений — вопрос далеко не решенный, и чаще всего приходится иметь дело с более или менее приблизительным определением временных границ того или иного явления.

Прежде чем перейти к самой поэзии, надо ввести несколько понятий, которые, будучи категориями древнетамильской поэтики, образуют вместе с тем формальную осно-

ву группировки поэтического материала в двух поэтических сборниках, составляющих комплекс "поэзия санги": "Восемь антологий" (eṭṭuttokai) и "Десять песен или поэм" (paṭṭurpāṭṭu).

Основной такой категорией является роṇḷ *содержание*, реализующая себя двойко: как акарроṇḷ (или акам) *нечто внутреннее* и риḷарроṇḷ (или риḷам) *нечто внешнее*. Соответственно различают "поэзию ахам" и "поэзию пурам". Ахам — поэзия, содержанием которой являются любовные и семейные отношения, стремление к идеалу прочного семейного союза. Содержание поэзии пурам — жизнь за пределами семейного круга, по существу, это поэзия, воспевающая героизм воинов, доблесть и щедрость древнетамильских царей, князей.

Еще одна чрезвычайно важная категория древнетамильской поэтики — tiṇai (букв. *разновидность*). Тиней можно определить как поэтическую тему, складывающуюся из нескольких соотносящихся один с другим элементов. Темы-тиней выделяются и в поэзии ахам, и в поэзии пурам, но более характерны для первой, в которой составляют основу поэтического канона.

Состав сборников древнетамильской поэзии таков.

"Восемь антологий"

1. aiṅkuṇṇūru (Аин)* — "Пятьсот коротких /стихотворений/", антология, состоящая из коротких стихов ахам размером от 3 до 6 строк. Каждая сотня посвящена одной теме-тиней.

2. kuṇṇutokai (КТ) — "Собрание коротких /стихотворений/", антология из 401 стихотворения ахам (4—9 строк), созданного 205 поэтами.

3. paṇṇiṇai (НТ) — "Прекрасные тиней", 400 стихов ахам (8—13 строк), созданных 175 поэтами.

4. paṭirruppattu (Пади) — "Десять десятков", антология панегирической поэзии, воспевающей царей династии Чера. Сохранилось восемь десятков стихов (2—9) размером от 8 до 57 строк.

5. akaṇṇūru (АН) — "Четыреста стихотворений ахам", антология произведений размером от 13 до 31 строки (145 поэтов).

6. riḷaṇṇūru (ПН) — "Четыреста стихотворений пурам", антология произведений (4—40 строк) 157 поэтов.

7. kalittokai (Кали) — "Собрание стихотворений, написанных размером кали", антология поэзии ахам (150 произведений пяти поэтов, от 11 до 80 строк).

8. paṇṇiṇai (Пари) — антология, именуемая по названию стихотворного размера. В ней содержатся гимны (от 32 до 140 строк), восхваляющие богов Муругана, Тирумала

* После названия произведения в скобках мы даем сокращение, которое будем употреблять в дальнейшем.

(Вишну) и реку Вайхей, причем религиозная тематика переплетается с любовной. Из первоначального числа гимнов (70) сохранилось 22 (полностью) и 13 различных фрагментов (авторами называются 13 поэтов). Из не дошедших до нас гимнов один был посвящен богине Коттравей и четыре — городу Мадурай.

"Десять песен"

1. *poruṇarāḡḡurpaṭai* (Пору) — "Наставление на путь /к патрону/ поэта-порунана". Поэма Мудаттамакканнира, восхваляющая царя Чолы Карикалана и его владения. 234 строки.
2. *paṭṭinarālai* (ПП) — "/Поэма о/ городе на тему-тиней палей". 801 строка. Поэт Кадиялур Уруттиранканнанар восхваляет царя Чолы Карикалана и его столицу — город Каверипумпаттинам.
3. *peruṇrāḡḡurpaṭai* (ППан) — "Наставление на путь к патрону поэта-панана, играющего на большом йале"**. Поэма Кадиялур Уруттиранганнанара, восхваляющая правителя города Каньджи Тондеимана Иляндирияна. 500 строк.
4. *kuṛiṅcippāṭṭu* (КП) — "Песнь на тему-тиней куриньджи". 261 строка. Поэма Кабиляра, рассказывающая о любовной встрече двух безымянных героев в краю горных лесов.
5. *malaipaṭukaṭām* (МПК) — "Пьянящий аромат (или звуки) гор". Поэма Перунгаусиканара, восхваляющая князя Наннана и его владения. Другое название — *kūttarāḡḡurpaṭai* — "Наставление на путь /к патрону/ танцоров". 583 строки.
6. *maturaikkāṅci* (МК) — "Мудрый совет /правителю/ в Мадурай". Панегирическая поэма Мангуди Маруданара, восхваляющая пандийского царя Недуньчежияна и его столицу Мадурай. 782 строки.
7. *peṭunalvātai* (НВ) — "Сильный и благостный северный ветер". Поэма Наккирара, описывающая разлуку супругов в начале сезона дождей. Под безымянными героями подразумеваются царь Недуньчежиян и его жена. 188 строк.
8. *mullaiprāṭṭu* (МП) — "Песнь на тему-тиней муллей". Поэма Наппуттанара, как и предыдущая, описывает разлуку супругов в начале сезона дождей. 103 строки.
9. *ciṅṅrāḡḡurpaṭai* (СПан) — "Наставление на путь /к патрону/ поэта-панана, играющего на малом йале". Поэма Наттаттанара, восхваляющая князя Наллияккодана и его земли. 296 строк.
10. *tirumurukāḡḡurpaṭai* (ТМА) — "Наставление на путь к Муругану". Поэма Наккирара, воспевающая в 317 строках бога Муругана. Содержит описание его культа на ранней, местной стадии его развития, но, с другой стороны, мно-

** Й а л ь — старинный тамильский струнный музыкальный инструмент.

го заимствует из санскритских источников. Таким образом, Муруган вводится в североиндийскую мифологическую традицию и сливается со Скандой, древнеиндийским богом войны.

Среди текстов, объединенных в сборники "Эттуттохей" и "Паттуппатту", есть произведения, безусловно, более поздние, чем все остальные, отличающиеся от них как с содержательной, так и с формальной стороны. Это антологии "Парипадаль", "Калиттохей", поэма "Тирумугаттруппадей". Нет никакого сомнения в том, что они связаны тесными узами с ранней поэзией, принадлежит к той же традиции (и, между прочим, даже запечатлевают в ряде случаев весьма архаичные местные культурные явления), но в то же время в них происходит резкое усиление влияния североиндийской культуры (санскритской пураанической традиции). То же самое можно сказать и о поэмах V—VI вв.: *śilappatikāram* (СП) — "Повесть о браслете", в которой впервые достигается гармонический синтез южной и северной литературных традиций (см. /Лобанова, Дубянский, 1987/), и *maṇimēkalai* (Мани) — "Манимехалей".

Представляется заслуживающей внимания точка зрения Ф.Харди о "возрождении" в V—VI вв. древнетамильской поэтической традиции, прерванной или, точнее, "затененной" нашествием калабхров, племен неизвестного пока происхождения. Возрождение это происходило под эгидой династии Пандьев и связано было с их столицей, городом Мадурай, о чем свидетельствуют антологии "Парипадаль" и "Калиттохей", насыщенные упоминаниями о Мадурай и проходивших там праздниках /Харди, 1983, с.168/. Возможно, что тогда же комплектовались и оформлялись другие антологии. Во всяком случае, сильно отодвигать этот процесс по времени от создания самой поэзии оснований нет, хотя точные его даты нам, конечно, неизвестны (см. /Звелебил, 1975, с.83/).

Древнетамильская поэзия была авторской. Мы знаем имена 473 поэтов, которым принадлежит большая часть дошедших до нас стихотворений и поэм, а имена авторов 102 стихотворений до нас не дошли. Некоторые поэтические имена, например Кабиляра, Наккирара, Аммуванара, Мангуди Маруданара и других, весьма знамениты, известны и кое-какие подробности жизни поэтов (из стихов — их собственных или других). В ряде случаев мы имеем дело скорее не с именами, а с прозвищами, которые отражают какую-то физическую особенность человека (Перунталей Саттанар — "Большеголовый Саттанар", Аиюр Мудаванар — "Хромой из Аиюра"), его происхождение (Алаттур Кижар — "Выходец из Алаттура"), профессию (Мадурай Куттанар — "Танцор из Мадурай"), религиозную или общинную принадлежность (Говарттанар — "Говардхана", эпитет Кришны; Перунгаусиканар — от Каушика, названия брахманской готры).

Интересно, что в некоторых именах-прозвищах запечатлелось своеобразное представление традиции об авторской индивидуальности, состоявшей в пристрастии поэта к определенной поэтической теме (Палеипадия Перунгадунго — "Крепкосильный князь, певший на тему палей") либо в употреблении им каких-то ярких, запоминающихся выражений (Аниладу мундрилар — "Тот, /кому принадлежат слова/: двор, где играют белки", Кангуль веллаттар — "Тот, /кто сказал/ о потоке ночной тьмы", Ореружавар — "Тот, /кто сказал/ о пахаре с одним плугом").

Несмотря на то что, как мы отметили, древнетамильская традиция рождает довольно крупных поэтов, говорить об индивидуальном авторском начале в связи с ними приходится с оговорками. Их мастерство заключалось прежде всего в умелом владении теми средствами выражения, которые предоставлял им поэтический канон, сложившийся в рамках традиции. Разумеется, развитие его шло в течение не одного столетия, и в сборниках антологий и поэм он предстает во вполне отработанном, зрелом виде — как система определенных поэтических тем, образов, приемов. Вместе с развитием поэзии развивалась и теоретическая мысль, закрепленная в двух трактатах: kaḷaviyaḷ enṅa iraiyaṅār akapporuḷ, или iraiyaṅār akapporuḷ (ИА), — "О содержаниях поэзии ахам категории калаву („тайная любовь“) Иреянара" и в tolkāṇṇiṟaiyaṅār ("Древняя поэзия"), третья часть которого специально посвящена поэзии и именуется poruḷatikāraṁ — "Глава о содержании"³.

Тексты этих трактатов, истинные авторы которых нам неизвестны, были зафиксированы примерно в одно и то же время и, видимо, после создания основного объема поэтических текстов антологий и поэм ("Ахалпоруль" — IV — VI вв., "Поруладихарам" — V в. /Звелебил, 1975, с. 56, 71/), но традиция исследования поэзии развивалась в течение многих веков (сами трактаты нередко ссылаются на предшествующие авторитеты) и, как полагают, древнее дошедших до нас поэтических текстов. Во всяком случае, по мнению К.Тани Наягама, "большая часть „Толькаппиям" понятна, если считать ее предшествующей корпусу бардических текстов, и едва ли имеет смысл, если считать ее более поздней" /Тани Наягам, 1972, с. 69/. К этому надо добавить, что тексты трактатов, конечно, содержат немало интерполяций, испытали влияние санскритских источников ("Артхашастры", "Натьяшастры", "Камасутры" и др.) и, возможно, соединили в себе разные местные традиции. Все это делает весьма сложным вопрос о соотношении древних теоретических текстов с поэтическими. То, что между ними существуют расхождения, не вызывает сомнений, но выявление их причин требует специальных исследований. В нашей работе этот аспект тамильской поэтической традиции не затрагивается, и к свидетельствам трактатов мы прибе-

гаем лишь в некоторых случаях для иллюстрации тех или иных положений.

Древнетамильская поэтическая традиция, расцвет которой демонстрируют нам "Восемь антологий" и "Десять песен", находит продолжение в нескольких сборниках ранне-средневекового комплекса *raṭinenkīlkaṇakku* ("Восемнадцать произведений низкого счета"), посвященных темам ахам и пурам (см. /Бычихина, Дубянский, 1987, с.32 – 33/). В большинстве случаев они представляют собой как бы упражнения, берущие за основу образы и приемы, выработанные "поэзией санги", и сводятся к демонстрации поэтической техники, которая у авторов этих произведений (а каждый сборник – творение одного поэта) достигает высокой степени совершенства. В качестве примера можно привести третью часть "Тируккурала", представляющую собой цикл виртуозных двустуший, посвященных ситуациям любовной лирики ахам.

Значение древнетамильской поэзии для всей последующей тамильской литературы чрезвычайно велико. Ее тематический канон, образность, стиль оказали громадное влияние на средневековую дидактическую поэзию, продолжали развиваться в придворной поэзии. Выраженные в ней идеи в переосмысленном виде были заимствованы поэтами-бхактами и во многом определили самобытный характер их творчества. Словом, об этой поэзии можно говорить как об одном из краеугольных камней тамильской словесной культуры в целом.

Однако, видимо, из-за того, что эта культура стала частью общеиндийской, ориентированной на другие истоки (ведические, пуранические), из-за того, что запечатленные в поэзии идеалы, присущий ей дух чувственного наслаждения жизнью вошли в противоречие с доктринами ортодоксального средневекового индуизма, а также по ряду других причин тексты древних тамильских антологий и поэм были забыты, и к началу XX в. от большинства произведений остались лишь названия. Потребовались громадные усилия местных энтузиастов (в первую очередь У.В.Свамнатхияра и Дамодарама Пиллей), чтобы были разысканы, собраны и опубликованы записанные на пальмовых листьях многие образцы древней и ранней средневековой тамильской поэзии. Конечно, сохранилась лишь небольшая часть того, что существовало в прошлом, но это было второе рождение древней культуры, имеющей не только историческое, историко-литературное, но и громадное художественное значение.

Естественно, что в то время, в период роста национального тамильского самосознания, открытие и публикация древних текстов были встречены на юге Индии с восторгом. Однако из-за трудности языка, недостаточности исторических сведений о далекой эпохе непосредственное знакомство с поэзией было доступно немногим и подразумевало специальное ее изучение; возникла потребность в работах, дающих

представление о культуре и истории древних тамил, ценнейшим источником сведений о которых как раз, кстати, и была вновь открытая поэзия.

Отвечая этой потребности, один из первых исследователей древнетамильской поэзии, В.К.Канакасабей, в 1895 — 1901 гг. опубликовал в журнале "Madras Review" серию статей, на основе которых в 1904 г. издал книгу "Тамилы восемнадцать веков тому назад" /Канакасабей, 1966/, где дал весьма подробный обзор истории, политики, социальной жизни Тамилнада первых столетий нашей эры. В книге содержался и очерк древнетамильской литературы, которая до того времени, как отмечал автор, "была областью, куда не ступала нога человека" /Канакасабей, 1966, с.2/.

С тех пор положение дел, конечно, изменилось, и теперь литература о древнетамильской поэзии очень велика. Правда, большую ее часть составляют работы чисто описательные, систематизирующие или рассматривающие тексты как источник разного рода данных: исторических, этнографических, ботанических и т.п. Исследования же, содержащие серьезную постановку литературоведческих проблем, оригинальную трактовку текстов, стали появляться лишь начиная с конца 60-х годов. Здесь в первую очередь заслуживает упоминания книга К.Кайласапати "Тамильская героическая поэзия" (1968), посвященная исследованию поэзии антологий и поэм с точки зрения происхождения ее стиля. Впервые в тамилистике автор использовал сравнительно-типологический метод изучения материала. Опираясь на работы М.Парри и А.Лорда, он применил к древнетамильской поэзии критерии, разработанные в связи с изучением эпического творчества разных народов, и сделал вывод о принадлежности этой поэзии к тому же типу литературы, что и древнегреческие "Илиада" и "Одиссея", древнеиндийские "Махабхарата" и "Рамаяна" и т.д.

Несмотря на то что работа К.Кайласапати представляет несомненную ценность подробным исследованием формульного стиля древнетамильской поэзии, ее основная идея несостоятельна. Поэзия эта при безусловном наличии в ней формул, мотивов, циклов, при наличии в ней даже определенного героического идеала не эпос, и отдельные стихотворения вопреки тому, что думает К.Кайласапати, не являются фрагментами утерянных эпических поэм, а вполне самостоятельны и вписываются в традицию панегирической и любовной лирики⁴. Многие мешают определить древнетамильскую поэзию как эпическую (см., например, /Дубянский, 1971; Харт, 1975, с.152—154/), но устная ее основа несомненна, и указание на эту основу, на важную роль в создании поэзии древнетамильских исполнителей-певцов, таких, как панары, порунары, вирали и др., — заслуга К.Кайласапати. Кроме того, важно то, что он впервые ввел тамильскую поэзию в широкий контекст мировой литературы.

Некоторую аналогию книге К.Кайласапати составляет исследование К.Сиватамби "Древняя тамильская драма" (1981), в котором (также с приведением древнегреческих параллелей) фигуры тех же исполнителей рассматриваются под углом зрения становления тамильских театральных, танцевально-пантомимических традиций. И хотя собственно поэтическим формам автор не уделяет внимания, его работа очень важна и интересна, ибо в ней со всей определенностью обрисовывается та синкретическая исполнительская стихия, с которой связано происхождение поэзии.

Об этой стихии много говорит и Дж.Харт в своей книге "Поэмы на древнетамильском языке. Их среда и их санскритские параллели" (1975). Он связывает ее с представлением о сакральной энергии (анангу), которое составляет, по мысли ряда исследователей, краеугольный камень древней дравидской ритуально-мифологической системы и в значительной мере определяет ее своеобразие. Впервые о роли энергетического начала в ритуале заговорила Б.Бек (1966). Впоследствии она же рассмотрела вопрос о том, как отражается представление об энергии в тамильском фольклоре (1972, 1974) — в основном в связи с фигурой женщины, сакральная энергия которой ставит ее в исключительное положение в ритуале, мифологии, в системе родственных отношений. Дж.Харт подхватил эту идею, развил ее применительно не только к женщине, но и к фигуре царя, атрибутам царской власти, а также — что представляется особенно важным — к деятельности древнетамильских низкороденных исполнителей, основная функция которых выявилась как функция контроля над этой дающей благо, но вместе с тем в высшей степени опасной энергией.

Дж.Харт выдвинул и свою точку зрения на характер древнетамильских поэтических текстов. Резко противопоставляя ее взглядам К.Кайласапати, он приписал создание всего комплекса антологий и поэм ученым поэтам высокого социального статуса, которые использовали творчество неграмотных и низкороденных исполнителей в качестве модели для своих письменных композиций /Харт, 1975, с.157/. Не соглашаясь с такой категорической и упрощающей дело трактовкой процесса функционирования тамильской поэтической традиции, мы надеемся в дальнейшем показать более сложный его характер и ключевую роль в нем именно низкороденных певцов и музыкантов.

Важнейшей проблемой, связанной с древнетамильской поэзией, является проблема происхождения поэтического канона, поэтических форм. Ее так или иначе касались многие авторы. Вопрос о связях поэтического канона с древними ритуалами и обычаями затрагивается, например, в книге К.Тани Наягама "Ландшафт и поэзия" (1966). В этой работе, посвященной изображению природы в древнетамильских антологиях и поэмах, автор, в частности, пишет: "То, что в действительности было образом жизни, позднее стало

обычаем, а затем кристаллизовалось в осященные традицией поэтические условности, которым поэзия следовала даже тогда, когда обычаи отжили свой век" /Тани Наягам, 1966, с.25/. Тани Наягам дает много примеров таких обычаев (главным образом в связи с природой и ее пониманием в древности), но глубокого и систематического их исследования не проводит. Более подробно он говорит лишь о происхождении традиционной тамильской системы классификации природных ландшафтов, соответствующих пяти каноническим темам любовной поэзии, но его интерпретация этой системы не представляется убедительной. Он исходит из концепции, которая подразумевает единство определенного типа культуры и экономического уклада с определенным природным окружением. Таким образом, в основу поэтической классификации Тани Наягам кладет систему пяти, как он выражается, "антропо-географических" комплексов, которую поэты, будучи привержены точному изображению действительности, просто перенесли в поэзию /Тани Наягам, 1966, с.88/. В этой концепции сказывается слишком прямое понимание автором поэтической условности (как буквальное запечатление поэзией жизненных форм) и отсутствует идея развития поэтических форм.

Происхождение пятичленной классификации — очень сложная, но вместе с тем интересная проблема. О ней пишут многие авторы. Обращает на себя внимание стремление отыскать предпосылки для этой классификации в географических, социальных или экономических структурах /Сельванаягам, 1969; Сиватамби, 1971/, иногда даже в пяти философских элементах мироздания /Звелебил, 1973, с.93—95/. К сожалению, такой подход, в принципе плодотворный, заслоняет от исследователей поэтические проблемы и в конце концов оказывается вариантом "исторического" исследования, где поэзия привлекается для подтверждения тех или иных концепций (экономических, антропологических и т.д.).

Этот недостаток присущ и единственной известной нам работе, специально посвященной исследованию истоков одной из поэтических любовных ситуаций — верности жены во время разлуки (тема муллей) /Сиватамби, 1968/. Эта статья представляет собой, по существу, небольшой экономический трактат, которому тема муллей служит иллюстрацией. Главный вывод автора о том, что "концепция женской добродетели, которая требует соблюдения супружеской чистоты, возникает в Тамилнаде, как и везде, во время возникновения института частной собственности" /Сиватамби, 1968, с.331/, не говорит ничего о поэтическом становлении этой ситуации и вообще далек от того, что изображается в поэзии.

В сущности, упомянутые авторы не ставили перед собой литературоведческих задач, но это лишь подтверждает положение вещей: проблема происхождения древнетамильской любовной лирики остается по-настоящему нерешенной. И именно эту проблему мы ставим в центр нашего исследо-

вания, надеясь, что она может оказаться интересной и в плане исторической поэтики, изучающей формы литературы в зависимости от исторических и культурных условий ее развития.

Одним из исходных моментов настоящей работы является упоминавшееся выше характерное для мировоззрения древних тамиллов представление о сакральной энергии. Наряду с Б.Бек и Дж.Хартом оно разрабатывалось и нами /Дубянский, 1974; 1979; 1983/, причем нас оно интересует не только как реалия древнетамильского общества, нашедшая отражение в поэзии. Наиболее важным мы считаем необходимость понять, как это представление, реализуясь в ритуале и мифе, влияет через них на становление художественной формы, в частности специфической образности поэзии ахам и системы пяти тем-тиней. Мы надеемся показать, что поэтический канон, предстающий перед нами в антологиях и поэмах как закрепленная традицией и достаточно разработанная система норм, условностей, правил, насыщенная глубоким архаическим содержанием, определенным ритуальным смыслом, которые не успели еще полностью выветриться из поэзии в процессе ее профессионального или полупрофессионального культивирования. Исходя из этого, мы ставим перед собой в настоящей работе следующие задачи: 1) установление ритуально-мифологических истоков основных ситуаций древнетамильской любовной лирики; 2) определение в связи с этим принципов создания образов героев поэзии и 3) принципов построения тем-тиней с точки зрения сочетания ситуации с конкретным природным окружением; 4) выявление ритуального характера творческого акта на ранней стадии функционирования древнетамильской поэтической традиции; 5) описание в общих чертах процесса отхода поэзии от своих ритуально-мифологических корней.

В соответствии с выдвинутыми задачами мы считаем необходимым посвятить первую главу работы рассмотрению мифологических представлений древних тамиллов, в частности представления о сакральной энергии, ее различных проявлениях и функциях. Здесь говорится и об основных мифологических персонажах, и о специфике их образов.

Вторая глава посвящается рассмотрению функций древнетамильских странствующих певцов и музыкантов и их связей с тамильскими царями, носителями сакральной энергии. Значительное внимание мы уделим анализу акта исполнения панегирика и покажем его ритуальный смысл. Мы надеемся также наметить пути, по которым происходила передача традиции из рук упомянутых исполнителей в руки ученых поэтов (так называемых пулаваров). Кроме того, в этой главе будет затронут и вопрос о санге, с которой сама традиция связывает свое происхождение.

В третьей главе мы рассмотрим основные ситуации поэзии ахам, приемы создания образов героев лирики, проана-

лизируем различные элементы тем-тиней и принципы их сочетания.

В четвертой главе мы специально поговорим о системе пяти тем-тиней с точки зрения ее происхождения и связи с определенной исполнительской практикой, с формами народной поэзии и музыкой.

Выбранный нами угол зрения на древнетамильскую поэзию, привязывающий ее к мифу и ритуалу, разумеется, не отрицает иного подхода к ней и не исчерпывает возможностей дальнейшего ее изучения — напротив, он предполагает их, поскольку определяет, как мы считаем, важнейшие начальные характеристики этой поэзии. Ну а вне поля нашего зрения остаются, например, вопросы теоретического осмысления поэтики антологий и поэм в трактатах, связей тамильских трактатов и самой поэзии с пракритской и североиндийской традицией. Последний вопрос чрезвычайно важен с точки зрения становления древнеиндийской лирической поэзии в целом, необходимость его решения назрела давно. Он, правда, был поставлен в упоминавшейся книге Дж.Харта (1975), где проводятся многочисленные параллели (тематические, образные и др.) между тамильской и североиндийской поэзией, но к выводам автора о влиянии первой на вторую /Харт, 1975, с.277—280/ следует относиться с осторожностью. Как бы ни интересны и убедительны были отдельные случаи сходства или влияния, вопрос, по видимому, должен решаться на основании полного сопоставления поэтических систем обеих традиций, что еще предстоит сделать. В нашей работе мы такой задачи перед собой не ставим, хотя в некоторых случаях обращаемся к опыту пракритской и санскритской поэзии.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ФОН
ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ

В древнетамильских поэтических текстах границы территории, на которой обитали тамилы, Тамимахам, определяются четко: на юге — мыс Кумари, на севере — горы Венката, на западе и востоке — океан (ПН 6, 1—4; 17, 1—4)¹.

Ранняя политическая история этой части Южной Индии нам неизвестна. В санскритских и пракритских источниках, относящихся ко второй половине I тысячелетия до н.э. (комментарии Катьяяны на грамматику Панини, IV в.; эдикты Ашоки, III в.; надпись из Хатхигумпхи, II—I вв.), встречаются упоминания о трех южноиндийских царствах — Чера, Чола и Пандья, но никаких данных о них не приводится². Впервые некоторые сведения о правителях, их генеалогии, отрывочные подробности о социальном составе южноиндийского общества мы получаем из надписей алфавитом брахми (II в. до н.э.), представляющих собой наиболее ранние образцы тамильского языка (см. /Махадеван, 1971/). Однако лишь древняя тамильская поэзия более или менее полно раскрывает перед нами жизнь индийского юга, позволяет познакомиться с социальным устройством общества, с материальной и духовной культурой древних тамиллов. И хотя авторы стихов изображали действительность идеализированно, картина, которую можно представить на основании их творений, собранных в "Эттуттохей", "Паттуппатту", а также в "Повести о браслете", производит впечатление совершенно достоверной — во всяком случае, она, как мы уже отмечали, хорошо согласуется с данными античных авторов и результатами археологических раскопок.

Помимо трех крупных царств — Чера, Чола и Пандья³ — существовали земли, принадлежащие мелким правителям или племенным вождям, которые иногда сохраняли самостоятельность и успешно отбивали набеги соседей, но чаще, уступая силе, становились либо их союзниками, либо данниками. В стихотворениях и поэмах постоянно упоминаются военные столкновения, нередко значительные. Поэты, например, сообщают, что пандийский царь Чежиян обратил в бегство армии Чолов и Черов в битве при Кудаль (т.е. Мадурай) (АН 116), осадил город Мусури в Чере (АН 57) и, наконец, разгромил в битве при Аланганаме объединенную армию Черов, Чолов и князей Тидияна, Ежини Ерумеиюрана, Ирунговенмана и Порунана (АН 36).

Эти и прочие сражения, о которых говорится в текстах, велись главным образом ради получения добычи и дани, для

демонстрации силы и обретения царями воинской славы. Захват территорий врага, расширение своих владений за их счет, судя по всему, причинами войн не являлись, и политическая карта Южной Индии в течение первых трех веков нашей эры серьезно не перекраивалась.

Хотя военная добыча, а также доходы от торговли были главными источниками пополнения казны тамильских царей /Кеннеди, 1976, с.4/, экономической основой южноиндийских государств следует все же считать земледелие, успешно развивавшееся в плодородных рисовых долинах рек Кавери в Чоле, Вайхей в Пандье и на побережье Черы /Мэлони, 1976, с.12/⁴. Именно здесь возникают города, средоточие древнетамильской материальной и духовной культуры, такие, как Мадурай, Урейюр, Ваньджи, Каньджи. К ним следует добавить и порты Пухар, Карур, Тонди, Коркей — центры энергичной торговли и морского промысла.

Наряду с ними существовали во множестве небольшие поселения — обнесенные стенами городки, крепости местных правителей, деревни земледельцев, пастухов, охотников, рыбаков. Их разделяли джунгли или пустынные пространства, где жили племена, находившиеся на более низкой ступени культурного развития. Так, тексты постоянно упоминают эйинаров и мараваров — охотников, промышлявших луком и стрелами и не гнушавшихся грабежа на дорогах.

Тексты упоминают ряд социальных групп древнетамильского общества, различавшихся прежде всего по профессиональному признаку: плотников, кузнецов, торговцев солью, музыкантов и т.п. Каждая такая группа обозначалась термином *kuṭi* *клан, род*, была, по-видимому, наследственной и представляла собой, в сущности, "джати" — касту или подобие касты. Не вдаваясь в подробности древнетамильской социальной структуры с этой точки зрения (обсуждение вопроса см. /Харт, 1975, с.119 — 133/), отметим безусловное наличие в ней, с одной стороны, групп низких, "презираемых": *iḷiciṇaṇ, pulaiyaṇ* (ПН 82, 3; 287, 2; 289, 10; 360, 19 и др.) — прачек, кожевников, некоторых категорий музыкантов — и, с другой стороны, социального слоя, который обыкновенно обозначается словом *caṅṅṛṅ* *благородные /корень слова — cāl (ДЭС 2037) имеет значения быть полным, обильным, соответствовать, быть законченным, быть достойным/*. Именно этот слой воспевается древнетамильской поэзией, которую иногда так и называют "поэзией благородных" (*caṅṅṛṅ seyuṭ* /Кайласапати, 1968, с.228/). Кайласапати, отмечая, что выражение *caṅṅṛṅ seyuṭ* употребляется в смысле *поэзия, созданная благородными поэтами*, показывает, что в самой поэзии слово *caṅṅṛṅ* чаще всего обозначает *воин, сильный человек, герой* и, таким образом, *caṅṅṛṅ seyuṭ* правильнее понимать как *поэзия, посвященная благородным воинам*. Этим подчеркивается несомненный аристократизм древнетамильской поэзии, обслуживавшей, как видно из нее самой, царско-княжескую верхушку,

родо-племенную знать, приближенных к царю воинов, предводителей местных общин.

В экономическом, культурном и этническом отношении древнетамильское общество было неоднородным. Вполне естественно, что и мировоззрение такого общества, насколько оно может быть реконструировано, должно оказаться явлением сложным, разнообразным, многоуровневым. Надо учитывать еще и то, что в описываемое время юг Индии испытывал сильное влияние североиндийской культуры. О начальном его этапе по существу ничего определенного сказать невозможно, но совершенно ясно, что процесс воздаяствия шел уже очень долго, — по мнению Нилаканты Шастри, с начала I тысячелетия до н.э. /Шастри, 1976, с. 69/. Как бы то ни было, в первых веках нашей эры в стране тамиллов достаточно хорошо были известны Веды и ведические ритуалы, древнеиндийский эпос, джайнское и буддийское учения, вообще целый ряд идей, образов, представлений, связанных с санскрито- или праkritоязычными источниками (например, понятие кармы, концепция трех жизненных целей, священный статус коровы, некоторые астрономические знания). В текстах антологий и поэм встречаются упоминания о Брахме, Шиве, Вишну, Кришне и Балараме, Индре, некоторых других мифологических персонажах (Парашурама, Арундхати и т.д.)⁵.

Несомненным авторитетом пользовались на юге брахманы⁶. Их услуги особенно ценились при дворах тех тамильских правителей, кто стремился подражать североиндийским монархам и организовывал престижные ведические жертвоприношения.

О царь, ты обладаешь праведным мечом
И жертвоприношения свершаешь постоянно — в окруженье
Других царей, теперь твоих прислужников,
И брахманов ведических, которым сдержанность присуща
И кто исполнен знания шрути (ПН 26, 12—15)⁷.

Брахманы упоминаются в древнетамильской поэзии нередко, причем всегда с интонацией уважения и к ним, и к их занятиям. Известно, что и некоторые поэты сами были брахманами, оставившими свое жреческое ремесло⁸. К ним принадлежали, например, Кабиляр, Паранар, Наккирар. Несомненно, что в первую очередь именно через них и им подобных древнетамильская поэзия воспринимала североиндийские идеи и образы. В особенности это относится к панегирическим стихам и поэмам: царей охотно подключают к санскритской мифологической или эпической традиции. Например, в ПН 55 говорится, что царь выделяется среди прочих царей, "как третий глаз, сверкающий на украшенном месяце лбу того, кто обладает великолепной царственной головой и черным горлом, кто дал могучим небожителям победу, когда разбил три крепости одной стрелой, взяв луком высокую гору, а тетивой — змея" (1—5)⁹; автор ППан восхваляет

правителя Каньджи как "происходящего от того, кто цветом моря подобен, кто мир весь измерил (т.е. Вишну)" (30-32), сравнивает его с доблестными Пятью (Пандавами), боровшимися с Сотней (Кауравами) (ППан 415-417).

Бесспорно то, что образы, идеи и представления, принадлежащие к общеиндийской мифологической традиции, вполне органично вписываются в древнетамильскую поэзию. Вместе с тем ими далеко не исчерпывается ее мифологическое содержание, они не затрагивают целого ряда ее жизненных центров и составляют лишь один из ее культурных слоев, сосуществующий с иными, сформировавшимися на местной почве гораздо раньше. Разумеется, при длительном взаимодействии таких слоев проведение демаркационных линий между ними — дело весьма тонкое, не всегда осуществимое, и мы далеки от мысли выделить из поэзии некий чисто тамильский субстрат (сама постановка такого вопроса вследствие несомненной гетерогенности тамильской культуры некорректна). Свою задачу мы видим в том, чтобы выявить те мифологические и религиозные представления, так или иначе в поэзии запечатленные (и, как мы убеждены, самые архаичные), которые оказали влияние на формирование древнетамильского поэтического канона.

Из терминов, которые употребляются в текстах для обозначения феноменов сакрального мира (подробнее об этом см. /Звелебил, 1977; Дубянский, 1985/), для нас наиболее интересны два — *kaṭavul* и *aṇaṅku*. На них следует обратить внимание еще и потому, что трактовка их часто противоречива и, с нашей точки зрения, неточна.

Так, термин *kaṭavul*, исходя из его этимологии (см. ДЭС 929), нередко понимают как обозначение высшего трансцендентного божественного начала, превосходящего все явления и объекты мира и в то же время в них имманентно присутствующего¹⁰. Такая концепция божества, вполне подходящая для философско-теологических систем развитого индуизма (например, распространенной на юге Индии шайвасиддханты), несомненно, противоречит духу древнетамильской поэзии и представляется в связи с ней сомнительной. Отчетливо осознавая это, Дж.Харт приходит к отрицанию общепринятой этимологии термина: по его мнению, корневую морфему *kaṭa* следует возводить к *kaṭaṇ* *dal* (здесь в смысле жертвоприношения). Согласно рассуждениям Харта, бог — это тот, кому должно приносить жертвы /Харт, 1975, с.27/.

Разделяя мнение Харта о невозможности "трансцендентальной" интерпретации божества в древнетамильской культуре, мы в то же время не можем не отметить искусственность и его трактовки: она не вполне убедительна с грамматической точки зрения (от *kaṭaṇ* естественнее построить форму *kaṭaṇuḷ*), а главное, совершенно напрасно отвергает традиционную этимологию. Ведь она, если отвлечься от философских импликаций, как нельзя лучше соответствует ис-

конной древнетамильской концепции божества, которая, по нашему мнению, состоит в том, что *kaṭavul* бог есть то, что выходит за пределы, или, в более общем виде, просто то, что движется¹¹. Вероятнее всего, древнетамильское представление о божественном, сакральном начале в первую очередь имеет в виду духов или местные божества, одним из основных атрибутов которых является способность свободно перемещаться в пространстве, выходить за пределы четких границ или рамок. Такому пониманию божества, подтверждаемому, кстати, примерами, которые будут приведены в дальнейшем, нисколько не противоречит то обстоятельство, что с течением времени упомянутая способность движения, как и сам термин *kaṭavul*, переосмысливается в метафизическом плане.

Специфика древнетамильского представления о сакральном раскрывается, далее, в связи с понятием *aṇaiṅku*. Это понятие, как мы увидим, чрезвычайно важно для тамильской культуры и заслуживает внимательного рассмотрения¹².

Вслед за К.Звелебиллом /Звелебил, 1979, с.159–160/ отметим многозначность слова *aṇaiṅku*. Словарь ППТИ дает 12 его значений, из которых можно выделить такие: *страх, источник страха; любое устрашающее божество или демон; демоница, появляющаяся как красавица; убивающая юношей* (идентифицируется с Мохини, воплощением Вишну в виде соблазнительно-прекрасной, но опасной женщины). Учитывая, что основные значения слова — *мучение, боль, страдание, умерщвление* (глагол *aṇaiṅku* соответственно означает *мучить, приносить страдание, быть мучимым, погибать*, а также *подчинять, подавлять, сдерживать; прятаться, подчиняться*: ДЭС 566), мы вправе предположить, что *aṇaiṅku* — это некая устрашающая сила, которая приносит человеку зло и страдание и которая может проявлять себя как неперсонифицированно, так и в виде неких существ — духов, демонических персонажей, божеств¹³. Однако если мы рассмотрим все случаи употребления слова *aṇaiṅku* в древнетамильской поэзии, то обнаружим, что данное определение не дает полного представления об *aṇaiṅku*, не исчерпывает этого феномена. В самом деле, с его помощью нельзя объяснить, почему описываются как обладающие анангу горы (АН 22, 1; 226, 19; 372, 3; НТ 288, 1; ПН 52, 1; 151, 11; ППан 494), прохладная бухта (АН 240, 8; Аин 28, 1; 174, 1), море (АН 207, 1; МК 164; Мани 17, 12), дерево кадамба (Пади 88, 6); кроме того, анангу обладают лук (АН 159, 6), стрела (АН 167, 8), укрепленные стойки ворот (МК 353–354, 693), площадка перед домом (ПН 274, 4), бобы-кажангу, используемые для прорицаний и гадания (НТ 47, 8; 282, 5), слон (КТ 308, 2–3), лев (ППан 258), змея (ПН 211, 2; АН 108, 2; НТ 37, 9; КТ 119, 2); анангу присуща и людям, ибо содержится в "больших руках" (Пади 62, 11) и "крепких ногах" героев (Пади 11, падигам, 11), в женской груди (АН 177, 19; Аин 363, 3–4); с ней ассоциируется женщина в целом — "девушка, ис-

полненная анангу" (aṇaṅku cāī arivai — АН 14, 15; 181, 25; 212, 8). С анангу связываются даже абстрактные понятия ("время, наполненное анангу" — ПН 369, 6; "исполненное анангу целомудрие" — АН 73, 5; клятва — НТ 386, 6); анангу, наконец, обладают боги: Муруган ("редкостная анангу Муругана" — АН 86, 10; "обладающий анангу Муруган" — ПН 299, 6), Тирумаль-Вишну ("редкостная сила Тирумалья, обладающая анангу" — Пари I, 43; "диск Тирумалья, наполненный анангу" — Пари XIII, 6), а в одном случае (Кали 105, 15) обладающим анангу называется Индра.

Как видно из этого списка примеров, причем далеко не исчерпывающего, анангу, во-первых, не всегда злое, опасное начало, часто оно ассоциируется с богами, борющимися против демонов (см. /Звелебил, 1979, с.167/), с качествами силы, надежности, блага (в АН 20, 11 она так и называется pallaṇaṅku, т.е. *благая анангу*); во-вторых, несмотря на то что словом aṇaṅku называется духи и божества, оно в первую очередь подразумевает некую энергию, связанную с разнообразными предметами и явлениями мира.

"Эта энергия... — пишет Харт, — была потенциально опасной сакральной силой, которая предполагалась наличествующей в любом объекте или человеке, по тем или иным причинам обладавшим, как считали, особой потенцией. Со всем, где она содержалась, нужно было обращаться осторожно, иначе энергия выходила из-под контроля и приводила к катастрофе. Но если „анангу“ находилась в надлежащем месте и под контролем, она сообщала вещам сакральную правильность, надежность, и это было важнейшим критерием отношения к ним человека. Среди объектов, содержавших эту энергию, были целомудренная жена, царь, некоторые виды барабанов, специальные столбы, мемориальные камни с душами павших героев в них, мертвые тела, вдовы, женщины во время месячных и в послеродовой период. Кое-где она потенциально менее стабильна, но в любом случае должна быть тщательно контролируема" /Харт, 1976, с.321/.

Добавим к словам Дж.Харта определение К.Звелебила: "Сакральное понималось как сила, присущая некоторым местам, объектам, существам, а не как владение вполне определенных трансцендентных богов. Термин, применявшийся для обозначения сакрального, был „анангу“, первоначально мыслившийся как обозначение внушающей благоговение сверхъестественной энергии, безличной, анонимной силы, находящейся внутри ряда феноменов, но не идентифицируемой и не смешиваемой ни с одним из них. Сакральная энергия была столь независима от определенных вещей или лиц, в которых она, как полагали, обреталась, что она должна была предшествовать или переживать их. Она была безличной, капризной, опасной, сама по себе ни благой, ни неблагой, она обнаруживалась пребывающей в местах, вызывающих благоговение, — горах, море, на поле битвы, на току, который использовался в качестве места, где испол-

нялись оргиастические и священные танцы; из предметов она, как полагали, находилась в опасных или ценных вещах, таких, как оружие и музыкальные инструменты; она присутствовала также в некоторых внушающих страх животных (лев, тигр, змея) и в некоторых (возможно, тотемных) деревьях" /Звелебил, 1979, с.190/.

В рецензии на книгу Харта Т. Барроу отмечает неудовлетворительность трактовки автором термина *апа́нку*: во-первых, как считает он, эта трактовка не учитывает всех значений слова; во-вторых, термин *апа́нку* в раннем слое литературы не означает генерализированную потенцию, а используется для обозначения богов, божественных существ, духов и демонов, обретающихся в различных местах. Поскольку само слово происходит от корня *ап-* *приближаться, соединяться, пребывать внутри*, Барроу добавляет, что в первую очередь "анангу" — дух, вселяющийся в человека, а также состояние одержимости духом /Барроу, 1979, с.283/.

Как мы уже показали на ряде примеров, слово *апа́нку* в самом деле многозначно. Мы думаем, что серьезного противоречия между различными значениями этого слова нет, но, видимо, есть какие-то основные, исходные. Таковыми, по нашему мнению, следует считать два: *внутренняя энергия и дух, неопределенное божество*, причем они так тесно соприкасаются, что иногда трудно решить, какое значение предпочесть. Скажем, строчку АН 114, 15 *апа́нкуṭайа пакари́н ма́ранта р̄и* можно понять как *цветы, благоухающие в доме божества* (т.е. в храме) или как *цветы, благоухающие в доме, обладающем анангу*.

Рассуждая теоретически, мы приходим к заключению, что словом *апа́нку* обозначались: и некая безличная энергия, и созданные воображением людей существа — духи, божества — ее носители, ее воплощения. Кстати, именно безличностью, текучестью самой энергии следует объяснить и неопределенность форм этих существ: *tām vēntu uruviṇ aṇāṅkumār varuṭṭē dūṅi priḍuṭṭa v vēlanṇai im formē* (АН 158, 9), и их способность свободно перемещаться в пространстве (ср. *апа́нку к̄āl kīlaruṭ maṇaṅkiruḷ naṭunāḷ* *темная ночь, когда бродят анангу*, букв. *у анангу вздымаются ноги* — НТ 319, 6).

Важно заметить, что аналогичным образом характеризовались и персонажи, обозначенные словом *каṭаву́л* (напомним: *то, что движется, выходит за пределы*): "нарисованное божество (кадавуль) уходит", т.е. покидает свое изображение (АН 167, 15); "столб, из которого ушел кадавуль" (АН 307, 12); "печальная ночь, когда бродит кадавуль" (МК 651). Очевидно, что в этих примерах кадавуль вполне эквивалентен анангу, и, таким образом, в некоторых контекстах оба термина могут рассматриваться как синонимы.

Наряду с тем, что, как мы видели, древнетамильские духи и божества свободно перемещались в пространстве, они всегда понимались как в той или иной степени локализованные — иногда не очень определенно (море, горы): *malai-*

уṛai kaṭavuḷ бог, живущий в горах (Ан 259, 3), иногда более конкретно: illuṛai katavuḷ бог, живущий в доме (АН 282, 18). Вообще же места их обитания многочисленны и разнообразны — тексты называют, например, горы (НТ 165, 4), горные источники (НТ 34, 1), бухту (АН 156, 15), деревья: маргозу (АН 309, 4), баньян (НТ 343, 4), венгей (НТ 216, 6), пальмировую пальму (НТ 303, 3), кадамбу (КТ 87, 1)¹⁴; также груды камней (АН 35, 7) и камни, поставленные в память погибших воинов (АН 297, 7). Во всех приведенных примерах божество обозначено словом kaṭavuḷ.

Итак, энергетическое начало, имевшее в древнетамильской культуре сакральный статус, может быть рассмотрено в рамках дихотомии "движение—локализация", которая создает предпосылку формирования по крайней мере одного, туземного слоя древнетамильской мифологической системы. Момент концентрации энергии в том или ином предмете или персоне делает их объектами религиозного культа, а неопределенный дух, носитель энергии, обретая "дом", трансформируется в местное божество со своей сферой влияния и своими почитателями. Интересно в связи с этим заметить, что одним из значений широко применяемого для обозначения понятия "бог" слова iṛai является также пребывание, местонахождение (taṅkutaḷ), нередко, кстати, употребляемое в связи с птицами (см. АН 10, 4; 180, 11; КТ 92, 2—3; НТ 67, 3—5; ПН 360, 15)¹⁵. Можно высказать предположение о совмещении двух значений слова (т.е. бог и место) в понятии духа или божества с постоянным местом пребывания, иначе говоря, местного божества, выделившегося из сонма духов и ставшего объектом особого поклонения, поскольку оно приняло на себя функцию охраны данного места ("высокие горы, охраняемые богом редкостной силы" — ПН 158, 1; "поля, шумящие птицами, охраняемые богом, обретающимся в венгей с огненными цветками" — НТ 216, 6—7), обретшего свой "дом", ставший храмом /ср., например, "сильный бог (здесь vallaṇṇku), помещенный в дом (paṇai) из гнутой челюсти акулы" — ПП 86—87/. В подобного рода идеях, видимо, и кроются корни явления, называемого иногда генолокотеизмом (постоянное пребывание бога в конкретном месте, его генетическая связь с этим местом, слиянность с ним) и отраженного, в частности, в тамильских храмовых мифах, для которых типичен мотив невозможности удалить бога из данного храма или местности, поскольку он оказывается "укорененным" в них (см. /Шульман, 1979, с.48 — 52/).

Следствием данного факта является и то, что в становлении культов различных богов в Южной Индии громадную роль играют местные обстоятельства. Мифология и иконография божественного персонажа в значительной мере оказываются как бы слепком местного фона (социального или природного). Разумеется, это лишь одна черта весьма сложного процесса развития тамильской мифологии, но черта

чрезвычайно важная, диагностическая. Не случайно более поздняя, средневековая поэзия тамильских бхактов, в особенности шиваитских, прямо-таки насыщена "географией" Тамилнада, поскольку воспевание бога не мыслится вне того места (селения и храма), где он пребывает.

Возвращаясь к сакральной энергии анангу, поставим теперь вопрос о ее природе. Исследователи, как можно было видеть, называют ее безличной, сверхъестественной силой, аналогичной, по мнению Харта, полинезийской мана /Харт, 1975, с.322/. Эта точка зрения, как нам кажется, упускает индийскую специфику явления. Есть возможность рассматривать анангу как феномен не сверхъестественный, а в основе своей природный: ведь характерная форма проявления энергии — огонь, жар (что роднит анангу с понятием "тапаса", выработанным ведической культурой, хотя следует оговориться, что и в том и в другом случае "жар" — не только природный, но в значительной мере религиозный феномен, связанный с идеей накопления добродетели).

Ассоциация анангу с огнем, нагреванием прослеживается на таких, скажем, примерах: "толстые куски жира, поджаренные (апапкйа) на красном огне" (АН 237, 9); "она (женщина) стала мучением (апапкй) для родной деревни, словно огонек, разожженный под деревом" (ПН 349, 6—7); очаг с анангу (апапкатуру — МК 29).

В других случаях огненная природа анангу выявляется не столь непосредственно, но все же достаточно определенно. Так, имеющими анангу характеризуются змеи (АН 108, 13; НТ 37, 9; КТ 119, 2), поскольку они обладают "жаром гнева" (см. КТ 190, 4: "горячегневная змея"), слон в состоянии амока (КТ 308, 2), поле битвы (ПН 25, 6), которое всегда ассоциируется с сухими землями "палей". С анангу связаны танцы (СП V, 70), страдания или боль (НТ 322, 10), любовная страсть (НТ 245, 9—10).

Вышеобозначенное понимание анангу, между прочим, полностью подтверждается наблюдениями над особенностями современной ритуальной практики в Тамилнаде, которая активно использует понятие жара, нагревания (и как антитезу им — холода, охлаждения). "В сущности, — пишет Б.Бек, — жар ассоциируется с жизнью и плодородием. Энергия, которая может как активизировать, так и уничтожить жизнь, есть некая разновидность жара. Взятый изолированно, однако, жар в высшей степени опасен. Он должен быть локализован и контролируем, чтобы стать источником энергии, которую могут использовать как люди, так и божественные персонажи" /Бек, 1969, с.553/.

С жаром, "перегревом" связаны такие процессы и состояния человека, как болезнь, страдание, любовное влечение, половое созревание девушки, месячные, беременность. В целом всякая нечистота считается нагревающей /Бек, 1969, с.562/. Очищение же, снятие боли, выздоровление и т.п. неизменно понимаются как введение энергии-жара в опреде-

ленные, контролируемые рамки, иначе говоря — как охлаждение. Необходимо подчеркнуть, что охлаждающим считался половой акт как утоление жара любовной страсти /Бек, 1969, с.562/. Отметим, что тамильская культура оперирует также цветовым рядом символического выражения упомянутых состояний: энергия, жар ассоциируются с красным, охлаждение, прохлада — с белым цветом. Соответственно структура типичного ритуала выглядит как прохождение фазы нагрева с последующим охлаждением, символизирующим возвращение к норме или обновленному состоянию (движение от красного к белому, см. /Бек, 1969, с.557/) ¹⁶.

Хотя исследовавшая структуру тамильских ритуалов Б.Бек использует данные современной полевой работы, ее выводы хорошо проецируются на ранние этапы развития тамильской культуры, что подтверждает и анализ древней поэзии: те нормы поведения, которые в ней отражены, наилучшим образом интерпретируются функционально, с точки зрения контроля над сакральной энергией в различных ее модификациях. Чаще всего это не лежит на поверхности, но нередко поэзия и прямо описывает действия, которые имеют целью символическое сдерживание энергии, охлаждение внутреннего жара в предметах или людях, например: надевание гирлянд прохладных цветов (ТМА 236), венков из листьев маргозы и пальмировой пальмы ¹⁷ (АН 138, 4—5); нанесение на тело шафрана (куркумы) и сандаловой пасты (обладающих охлаждающими свойствами) (ТМА 235); смазывание маслом ворот (МК 353—354); украшение павлиньими перьями (павлин — птица, ассоциирующаяся с прохладой) копий (ПН 95, 1—2), камней, поставленных в память погибших воинов (АН 67, 10).

Громадную роль играет в тамильской культуре анангу в аспекте сакральной женской энергии. Владение энергией анангу, являющейся в данном случае выражением женского сексуального начала (ср. "женщина, полная анангу" — АН 114, 5; 212, 8; "красивая грудь, обладающая анангу" — АН 177, 19), присущей женщине силы чадородия ¹⁸, составляет ценность, важную не только и не столько для самой женщины, сколько для окружающих, и в первую очередь близких родственников-мужчин. Как показано Б.Бек, женщина занимает центральное место в дравидской ячейке родства и является источником жизненной силы, удачи для отца, брата, мужа и сына, обеспечивает благосостояние и жизнедеятельность семьи в целом /Бек, 1974, с.7—9/ ¹⁹. Этим объясняется характерный дравидский обычай кросскузенного брака (женитьба на дочери брата матери или сестры отца), смысл которого состоит в том, что женщина, выйдя замуж, не покидает семейной ячейки и продолжает оставаться гаранткой семейного благополучия.

В соответствии с амбивалентной природой анангу женщина может, однако, быть силой не только благодатной, но страшной и опасной. Не имеющая сдерживающих рамок (семей-

ных, брачных, ритуальных), лишённая контроля, энергия может принести гибель и разрушение. Самый яркий пример этому, запечатленный тамильской поэзией, конечно, образ Каннахи из "Повести о браслете", которая, потеряв мужа, в гневе сжигает город Мадурай вырвавшимся из ее груди огнем.

Такого рода представления о сакральной женской энергии находят мифологическое воплощение в образе тамильской богини Коттравей (*koṭṭravai* — букв. *убийственная*). Древнетамильские тексты упоминают ее лишь в нескольких случаях, а единственное развернутое ее описание содержится в двенадцатой главе "Повести о браслете", где она изображается богиней-покровительницей племени эйнаров, воинственных охотников и грабителей, живущих в пустынной местности. "Голова ее была украшена серебристой лунной, она смотрела немигающим взором лобного глаза, у нее были коралловый рот, белозубая улыбка и горло, почерневшее от выпитого яда. Она сгибала вместо лука большую гору с горячегневым змеем в качестве тетивы; полозубая змея была ей нагрудной повязкой. Она вздымала в руке трезубец, на плечах у нее была кожа слона, а на бедрах — шкура льва, полного анангу. На ногах звенели колокольчики и воинские браслеты. Такова была Коттравей, обладательница меча, исполненного победоносной силы. Она стояла на голове могучеплечего демона, обладавшего двумя разными обликами" (СП XII, 54 — 66).

Хорошо видно, что Коттравей втянута здесь в шиваитский мифологический ареал, т.е. наделена основными атрибутами Шивы и представляет собой его супругу — богиню Кали в облике Махисасурамardini ("Та, что убила асуру Махишу"). С другой стороны, далее в гимнах Коттравей появляются определенные ассоциации ее с Вишну ("ты держишь в лотосоподобных руках раковину и чакру" — СП XII, 9) и Кришной (в гимне 22 ей приписывается один из его подвигов — уничтожение демона в виде повозки, посланного Кансой, дядей Кришны, чтобы погубить его).

Оставляя в стороне шиваитскую и вишнуитскую атрибутику Коттравей, отметим два момента в культе богини, восходящие, несомненно, к глубокой древности: кровавые жертвоприношения и убийство демона-буйвола. Эйнары поют: "Вот наш жертвенный долг (*kaṭaṇ*)! Прими кровь, струящуюся из горла, как плату за победоносную силу" (СП XII, 17, также 18 — 19). Известно представление о крови как о субстанции, в высшей степени насыщенной жизненной энергией, и питающаяся кровью богиня ("выпей жертву сильнолуких эйнаров" — СП XII, 20) должна была получать энергию в изобилии²⁰. В ответ же она, как богиня победы, дает воинам силу, помогающую им одолеть врага²¹.

Чрезвычайно интересен возникающий здесь характерный для универсальной модели жертвоприношения мотив "еды", "кормления". Он важен не только потому, что проясняет

ношение к традиции редкостной анангу) говорится в АН 265, 14 о пей²². Наконец, АН 265, 14 прямо называет пей обладательницами анангу ("известные своей редкостной анангу демоницы-пей"). Добавим, что они появляются не только на полях сражений, но и на землях, подвергшихся разорительному военному набегу и представляющих собой зрелище запустения и ужаса ("внушая страх, воют огненноротые шакалы, плачет сова, толпятся вместе с карликовыми существами трупоядные пей с распущенными волосами" — ПП 257 — 260). В воображении древних тамилів эти некогда цветущие земли мифологически переосмысливаются и ассоциируются с районом "палей", мифопоэтической зоной, символизирующей опасность, страдания, смерть.

В этой зоне, которая неизменно характеризуется как "трудная для перехода", "внушающая страх", "пустынная", живут племена диких охотников-эйнаров, грабящих и убивающих путников (АН 87, 8; НТ 164, 6—7; КТ 12, 3); здесь "тигр, пахнувший сырым мясом, набрасывается на оленя, пьет красную кровь, а потом длинноухий стервятник по-воровски клюет остатки дурнопахнущей плоти" (АН 3, 4—12); здесь разбросаны трупы животных (КТ 56, 1; НТ 43, 2—4); коршун "щипит кишки воинов" (АН 77, 10). Это район, "где гибнут путники" (АН 109, 9), "умирают живые существа" (АН 31, 4), где "страдающее тело истлевет, словно старая, стершаяся веревка" (НТ 284, 10—11). С ним всегда связан период летней жары, когда "горячие, словно огонь, лучи солнца иссушают и раскалывают землю, высохшие деревья не дают тени" (АН 1, 10—11), "каждая гора объята пожаром, возникающим от трения бамбуковых стволов друг о друга" (АН 65, 9—10); на дорогах, "камни которых разбивают пальцы ног пешеходов" (АН 5, 14), нередко возникают миражи, которые именуются "колесницей пей" (pēuttēr — АН 67, 15; 89, 2; 179, 2; НТ 84, 4). Район палей, иначе называемый сугам или kāṭu, — это арена военных походов и битв, место расположения кремационных площадок (cuṭukāṭu) и кладбищ ("на дорогах попадают камни, установленные в память погибших воинов, с высеченными на них именами и рангом героев, украшенные павлиньими перьями" — АН 69, 9—11).

Очевидно, что основные атрибуты района палей (смерть, кровь, страдания, сухость, огонь) выразительно передают идею жара и, следовательно, имеют отношение к анангу. Ну а Коттравей, которая в тамильской традиции является властительницей района палей (а демоницы-пей составляют ее окружение, свиту)²³, символизирует ту же идею на уровне мифологической персонификации. Говоря в общем, Коттравей, пей, анангу накрепко увязываются вместе в контексте явлений и событий (действительных или ритуальных), сопровождающихся смертью, выделением крови, опасностью, нечистой или, если прибегнуть к привычному для тамильского ритуала понятию, перегревом²⁴.

Кровавые обряды (*uyirrali* — СП V, 87), описанные в "Повести о браслете", иногда подразумевают человеческие жертвы (воины отрубает себе головы и бросают на алтарь богини — СП V, 84—85), однако те, что упоминаются в гимнах эйнаров (кровь, струящаяся из горла, из тела), могут быть и приношениями животных²⁵. В связи с этим отметим очень древний, восходящий к протоиндийской эпохе мотив — ритуальное убийство буйвола /Волчок, 1982, с.63—68/, — который и в настоящее время составляет универсальную черту общеиндийского, и особенно дравидского, культа богини, выступающей в различных обликах и под различными именами — Деви, Кали, Дурги, Мариямман, Бхагавати, Елламмы и т.д. (см., например, /Уайтхед, 1976; Бек, 1981; Биардо, 1981; Рениш, 1979/). В этом ряду стоит и Коттравей, чей образ сливается в общеиндийском пантеоне с Кали-Дургой (отчего он и атрибует шиваитскими атрибутами).

Мифологическим обоснованием ритуала жертвоприношения буйвола является, как свидетельствует культовая практика, эпизод убийства богиней демона-асуры Махиши, принявшего облик буйвола (этот эпизод был хорошо известен уже во время создания "Повести о браслете" и, как мы видели, был ею запечатлен²⁶). Основная идея воспроизводящих его ритуалов состоит, конечно, в том, чтобы умилостивить богиню, "охладить" ее гнев и, приведя в состояние нормы ее сакральную энергию, добиться получения блага (дождя, урожая, избавления от эпидемических болезней). Заметим, что кровавый акт, одно из центральных событий ритуала, имеет смысл кормления богини и, стало быть, оказывает на нее охлаждающее воздействие — в параллель с охлаждающим воздействием сексуального акта.

Эта параллель отнюдь не случайна: эротические мотивы, как показывают описания жертвоприношения буйвола, в высшей степени присущи этому ритуалу. В ряде случаев — например, в том, который подробно исследовала Б.Бек /1981/, — разыгрывается бракосочетание богини с демоном, которого она затем убивает. И хотя в настоящее время этот демон (Махиша, Поту-разу, как в древних Андхрах, Мхасоба в Махарастре) чаще всего представляется стилом дерева или камнем /Бек, 1981, с.88; Биардо, 1981, с.231/, связь ритуальных событий с буйволом и его убийством, в прошлом очевидная, и сейчас остается достаточно определенной. Она ярко отражает опасный аспект сексуальности богини и более обобщенно — энергии анангу.

Следует отметить один характерный для мифологии богини мотив — постоянного возвращения ее девственности. Этот мотив важен потому, что, согласно древнетамильским представлениям, девственность есть высшая степень концентрации сакральной энергии, могучая потенция созидания и разрушения. По словам Ж.Дюмезиля, "быть девственной, оставаться девственной не значит просто быть целомудренной.

Целомудрие имеет отношение к чистоте; девственность — это нечто более высокое, имеющее отношение к изобилию. Женщина, которая остается девственницей, сохраняет в себе неиспользованную, но и неистраченную, нетронутую и как бы усиленную ее волей созидательную энергию, присущую ей по природе" (цит. по /Шульман, 1980, с.148/). С другой стороны, эта энергия, о чем уже говорилось, может проявляться в негативном аспекте — как опасная, губительная сила, в мифологии дравидской богини явственно подчеркиваемая: "Девственная богиня — фокус необузданной эротики. Она наиболее могуча постольку, поскольку ее девственность не нарушена, и поэтому в браке бог подвергает себя сильной и даже смертельной опасности..." /Шульман, 1980, с.141/²⁷.

Мотив девственности, обладающей могучей энергией, конечно, имеет отношение и к Коттравей и, хотя в "Повести о браслете" он не развернут, присутствует в одном из ее имен — Кумари (СП XII, 67), т.е. Дева, — которое, как мы теперь видим, весьма многозначительно²⁸.

Парадоксальная логика мифологического мышления не позволяет считать противоречием то обстоятельство, что девственной богине Коттравей приписывается рождение сына — бога Муругана²⁹. Этот бог в более поздних частях комплекса антологии и поэм, прежде всего в "Парипадаль" и "Тирумуругаттруппадей", представлен многопланово — и как местный дух-покровитель, и как древнетамильское божество плодородия, и как сын Шивы — Сканда (Карттикея, Кумара), предводитель войска богов. В нашу задачу здесь не входит подробный разбор мифологии Муругана-Сканды на уровне общиндийского пантеона³⁰. Мы рассмотрим те его черты, которые, вероятно всего, принадлежат к наиболее древним и самобытным пластам южноиндийских мифологических представлений.

Имя бога происходит от слова *muṟuṅku* {ДЭС: 4081}, основными значениями которого являются *детство, юность, аромат, мед*. *Muṟuṅku* — также имя самого бога, производная форма от него — *muṟuṅkaṅ*. Этот бог связан с возрождением производительных сил природы, со свежей растительностью, с лесом, полным цветочных ароматов (ср. АН 98, 27: *veṟi kaṁaḷ meṭuvēḷ* *пьянящий аромат распространяющий Недувель*, т.е. Муруган, см. ниже о его именах), воплощает собой энергию жизни, сам является носителем сакральной энергии (АН 98, 10: "редкостная анангу Муругана"; ПН 299, 6: "обладающий анангу Муруган").

Энергетическое начало Муругана подчеркивается его постоянной связью с красным цветом — символом огня, жара; "принадлежащими" ему считаются растения, дающие красные или огненно-желтые цветы, — кадамба, кандаль, венгей³¹. Традиционно считается, что некоторые имена Муругана несут в себе цветовую характеристику: *сēу/сēеу* (АН 266,

Поляну танцевальную, куда приводят Муругана⁴⁰, —
 Запела так, чтоб страх объял его не чтущих;
 Под звуки гнутых труб, под резкий колокольцев звон
 Все те, кто жаждет милости и кто ее достиг,
 Слона по кличке Пинимухам, что в битве неотступен,
 восхваляя, славят Муругана.

Вполне очевидно из приведенного описания, что в местах такого почитания Муругана создавалась и поддерживалась атмосфера, насыщенная энергией, можно сказать, накаленная: громкие звуки музыкальных инструментов и пение, кровавые жертвоприношения, ароматные курения и использование семян горчицы и проса, которые в тамильской ритуальной традиции считаются продуктами в высшей степени "нагревающими" (см. /Бек, 1969, с.568–569/), — все это способствовало приведению участников обряда в состояние крайнего возбуждения, которое находит выход в самой, пожалуй, интересной и специфичной детали культа Муругана — экстатических, самозабвенных, "безумных" плясках (*veṟiyāṭal, veṟiyāyartal*)⁴¹. Эти пляски исполнялись коллективно, и опять-таки в основном девушками — ср. ПП 155: *cevvēḷ veṟiyāṭu maḱaḷiṟ* *девушки, исполняющие безумный танец (Муругана)*, и индивидуально — жрецом Муругана, называвшимся *vēḷaṇ* *Копьеносец*. Это имя указывает на то, что жрец, принимая внешние атрибуты бога, и в самом деле в процессе танцев становился Муруганом; поэтому выражение *muṟuku āṟṟuṟṟaṭuttu* *приводить Муругана*, отмеченное нами (см. примеч. 40), имеет смысл *быть одержимым им, воплощать его собой*. Равным образом и девушки, участвовавшие в танцах, становились одержимыми (*КП 174–175: netuvēḷ apaṅkuṟu maḱaḷiṟ* *девушки, воспринявшие анангу Недувеля*), причем в этом случае явственно проявляется эротический характер таких танцев — ведь в Тамилнаде одержимость богом часто понимается как своего рода любовные взаимоотношения /Бек, 1981, с.110/. Разумеется, верно и обратное положение: любовная страсть выступает как одержимость богом, Муруганом, что подтверждается наличием в древнетамильской любовной поэзии ситуации, связанной как раз с танцами жреца-велана. Признаки любовной страсти, охватившей героиню (худение, вялость, увядание тела, жар), приписываются ее родными болезни, вызванной демоном-пей: *peu kolḷiyaḷ* *она восприняла пей* (КТ 263, 5). С целью излечения приглашается велан, который должен определить характер болезни и прекратить ее (поскольку любая болезнь связана с избытком жара, лечением должно быть "охлаждение" пациентки).

"Стоит нам Недувеля почитать, чьи могучие многославные руки
 В пыль обращают всех тех, кто пред ним не склонился,
 Станет прохладной она", — древлеустые женщины так провещали;
 Тут поляну для танцев украсив, венки нацепивши,

Так, что храм изобильный наполнился шумом, запев,
Жертву давши, красивое просо, в крови замочивши, рассыпав,
Полночью жуткой они привели Муругана (АН 22, 5—11).

Пытаясь выяснить причину болезни, находящийся в транс-е жрец занимается гаданием с помощью бобов-кажангу⁴², прорицает, мает лоб девушки кровью жертвенного ягненка (КТ 362, 4). Основными же способами "лечения" следует признать акт кормления Муругана, т.е. жертвоприношения и упомянутые танцы. "Насытившийся" Муруган мог сыграть с "заболевшей" избыточный жар, а с другой стороны, за иступленными танцами, всплеском энергии должны были наступить спад, охлаждение, которые, вероятно, по принципу симпатической магии распространялись на героиню. Отметим, что в антураже ритуалов поклонения Муругану есть детали, которые символически выражают идею контроля над сакральной энергией: прохладные гирлянды и венки цветов (в том числе маргозы и пальмировой пальмы в АН 138, 4—5), плоды шафрана, обладающие охлаждающим действием, амulet в виде красной нити на запястье.

С точки зрения характеристики сакральной энергии анангу представляется важным обратить внимание на один терминологический момент. Поляна, на которой осуществляется ритуал поклонения Муругану (кровавые жертвы, иступленные пляски, гадания, прорицания), носит название *kaḷam/kaḷan: vēḷan veṛi ayar kaḷattu* на поляне, где велан исполняет иступленный танец (АН 114, 1—2); *veṛi ayar viyaṅ kaḷam* широкая поляна, где исполняется иступленный танец (АН 182, 17); *aṅaiḷayar viyaṅ kaḷam* широкая поляна, где действует анангу (АН 382, 6 и др.). Последний пример особенно многозначителен: он подтверждает понимание *kaḷam* как сакрального пространства, на котором люди сталкиваются с проявлением энергии анангу. Таким пространством, обозначаемым словом *kaḷam*, являются описания только что ритуальная площадка, место для собраний⁴³, площадка для молитвы, ток (это, по мнению Звелебила, изначальное значение слова /Звелебил, 1979, с.181/⁴⁴), поле для посевов, поле битвы (ДЭС 1160).

И дело не просто в том, что все они — места повышенной людской активности, а в том, что это активность ритуальная, имеющая целью насыщение сакральной энергией и, таким образом, обретение блага и процветания. Не случайно поэтому всюду речь идет так или иначе о еде, источнике жизненной силы, выступающей в разном виде: собранного или посеянного урожая; жертвоприношения, кормления бога; свадебного пира, к которому приравнивается битва (ПН 372), или трапезы демонниц-пей.

Завершая краткое описание культа Муругана, подчеркнем наличие в нем моментов одержимости, трансa, что вообще составляет одну из характерных особенностей южноиндийского культового поведения, восходящую к древним и автхтонным слоям культуры.

Обратимся теперь к другому важному аспекту мифологии Муругана — воинскому. Будучи сыном Коттравей, богини войны и победы, Муруган, естественно, перенимает эти ее функции и выступает в древнетамильских текстах как "победоносный Недувель" (КТ 111, 2), "воин многих сражений" (ТМА 226), "ведущий благую войну" (АН 1, 3). Для тамильских царей и князей Муруган-воин служил образцом силы, мужества, неукротимости ("сила, подобная силе Муругана" — АН 181, 6; "мощь ярости, словно у Муругана" — АН 158, 16; "предводитель, обладающий устрашающей силой гнева Муругана" — Пору 131 и т.д.). Но если для них возможность продемонстрировать воинскую доблесть была связана с реальными земными сражениями, то сам Муруган ведет борьбу с демонами, покушающимися на власть богов. В этом он полностью ассоциируется со Скандой, и тамильские тексты, упоминающие эту борьбу, отражают синкретический общеиндийский образ Муругана-Сканды, запечатленный, например, в "Махабхарате", пуранах, поэме Калидасы "Рождение Кумары". Вместе с тем конкретные формы борьбы, которые имеют в виду тексты, связаны с оригинальной тамильской мифологической традицией (см. /Шульман, 1979, с.30/).

Основной враг Муругана, согласно этой традиции, демон Сур, или Сурападама. Эпизод борьбы Муругана с Суром в сколько-нибудь развернутом виде в текстах антологий и поэм не содержится; полное и стандартное его изложение принадлежит гораздо более позднему времени и содержится в кантарурагам ("Пуране о Сканде"), переложении санскритской "Скандапураны" (с добавлением значительного количества местного материала), сделанном в XIV в. поэтом по имени кассиуаррасивасариуар. Эпизод этот в общих чертах выглядит следующим образом.

Демон Сур, или Сурападама, со своими братьями восхвалил Шиву и получил от него власть над вселенной. Униженные боги обратились за помощью к тому же Шиве, и тот согласился родить сына, который уничтожит демонов. Рожденный из семени Шивы Муруган вступил в борьбу с ними, поразил демона Тараку, расколов копьем гору Краунчу, в которой тот скрывался, убил других, а затем начал битву с Суrom. В течение битвы Сур принимал различные формы: бьющих вод, огня, смерти, горы, облака и др. Он произвел сонм теней, среди которых прятался, и наконец обратился в громадное дерево манго, стоявшее посередине океана: его ветви достигли границ вселенной и погрузили во тьму землю, небо и океан, от их колебания звезды слетали с небес, переворачивались горы. Огненное копьё Муругана сначала осушило океан вокруг дерева, а затем срезало его ствол под корень. Но Сур не был еще побежден — он раскололся надвое, причем половины его приняли формы петуха и павлина. Муруган взял петуха для изображения на своем знамени, а павлина сделал своей ваханой.

В изложении "Кандапуранам" этот эпизод содержит много от пуранической традиции Сканды и, как полагает Д.Шульман /1979, с.35/, приобретает характер космогонического мифа, в котором манго играет роль мировой оси, космического дерева, выступающего в данном случае в виде дерева смерти, символа тьмы и хаоса, а борьба Муругана с Суром гомологична ведическому поединку Индры с Вритрой. Анализируя, далее, мотив нападения бога на дерево или столб в шиваитской мифологии, исследователь высказывает предположение (довольно осторожное) о том, что эпизод борьбы Муругана с демоном в виде манго представляет собой осколок утерянного дравидского космогонического мифа, в котором дерево манго — центральный, существенный образ /Шульман, 1979, с.35/.

То, что борьба Муругана с Суром окрашена в тона ведической космогонии, нисколько не удивительно (особенно если учесть, что текст "Кандапуранам" возник в русле развитой индуистской традиции), и вполне понятно, что борьба эта носит, так сказать, положительный, созидательный характер (как всякая борьба бога с демонами). Однако в рассуждения, касающиеся роли и значения мангового дерева (раз уж именно с ним связывается тамильская специфика мифа), нам бы хотелось внести некоторые уточнения и добавления.

Подробного изложения мифа, как мы уже отмечали, в рассматриваемых нами текстах не содержится. Они содержат лишь краткие упоминания борьбы Муругана с Суром⁴⁵, причем, строго говоря, на основании этих упоминаний реконструировать космогонический миф невозможно. Попытаемся, однако, выяснить смысл конфликта этих фигур, исходя из анализа текстовых данных, касающихся их мифологической сущности.

Сура иногда представляют как божество страха, персонафикацию беспокойства, мучения, поскольку само его имя имеет значения *страх, страдание, мучение, также пугать, быть жестоким* (см. ДЭС 2250, /Звелебил, 1977, с.243/). Хотя можно полагать, что свойство насыщать все эти состояния на людей действительно ему присуще, такая характеристика представляется неполной и даже неточной, так как нам кажется сомнительной возможность обожествления тамилами психологических состояний. Судя по тому, как встречается слово *cūr* в текстах вне связи с Муруганом, то, что оно обозначает, тяготеет к естественным феноменам, а именно к горам и воде. Например: "склоны гор, обладающие Суром" (АН 158, 8; НТ 359, 7; КТ 105, 5; 376, 2), "обладающие Суром горные источники и ручьи" (АН 91, 4; НТ 268, 1). Существует определенная ассоциация Сура с сезоном дождей: "пространство, излюбленное Суром, воспринявшее желанный сезон дождей" (АН 303, 5), см. также МПК 239. С Суром связаны некие девы (*cūr makaḷ* — НТ 34, 4; *cūra- ga makaḷir* — КТ 53, 7), вероятно, духи горных источников

("живущая в горном озере дева Сура" — АН 198, 16—17). ТМА 13—41 описывает их танец в горах, во время которого они славят Муругана. Характерно, что исполняется он в начале сезона дождей. Оказывается, что Муруган и Сур имеют много общего: оба связаны с горами, так или иначе — с водой (о присутствии Муругана в реках и источниках говорится в ТМА 224, что было отмечено нами), оба, наконец, особым образом воздействуют на людей, в основном на женщин, внушают им страх, овладевают ими: "ты дрожишь, словно тебя возжелал Сур" (КТ 52, 2); "мы стояли дрожа, словно павлины, которыми овладел Сур" (КП 169)⁴⁶; "ты мучаешь меня, словно дева Сура" (АН 32, 8) (в последнем примере обращает на себя внимание употребление глагола *aṇaiṅku* со значением *мучить*). Суру, как и Муругану, приносили жертвы (*śūruṭai rali* — ИТ 367, 4), перед его девами, как и перед Муруганом, произносились клятвы: КТ 53, 7 упоминает клятву, данную перед девами Сура, а АН 266, 22 — клятву, данную перед Муруганом.

Анализ употребления слова *śūr* приводит нас к следующему парадоксальному заключению. Это слово обозначает, по всей вероятности, сакральную энергию анангу, но действующую, так сказать, в обратном направлении, или, говоря иначе, взятую с обратным знаком. Как *aṇaiṅku*, она связана с нагреванием, огнем, как *śūr* — с охлаждением и водой⁴⁷. Вообще эту энергию нужно понимать как величину сугубо непостоянную, имеющую различные модификации в зависимости от конкретных условий ее манифестации. Представляя себе этот процесс умозрительно, мы можем воспользоваться образом некоей двухполюсной шкалы, по которой эта энергия движется, принимая различные значения в пределах, так сказать, от полюса холода до полюса жара. Ну а сами полюсы, обозначаемые парой терминов *śūr-aṇaiṅku*, в принципе могут считаться взаимозаменяемыми, так как подразумевают величины, не абсолютно противопоставленные, но одна в другую перетекающие. Иными словами, речь идет о крайних точках процесса изменения жизненной энергии, которые, будучи взяты изолированно, представляют собой, так сказать, полюсы неблагоприятности.

Нагляднее всего упомянутый процесс проявляется в сезонном цикле, содержащем кульминационные пункты природных процессов нагревания и охлаждения, — в смене жаркого времени года сезоном дождей. Комплексы качеств, соответствующих каждому из них, конечно, противоположны, но отнюдь не взаимоисключающие. Напротив, они взаимообуславливают друг друга, взаимопроникают и сосуществуют. В жаркий сезон господствуют огонь и сухость, природа раскалена, насыщается энергией и готовится принять оплодотворяющий дождь, а пока влага находится в скрытом состоянии, уходит в глубь земли и растений. С приходом дождей вода и прохлада доминируют, энергия жара пребывает под контролем и проявляет себя в благом виде — как эманация тепла

и аромата распускающихся цветов, любовное томление и соединение живых существ. Так, в постоянном взаимодействии противоположных начал и состояний, в движении крайностей навстречу друг другу и их слиянии природа достигает плодотворной соразмерности и гармонии.

Притом что момент прихода дождей, столкновения двух сезонов сам по себе в высшей степени благоприятен и продуктивен, в нем присутствует и негативный момент — опасность чрезмерных холода, влаги, тьмы. Поэтому в описаниях прихода дождей, с которыми мы встречаемся в поэзии, иногда, безусловно, присутствует некоторая зловещая нота:

Дождь скрывает пространство, и неба не видно,
Льются потоки воды — не видно земли;
Солище ушло, и крошечная тьма навалилась
(КТ 355, 1—3).

Над горными вершинами изогнут страх внушающий
прекрасный лук;
Подобно барабанам, проградели тучи и, океана
влагой насыщаясь,
Стремительно вздымаются и проливают столь
обильный дождь,
Что света стороны во мраке исчезают (АН 84, 1—4).

Не составляет труда увидеть в такого рода описаниях (в особенности в мотиве вселенского мрака) аналогию того фрагмента мифа о борьбе Муругана с Суром, где Сур превращается в манговое дерево, погружающее во тьму землю и небо (ср. строку АН 237, 15; *nāṇil perumaram nilavarai ellām nilaṅṅi* *лишенное стыда большое дерево Сура затенило все границы земли*). Эта образная перекличка, которая подтверждается данной выше характеристикой понятия *cūr* {ассоциации с водой, темнотой, сезоном дождей}, позволяет нам сделать предположение о том, что Сур — персонафикация опасных, негативных аспектов сезона дождей (вызывающий дождь холод, тьма дождевых туч, атмосфера зыбкости, неустойчивости) или, более обобщенно, состояние сакральной энергии на полюсе холода. Таким образом, можно утверждать, что миф о борьбе Муругана с Суром есть отражение важных природных событий, однако полнее выявить специфику этого отражения невозможно, прежде чем мы не рассмотрим еще одну древнетамильскую мифологическую фигуру — Тирумала, или Майона, т.е. "святого, прекрасного Маля", "Темного бога", который наряду с Муруганом, вероятнее всего, подразумевается в отрывке из АН 360, 6—9: "Вечер приходит, взяв красоту моря и закатного неба, в образе, где смешались цвета двух великих божеств, могучих и внушающих страх" (т.е. красный цвет и черный)⁴⁸. Тол 5 называет Маля главой пастушеского района муллей (пастбища и лесистые холмы), который в та-

мильской поэтической традиции неизменно изображается в сезон дождей. Упомянутая здесь связь Маля с пастушескими племенами подразумевает ту стадию развития образа бога, когда он сливается с образом Кришны. Это слияние, вовлечение Маля в сферу кришнаитско-вишнуитского культа, в рамки иной мифологической системы произошло, видимо, довольно рано, до создания основного корпуса текстов антологий и поэм. Во всяком случае, как считает Ф. Харди, исследователь, специально занимавшийся историей культа Кришны на юге Индии, в древнетамильских текстах именами Майона и Маля (Тирумала) обозначается Вишну/Кришна /Харди, 1983, с. 217/, культ которого еще до III в. н.э. был воспринят пандийскими царями и правителями Каньджи (Паялавами?) и был тесно связан с политическими, т.е. династийными, факторами /Харди, 1983, с. 152–153, 157/ (ср., например, характеристику правителя Каньджи: "Он происходит от того, кто цветом морю подобен, кто землю всю измерил, на груди которого — Шри" — ППан 29–31). С другой стороны, как показывает Харди, в поле зрения литературы в V–VI вв. попал "народный кришнаизм", отраженный в "Повести о браслете" и "Калиттохей": танец *kuravai* пастушек и свадебный ритуал укрощения быков (СП XVII; Кали 101–103), а также в АН 59, 4–6, где упоминается Кришна, который сломал дерево (курунду), чтобы его ветвями смогли одеться пастушки⁴⁹, купавшиеся в водах реки Тоженей (*toḷuṇai* — тамильское название Ямуны). "И составной эпизод укрощения быков, завершаемый куравей, и миф о сломанном дереве, и предложение пастушкам листьев, — говорит Харди, — коренятся в тамильских обычаях. Таким образом, мы имеем (первое) свидетельство о том, как тамильский юг рассматривает северного бога Кришну в рамках своих собственных „обычаев“" /Харди, 1983, с. 197/.

Возникает все-таки вопрос: существовало ли в тамильской мифологии какое-нибудь божество, которое в процессе становления южноиндийского кришнаизма стало бы идентифицироваться с Кришной и сыграло бы для него роль мифологического субстрата? Харди, как мы видим, склонен ответить на этот вопрос отрицательно.

Но существует и другая точка зрения. К. Звелебил полагает, что можно говорить о двух тамильских богах (т.е. Муругане и Мале-Кришне) как об отражении и развитии культа одного бога — молодого бога-героя, связанного с охотой, укрощением животных, плодородием и "тайной продолжения жизни". "Я решительно склонен видеть, — замечает он, — в „Красном желании" (*cevvēl*), боге гор и охотников, и в молодом Темном боге темно-зеленых пастбищ и пастухов один основной культ ранних дравидов: культ молодого героя, вечно юного бога" /Звелебил, 1977, с. 255–256/⁵⁰.

Это заключение кажется нам более предпочтительным, но нуждающимся в значительном уточнении. В самом деле, то, что в образах и культе Муругана и Маля-Кришны поразительно много общего, сомнений не вызывает (см. /Бек, б.г., с.1—5; Шульман, 1980, с.283/): оба молоды и сильны (победители демонов); оба воплощают энергию плодородия и связаны с эротикой; в культе каждого большую роль играют песнопения и круговые женские пляски (*kuravai*); Муруган ездит на павлине, а Кришна подобен павлину цветом и носит корону из павлиньих перьев; оба бога так или иначе связаны с горами⁵¹.

Надо, однако, помнить и о том, что они не равны между собой в отношении возрастного и семейного статуса: Муруган — сын богини Коттравей, а Маль, согласно стойкой южноиндийской традиции, ее брат (СП XII, 68 называет Коттравей "юной сестрой Маля"). Кроме того, существует и очевидное различие богов с точки зрения их цветовой характеристики. Оно прямо разграничивает сферы их владения, связывает их с природными процессами: Муруган является воплощением плодотворяющей энергии солнца, Маль — энергии плодородия, заключенной в дождевых тучах, в темном сезоне дождей. Что касается горных ассоциаций, то можно полагать, что Муругану ближе символизируемые горами представления о высоте, крепости, близости к солнцу, тогда как Маля — о темноте, густой, тенистой растительности и влаге (горы в тамильской поэзии часто описываются как *mā*, *māl* *темные*, например: *māūṇ appa māl varai kavāṇ* *темные склоны гор, подобные Маюну* — НТ 32, 1)⁵². Легко видеть, что характеристика Маля фактически объединяет его с Суром, в свою очередь близким Муругану, так что, обобщая все вышесказанное, можно говорить о существовании на юге Индии (скорее всего у охотничьих племен) некоего божества гор, выступавшего в зависимости от времени года в разных ипостасях и имевшего наряду с благими и опасные демонические черты, воплощавшиеся в холоде сезона дождей, мгле густых туч, застилающих небосвод, в ощущениях зыбкости, неустойчивости мира, скрытого пеленой мрака и воды.

На основании данных, приведенных выше, мы считаем возможным высказать предположение о том, что древнейшими тамильскими мифологическими фигурами были брат и сестра, богиня Коттравей и Маль, воплощавшие собой резко противопоставленные характеристики как сезонных отрезков — летней жары и сезона дождей, так и, более обобщенно, двух половин года — светлой и темной⁵³. Учитывая, далее, демонические ассоциации Маля (Маль-Сур), его вполне можно рассматривать в контексте мифа об убийстве богиней своего супруга — буйвола Махиши⁵⁴. Идентификация древнего Маля с Махисей дает нам гипотетический основной дравидский миф о кровосмесительной связи древней богини с братом-демоном и его убийстве свирепой супругой-сестрой, сохраняющей свою девственность.

При рассмотрении главных героев этого мифа обращают на себя внимание характерные для индийской ритуально-мифологической культуры черты полового синкретизма. Активная, стремящаяся к насилию богиня явно несет в себе твердое мужское начало (в поздних шиваитских вариантах мифа бисексуальность богини подчеркивается идентификацией ее меча с фаллосом, см. /Шульман, 1979, с.184/), в то время как в Мале-Суре много внешних признаков женской природы — нетвердость, зыбкость, мягкость, влага (напомним также об известном эпизоде мифологии Вишну — его воплощении в образе обольстительной женщины Мохини). Далее, в процессе бытования и развития данного мифа мужской аспект богини и ее воинские функции начинают как бы обособливаться и воплощаются в образе сына богини, юного героя-воина, вступающего в борьбу со своим демоническим дядей (ср. конфликт Кришны с Кансой)⁵⁵. Потом, вероятно, в результате сложного взаимодействия шиваитского и вишнуитского мифологических полей, сформировавшихся под влиянием североиндийской мифологии, образ молодого воина начинает расщепляться на две фигуры: Муругана и Кришны-Маля, "Красного" и "Черного", тяготеющих к разным полям, но сохраняющих много общих черт и продолжающих равноправно отвечать за соответствующие сезонные феномены⁵⁶. Одновременно с этим формируется образ демона, концентрирующий в себе и неблагоприятные свойства сезона дождей, и более общее представление о темном и злом вселенском начале. Оба героя вступают с ним в схватку, которая отражается в различных мифах, в частности о Муругане и Суре, о победе Кришны над семью демоническими быками⁵⁷.

Развитием исходного мифа (Коттравей-Маль) можно считать историю брака Муругана и Валли, которая олицетворяет природное растительное начало и функционально соответствует Малю (не случайно в мифе Валли — его дочь), тогда как Муруган, естественно, Коттравей. В их любовных взаимоотношениях усматривается (с учетом возможной в мифе инверсии полов) изначальный сексуальный конфликт — в сильно ослабленном и специфическом варианте, но сохраняющем идею соединения мужского и женского природных начал и контроля над сакральной женской энергией (напомним, что энергия богини "охлаждается" убийством или кровавым жертвоприношением, а также сексуальным соединением)⁵⁸.

Возвращаясь теперь к мифу о борьбе Муругана с Суром, мы можем высказать убеждение в том, что этот миф представляет собой вариант основного тамильского мифа об убийстве богиней супруга-демона с функциональным замещением богини ее сыном. Во всяком случае, в нем хорошо выявляются очертания яростной эротической конфронтации, в результате которой мягкое, зыбкое, влажное женское начало (см. характеристику Сура) подчиняется твердому муж-

скому. В связи с этим чрезвычайно важен мотив раскалывания, расщепления, разделения пополам, который репрезентирует половой акт (ср. в тамильском мифе о богине эпизод раскалывания ею горы, т.е. тела бога-супруга, мечом, имеющим фаллический смысл /Шульман, 1980, с.184/) ⁵⁹. Муруган тоже раскалывает гору Краунчу, раская (pīlantu) грудь скрывавшегося в ней демона (СП XXIV, 8, 3-4), и расщепляет дерево манго, в которое превращается Сур (или срезает его под корень) ⁶⁰.

Весьма знаменательно в разбираемом мифе появление дерева манго, поскольку в тамильской традиции с ним, безусловно, ассоциируется женское начало (именно обладание темной, цвета молодых побегов манго, красотой считается одним из главных достоинств героини древнетамильской поэзии, символизирующим ее сакральную энергию; в цейлонской версии сказания о богине Паттини — Каннахи из "Повести о браслете", — воплощающей эту версию, говорится о ее рождении из ствола мангового дерева /Мерварт, 1928, с.251/) ⁶¹.

Но с манго связано и другое: оно может служить прекрасным пластическим символом поры дождей в целом. Высокое, раскидистое дерево с темной густой листвой, дающей хорошую тень, в самом деле легко уподобить тяжелой дождевой туче, ползущей по небу (немаловажно, что слово *pā манго* одновременно значит и *темный* — см. этимологию Маля) ⁶². К тому же дерево может хранить в себе влагу даже в период летней жары, и есть немало стихов на тему палей, изображающих такую картинку: утомленный жарой слон, стремясь добыть воды, нападает на деревья (по-видимому, разновидности манго) ⁶³, ломает их, срывает с них кору. Этот образ, мы полагаем, вполне мог участвовать в становлении образной формы разбираемого нами мифа.

Мы не думаем, что в эпизоде битвы Муругана с Суром можно видеть, как полагает Д.Шульман /1980, с.35/, остатки утерянного космогонического мифа тамиллов. Конечно, в поздних его вариантах, в той же "Кандапуранам", деяние Муругана явно ассоциируется с победой Индры над Вритрой, а дерево манго предстает как символ мирового зла и представляет своеобразный негативный аспект мирового дерева, но эти ассоциации, мы полагаем, носят вторичный характер. Борьба ведется не за установление мировой оси, а за доминирование на определенной стадии сезонного цикла и, если пользоваться привычными тамильскими понятиями, за овладение опасной, вырывающейся из-под контроля энергией.

Разобранные выше тамильские мифы имеют явно выраженную календарную и эротическую подоплеку и трактуют ситуации, связанные с тем или иным состоянием сакральной энергии. Культивировавшиеся на юге Индии предствления об этой энергии во многом определяли мировоззрение древних тамиллов, особенно мифологию и культ. Понятно, что

эти особенности не были для Индии уникальными и могут быть выявлены в довольно широком ареале (речь в целом, вероятно, идет о значительном слое автохтонной по происхождению индийской культуры), но в ряде существенных моментов они очевидно противостоят космически ориентированным ведийским концепциям.

Подытоживая материал, приведенный в этой главе, отметим, что естественный, "земной" характер сакральной энергии, ее подвижность, текучесть, готовность принимать разнообразные формы предопределили возможность тесного контакта с ней, множественность сакральных феноменов для древних тамиллов, сакрализованность многих жизненных ситуаций. Амбивалентность энергии, ее способность к накоплению и трате вызвали к жизни комплекс ритуальных форм, необходимых для успешного манипулирования этой энергией, защиты от ее опасного воздействия, направления ее во благо как индивидуумам, так и коллективу. Сложилось представление и о местах наибольшей концентрации энергии, и если говорить об этом применительно к сфере социума, то в первую очередь надо иметь в виду фигуры царя и женщины. Их жизнедеятельность окружена в тамильской культуре особым ореолом сакральности, в большой степени ритуализована и мифологизирована. Это обстоятельство самым прямым образом сказывалось на поэтическом творчестве древних тамиллов, тесно увязанном с определенными формами жизни и явившемся в ряде отношений следствием специфического мифопоэтического мышления, развитием некоторых мифологических представлений. То, как осуществлялось такое развитие, как взаимодействовала поэтическая традиция с ритуально-мифологическим слоем древнетамильской культуры, будет рассмотрено далее.

ДРЕВНЕТАМИЛЬСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ
И ЕЕ СОЗДАТЕЛИ

При знакомстве с древнетамильской поэзией невозможно пройти мимо мифа, с помощью которого поэтическая традиция устанавливает свои собственные истоки. Это так называемая "легенда о санге". Под сангой обычно подразумевается некая поэтическая академия, процветавшая на тамильской земле в древности. Термин (там. *saṅgam*, санскр. *saṅgha*, пракритск. *saṅgho*), вероятнее всего, заимствован из джайнско-буддийского обихода, но обозначает явление, имевшее место, как сообщает легенда, много тысячелетий назад. Наиболее ранний вариант легенды сохранился, однако, в довольно позднем сочинении-комментарии Наккирара (ок. 700 г.), возможного автора поэмы "Тирумуругаттруппадей" (см. /Звелелбил, 1973, с.120, 124; 1975, с.56/), к трактату Иреянара "Ахаппоруль". Соответствующий фрагмент комментария читается так:

Цари династии Пандья содержали три санги: начальную сангу, среднюю сангу и последнюю сангу. Говорят, что в начальной санге было 549 человек, начиная с Агаттиянара, бога с развевающимися волосами, сжегшего три града (т.е. Шивы); Муругана, уничтожившего гору; Мудинагараяра из Муринджиора и властителя богатств (Куберы). Включая этих, пели (т.е. занимались поэтическим творчеством) 4449 человек. Ими были созданы по крайней мере такие произведения, как "Парипадал", "Мудунарей", "Мудукуруху", "Калариявирей". Они состояли в санге в течение 4440 лет. Их содержали в санге 89 /царей/, начиная от Кайсинаважуди и кончая Кадунгоном. Среди них семь Пандьев выступали как поэты. Они состояли в санге и занимались исследованием тамильского языка (*tamiḷārāyṅtār*) в Мадурай, которая была поглощена морем. Книга, которой они руководствовались, — "Агаттиям".

Далее, говорят, что в средней санге было 59 человек, начиная с Агаттиянара, Толькаппиянара, Карунгожи Моси из Ирундейора, Каппияна из Веллура, Сирупандарангана, Тиреяна Марана, Туварей Комана, Кирандей. Включая этих, пели 3700 человек. Ими были созданы: "Кали", "Куруху", "Вендали", "Вияжамалей ахаваль" и другие. Их книги — "Агаттиям", "Толькаппиям", "Мапуранам", "Исеннунуккам", "Пудапуранам". Они были членами санги в течение 3700 лет. Их содержали в санге 59 /царей/, начиная от Вендер Чежияна и кончая Мудаттиру Мараном, из которых пятеро выступали как поэты. Они состояли в санге и исследовали тамильский язык в Кападапураме. Как и в то (т.е. прежнее) время, пандийская страна была поглощена морем.

Далее, в последней санге состояли и исследовали тамильский язык 49 человек, начиная с Сирумедавияра, Сендамбуданара, Аривуде-

ияранара, Перунгундрур Кижара, Иландиру Марана, учителя Налландуванара из Мадурай, Маруданила Наганара из Мадурай, Наккиранара — сына учетчика. Включая этих, пели 449 человек. Ими созданы такие произведения, как "Недунтохой нануру", "Курунтохой нануру", "Наттриней нануру", "Пуранануру", "Аингурунуру", "Падиттрыппатту", "Кали нуттраймбады", "Парипададь ежубады", "Кутту", "Вари", "Ситтрисей", "Перисей". Их книги — "Агаттиям", "Толькаппиям". Они состояли в санге и исследовали тамильский язык в течение 1850 лет. Их содержали в санге 49 /царей/, начиная с избежавшего потопа Мудаттиру Марана и кончая Уккираперуважуди, из которых трое выступали как поэты. Они состояли в санге и исследовали тамильский язык в северной Мадурай (ИА, с.5—6).

Как видим, легенда упоминает немало реально существующих произведений тамильской поэзии, дошедших до нас в составе сборника "Эттуттохой", а кроме того, грамматические трактаты "Толькаппиям" и сохранившийся во фрагментах "Агаттиям" (см. /Звелебил, 1975, с.65/). Судя по названию, авторство последнего приписывается ведическому риши Агастье (тамильск. Агаттиян), который, как это явствует из текста, был наряду с Шивой и Муруганом одним из руководителей первой санги и, таким образом, непосредственно связан с зарождением тамильской культуры /Звелебил, 1973, с.120, 124; 1975, с.56/¹.

Помимо комментария Наккирара, о тамильской санге, причем именно как об учреждении литературном, говорит поэт-шиваит Аппар (VII в.): "/Шива/ появился в санге в качестве поэта, /создателя/ прекрасных песен..." (tirupāṅkkaṛaṣu tēvāraṁ 6, 76, 3). Упоминают сангу в связи с тамильским языком (saṅkattamiḷ) кришнаитская поэтесса IX в. Андаль (tiruppāvai 30), вишнуитский поэт Тируманге-той Альвар, VIII—IX вв. (periyatirumoli 3, 4—10). Кроме того, известно эпиграфическое свидетельство — надпись из Синнамура (X в.), сообщающая о том, что пандийский царь "содержал" в Мадурай сангу и повелел изложить на тамильском языке "Махабхарату" /Звелебил, 1975, с.59/. Более поздние данные о санге содержатся в средневековых тамильских пуранах о городе Мадурай (XII—XIII, XVI—XVII вв.). В них дается довольно подробное, хотя во многом и иное, нежели в комментарии Наккирара, описание поэтической академии.

Все упомянутые источники, подтверждая наличие на тамильской земле связанного с поэзией учреждения, вместе с тем достаточно неопределенны и, если оставить в стороне пураны, слишком удаленные по времени от предполагаемой санги, весьма лаконичны. Из них все же выясняется одно важное обстоятельство, на которое обратил внимание Д.Шульман /1980, с.73/: как и в пуранах о Мадурай, в приведенных выше свидетельствах, за исключением комментария Наккирара, речь явно идет лишь об одной санге, о предшествующих же не говорится ничего. Этим подтвержда-

ется тот факт, очевидный, впрочем, а priori, что рассказ о двух первых сангах носит чисто мифологический характер². Отсюда понятно, что обсуждать вопрос об историчности санги можно лишь в отношении третьей, с деятельностью которой, как правило, и связывается дошедшая до нас поэзия антологий и поэм, часто так и называемая — "поэзия санги".

Весьма интересно и многозначительно, однако, то, что в самой этой поэзии прямых данных о какой-либо поэтической академии не содержится. Те выдержки из текстов, которые иногда приводятся в пользу ее существования, слыхом неопределенны и зачастую имеют в виду что-то другое. Например, то, что говорится в МК 761—763: "Недийон, обладавший славным достоинством вкушения /плодов/ собрания (puparkūṭṭu) благих учителей древних заветов" — подразумевает скорее не литературное собрание, а группу придворных советников, вероятнее всего брахманов. Правда, в одном из стихотворений ПН мы обнаруживаем не вполне ясное указание именно на группу поэтов при дворе пандийского царя Недунчежияна. Этот царь, будучи, как считается, автором данного стихотворения, восклицает: "Если я не разобью врага... пусть покинут пределы моей страны и не воспевают /меня/ хвалимые многими и обладающие всемирной славой поэты во главе с достославным и высокообразованным Мангуди Маруданаром!" (ПН 72, 13—16). Можно добавить, что сам Мангуди Маруданар воспел своего патрона и его столицу, город Мадурай, в большой поэме "Мадурайканьджи", в которой он, между прочим, отмечает присутствие при дворе царя северных певцов и панегиристов — сут, магадхов, веталиков (МП 670—671). Они же упоминаются при описании царских дворов Чолы и Черы автором "Повести о браслете" (СП V, 48; XXVI, 74—75), что свидетельствует о высоком уровне литературной активности, по крайней мере в столицах трех крупнейших тамильских царств. Но пальму первенства в этом отношении следует отдать все же Мадурай, пандийской столице. Даже если не принимать пока во внимание легенду о санге, можно найти в текстах немало свидетельств того, что именно Мадурай принадлежит особая роль в культивировании тамильского языка и поэзии: "Кудаль (древнее название Мадурай), где сверкает тамильский язык..." (ПН 58, 13); "Мадурай, которой принадлежит славная традиция укрепления тамильского языка" (СПан 66—67); "Мадурай, уничтожающая скверну, расположенная в благой стране южного тамильского языка" (tentamil nannāṭṭu tītu tir maturai — СП X, 58). В "Калиттохей"³ есть строки, которые указывают на то, что с наступлением весны (на празднике Камы) в Мадурай было принято исполнять новые поэтические произведения (вероятно, на поэтических состязаниях): "Это ли не время, когда вновь вкушаются слова, рожденные поэтической мудростью (pulaṅṅāḷ) жителей Кудаль с высокими дворцами, имя которой на устах по всей земле!" (Кали 35, 17—18).

Итак, на основании текстов мы можем судить о наличии высокоразвитой литературной традиции, но сведения о поэтической академии оказываются неполными и противоречивыми. Далеки от единства и взгляды исследователей на эту проблему. Разумеется, история первых двух санг всерьез почти никем не принимается, но историчность третьей активно обсуждается.

Некоторые тамилы подвергают истинность легенды о санге сильному сомнению /Харт, 1975, с.10/ или даже отвергают ее как чистую выдумку /Сивараджа Пиллей, 1932, с.24; Джесудасан, 1961, с.8/; другие признают возможность существования поэтической академии /Нилаканта Шастри, 1976, с.116; Звелебил, 1975, с.61/. Есть, наконец, точка зрения, согласно которой позднее, спустя по крайней мере два-три столетия после создания "поэзии санги", существовала академия, занимавшаяся в основном кодификацией накопленного к тому времени поэтического материала /Кайласапати, 1968, с.3; Ваияпури Пиллей, 1956, с.59/. В связи с этим под сангой может подразумеваться так называемая джайнская "дравидская санга в Мадурай", организованная в 470 г. неким Ваджрананди и послужившая моделью для известной легенды.

Весьма характерно, что ввиду отсутствия современных поэзии текстуральных свидетельств о санге (и, надо прямо сказать, этот аргумент ее противников представляется нам очень сильным) многие тамилы рассматривают эту проблему, исходя из своего понимания происхождения и функционирования древнетамильской традиции, особенностей и характера представляющей ее поэзии.

Так, для К.Кайласапати древнетамильская поэзия выведена за рамки какой-либо литературной академии хотя бы уже потому, что своим происхождением она обязана творчеству эпических певцов. "Приложение к ранней тамильской литературе, — утверждает он, — методов исследования устно-поэтической техники, постулированных для Гомера и многих других поэтов Чэдвиками, Парри, Томпсоном, Баура, Лордом и другими, оказывается оправданным и дает основание заключить, что она (тамильская литература. — А.Д.) тоже принадлежит к той же самой категории литературы" /Кайласапати, 1968, с.228/.

Французский тамил Ф.Гро придерживается иной точки зрения. Он полагает, что для нас санга — "это в основном корпус литературы, исключительно однородный с точки зрения языка и тем, связанный системой условностей, ключи к которой дают нам Толькаппиям и несколько других более поздних трактатов. Именно эта однородность и постоянное присутствие рамки условностей, которая либо стимулирует, либо ограничивает самостоятельность поэтов, являются в конечном счете наилучшим подтверждением легенды. Возможно ли, чтобы такой академизм существовал без чего-либо, подобного академии? Возможно ли, чтобы

все эти поэты имели сознание, столь же заостренное на правилах их искусства, как и на их месте в обществе и при царском дворе, без того, чтобы их общность не имела какой-то опоры?" /Гро, 1968, с.VIII/. Отвечая на эти вопросы, Гро приходит все же к выводу о том, что слово "санга" неудачно, поскольку оно имеет отношение более к текстам, нежели к собранию поэтов, но, "если современная традиция на нем настаивает, почему бы не рассматривать его как символическую дань уважения литературной деятельности, имевшей место в Мадурай под покровительством Пандьев в начале нашей эры?" /Гро, 1968, с.X/.

Упомянутый выше Сивараджа Пиллей в свое время решительно отвергал "академизм" "поэзии санги", полагая, что "различные стихи этих сборников все до одного были сочинены по разным поводам различными поэтами, жившими в различных частях страны. Литературным мотивом их сочинения ни в коем случае не было создание совершенного предмета искусства, долженствующего быть представленным на высокий суд конклава знатоков". Однако тот же Сивараджа Пиллей вполне определенно указывал на связь поэтов с придворным обиходом: "Тяжелая доля поэтов этого периода, перед которыми стояла проблема хлеба насущного, по видимому, заставляла их пристраиваться к тому или иному князю и играть роль певца его славы. Нуждаясь в аудитории, которой они могли бы продать свою литературную продукцию, поэты оказывались в зависимости от нескольких покровителей, которых они щедро осыпали изысканными восхвалениями в обмен на еду и одежду" /Сивараджа Пиллей, 1932, с.18/.

Комментируя вышеприведенные высказывания, мы должны заметить, что высокий уровень поэтического мастерства, присущий древнетамильской традиции, наличие у нее хорошо отработанного поэтического канона, литературного языка, а также общепризнанного культурного центра — города Мадурай, необязательно связаны с "чем-либо, подобным академии" (как не связаны они с "академией" у трубадуров). В этом Сивараджа Пиллей прав. Он ошибается лишь тогда, когда придает литературной практике характер прямого торгового обмена, чисто деловых отношений. В первых веках нашей эры дело обстоит, с нашей точки зрения, иначе, и, чтобы уяснить характер взаимодействия поэтов с царями и определить истоки тамильской поэтической традиции, целесообразно прежде всего рассмотреть вопрос о том, кто занимался в древнетамильском обществе поэтическим творчеством. Чтобы такое рассмотрение с самого начала имело правильную перспективу, мы считаем нужным предварить его несколькими замечаниями общего порядка, касающимися существа разбираемой традиции.

Во-первых, эта традиция была ориентирована на устное исполнение: в антологиях и поэмах не содержится ни одного упоминания о записывании поэтического текста или

о его бытовании в письменном виде (см. /Кайласapati, 1968, с.94—95/); во-вторых, под исполнением поэтических текстов всегда подразумевается пение: основной термин, обозначающий исполнительский акт, — глагол *rāṭu netṭu*, все произведения, входящие в сборники антологий и поэм, именуются *rāṭal* или *rāṭṭu neṣṣa* (хотя мы, несмотря на это, позволяем себе называть их стихотворениями или поэмами, поскольку имеем дело с письменно зафиксированными текстами, лишенными для нас своего непосредственно-го звучания).

Из большой группы исполнителей, с которыми связывается происхождение поэзии и о которых в ней же идет речь, назовем в первую очередь наиболее часто упоминаемых и, пожалуй, наиболее характерных для нее панана и вирали.

Панан (*rāṇaṇ* — от *raṇ* *мелодия*, точнее, *мелодический тип*, в более позднее время *raṅa* /Харт, 1975, с.138/; мн. ч. *rāṇaṅa панары*) — поэт, певец, музыкант, чаще всего играющий на струнном инструменте йале. В поэзии антологий и поэм он выступает прежде всего как исполнитель, появляющийся при царском или княжеском дворе, чтобы восхвалять его хозяина. Помимо этого панаров можно было видеть и на полях сражений, где они били в барабан *taṇṇuṃai* (АН 106, 12—13; НТ 310, 9—10), вероятно, пели военные песни и, сами пребывая в возбужденном состоянии (КТ 328, 6 говорит о "тигриных взорах" панаров), всячески способствовали поднятию боевого духа воинов. Возможно, что в этих обстоятельствах они внешне уподоблялись воинам: ПН 285, 4 упоминает щит в руках панана (сомнительно, чтобы они участвовали в сражениях сами). Панары участвовали и в религиозных церемониях, играя перед изображениями богов: "играют на струнах маленького йала перед яростным богом украшенные венками (*ceṇṇiyaṅ*, т.е. панары)" (НТ 189, 2—4).

Значительное место отводилось панарам в сфере любовных и семейных отношений древних тамиллов, где они исполняли роль вестников, посредников, советчиков. В период супружеской разлуки, например в то время, как герой находится в военном лагере, панары навещают его и рассказывают ему о состоянии супруги, затем, в селении, утешают героиню, предвещая скорое возвращение героя. "Скажи нам, о панан, что говорила любимая, ослабевшая от страданий?" (Аин 478, 3—4); "о панан, если он не придет в такое время, как же нам быть? Скажи хоть слово!" (АН 314, 13—14). Во время размолвки, вызванной уходом героя к гетере, панан выступает его представителем в попытке семейного примирения (АН 86). Такого рода деятельность панаров ассоциировалась, разумеется, с домами "благородных воинов", куда они были вхожи в качестве своеобразных охранителей домашнего благополучия.

Играют панары мелодию муллей,
И та, чей лоб блестит, себя муллей украшает, —
Так процветает вместе с сыном достославный,
Чей образ жизни отвергает неблагое
(Аин 408).

К панану близка по роду деятельности вирали (от *viral* сила, победа — ДЭС 4466) — женщина певица и музыкант, игравшая на нескольких инструментах: йале (ПН 64, 1), трубе (ПН 152, 15), на различных барабанах (*akuli*, *patalai*, *mulavu* — ПН 64, 1; 103, 1). Как и панан, она — частый гость царских и княжеских дворов, исполнитель панегириков. "О вирали блестящелобая! Прекрасные получишь украшения, когда пойдешь и воспоешь ты князя Пари" (ПН 105, 1—2); "сверкающие украшениями вирали воспевают твою храбрость" (Пади 54, 6). Вирали участвовали, по-видимому, и в церемониях, отмечающих различные военные действия. Так, ПН 15, 24 упоминает певицу (*paṭiṇi*), исполняющую ваньджи — песнопение, сопровождающее выступление царской армии в поход на врага. Согласно комментарию Свами-натхаияра, под певицей подразумевается вирали (на это обращает внимание Дж. Харт /1975, с.140/).

В отличие от панаров вирали не только пели, но и танцевали, о чем в ряде мест говорится вполне определенно. Так, поэма "Порунараттруппадей" упоминает о том, как светлолобые вирали танцуют перед царем под аккомпанемент барабанчиков и малого йала (109—110). Поэт Кабиляр в ПН 109, обращаясь к врагам князя Пари и утверждая, что военной силой завоевать землю Пари нельзя, добавляет:

Я знаю способ взять ее:
На йале маленьком с витыми струнами играя,
Идите за своими вирали, чьи волосы благоухают,
Танцуйте, пойте.
Тогда отдаст он вам и холм свой, и страну
(ПН 109, 15—18).

Есть свидетельства об участии вирали в сельских празднествах (АН 352, 5) и плясках, вероятно связанных с ритуалами плодородия: "Пусть придет дождь на поле этого селения, в котором танцуют вирали!" (НТ 328, 12).

АН 82 содержит любопытное (в виде развернутого сравнения) описание начала даваемого вирали представления:

В сверкающих расщепках на бамбуковых стволах густорастущих
Из западных краев примчавшегося ветра звук — как будто
сладкий голос флейты;
Ручьев, шумящих влагою прохладной, сладкий звук —
Как будто дробный рокот барабанчиков;
Трубою громкоголосой кажется самцов оленей рев,
А йалем — сладкое жужжанье пчел вокруг цветов на горных
склонах:

Заслышав эти сладкие и многочисленные звуки,
Прекрасное собрание шумных обезьян глядит замороженно
На пляшущих по склонам, где растет бамбук, павлинов,
Что кажутся входящими на танцевальную площадку вирали
(АН 82, 1—10).

Как и панан, вирали может играть роль посредника, вестника в любовных ситуациях, главным образом во время супружеских размолвок. Эта роль, как полагает исследовательница, занимавшаяся рассмотрением функций вирали, — явление более позднее, известное нам лишь начиная с "Пари-падаль" (см. Пари VI: стихотворение, посвященное реке Вайхей). Однако в действительности вопреки утверждению о том, что "более старые тексты не дают ни одного свидетельства, которое обосновывало бы ее (т.е. вирали) характер вестника" /Керсенбом-Стори, 1981, с.23/, такие свидетельства есть — например, стихотворения 170 и 310 из антологии "Наттриней", которые построены как речь подруги героини, обращенная к вирали, пришедшей в дом по поручению героя, проводившего время с гетерой. Самое же главное, роль вестника, вообще посредника полностью соответствует социальному и ритуальному статусу как панана, так и вирали и составляет существенную функциональную характеристику обеих этих фигур, о чем подробнее мы будем говорить ниже.

Заслуживает внимания деятельность группы исполнителей, называемых *kōtīuar*. Все исследователи сходятся на том, что это название происходит от слова *kōtū rog* (в который дуют), и полагают, что в нем зафиксирована определенная профессиональная специфика /Кайласапати, 1968, с.107; Харт, 1975, с.141; Сиватамби, 1981, с.202—203/. Однако дело, как мы думаем, обстоит иначе. Во-первых, хотя *rog*-труба (правда, под другим названием — *tūpru*) в связи с кодьярами действительно упоминается (АН 111, 9; 301, 17), этот инструмент не является в их практике ни единственным, ни исключительно им принадлежащим (вспомним, что *tumbu* владела и вирали); во-вторых, есть возможность само слово *kōtīuar* произвести не от *kōtū*, а от *kōtī* *одежда* (ДЭС 1822), что не только более оправданно грамматически (от *kōtū* ожидается *kōtūvar*), но и вернее по существу, ибо тогда в слове запечатлевается актерский аспект деятельности кодьяров, который может быть уловлен в текстах. "В мире /все проходит, как/ проходят чередой танцоры, как /меняется/ облик кодьяров на празднествах", — говорится в ПН 29, 22—24. Здесь самое важное для нас слово — *pīṅmai* *характер, природа, качество*, которое мы перевели как *облик* и которое в данном контексте, конечно, подразумевает характер, природу чего- или кого-либо, выявленную с помощью внешних средств — костюма, грима и т.п. (ИП так и дает значение этого слова — *одеяние*). Таким образом, можно считать, что кодьяры — это название театральной труппы, состоявшей из различных му-

зыканти, певцов, танцоров (в АН 352, 1, например, упоминается и вирали), которые в той или иной степени прибегали к театрально-костюмному оформлению своих выступлений. Кочияры вели странствующий образ жизни: пересекали пустынные земли (АН 359, 8) в поисках покровителя ("кочияры движутся, не думая о долготе /пути/ средь пустыни, к стопе Ванавана, украшенной браслетом" — АН 309, 9) или кочевали из селения в селение, устраивая публичные представления на улицах. Именно такие представления и имеются в виду, когда в стихах говорится о "празднестве кочияров" (*kōṭiyar vilavu*) — ПН 29, 22 — 23; АН 352, 4 — 5.

Образ жизни кочияров хорошо проиллюстрирован в стихотворении АН 301, в котором героиня, находящаяся в разлуке с любимым, сравнивает свою грусть с тем ощущением, которое сопровождает окончание праздника.

Еду из риса — благодетелей подарок — без остатка съев
и о запасе не заботясь,
В телеге сидя дребезжащей, ковриком плетеным крытой,
Подобной крокодила, что живет в воде, раскрытой пасти,
Куда глаза глядят они без остановки едут. — Такая жизнь
у них;
От трудности пустынного пути под деревом передохнув,
Под сладостный и светлый рокот барабанички киней
Мужчины головы свои венками, что сплетены из "ерукку"
густых соцветий, украшают,
А женщины себя — гирляндами из "авирей" с торчащими
цветками,
Которые кольшутся на нежных и красивых их грудях
При отблесках ножных браслетов, что сверкают, как лесной
пожар;
Короткие и длинные гудят рога и трубы, соединяясь
с "мужаву",
Как будто слон соединяется с слонихой тяжкостопой;
Ритмично, дробно, инструменты разные звучат, напоминая
кваканье лягушек,
В воде, как шум дождя сезона "кар", кричащих; —
Вот так, в селенья приходя, они танцуют. А потом,
собравшись быстро,
Мешки со многими своими инструментами связав, на головы
их взгромоздив,
С толпой своих сородичей уходя: кочияры.
Назавтра жители селения старинного и шумного
Посмотрят на площадку — и всеми овладеет грусть...
(АН 301, 4 — 25).

Еще одна группа исполнителей, выделяемая в текстах, — *karṇiṇar*. Исследователи, отмечая неясность этимологии этого слова /Кайласапати, 1968, с.108; Сиватамби, 1981, с.260/, не сомневаются, однако, в том, что оно означает актеров (т.е. опять-таки танцоров-актеров), и ссылаются при этом на свидетельства средневекового комментатора

"Повести о браслете" Адияркуналлара (X—XI вв.), который связывал каннуляров с *sāntikkūttu* — неким ритуальным шиваитским танцем, исполнявшимся в костюме и гриме /Кайласапати, 1968, с.109; Сиватамби, 1981, с.210—211/³. Наши тексты, однако, не дают возможности говорить о какой-либо их специфике. Они описываются (в МПК) как, по существу, уже знакомая нам группа музыкантов, певцов, танцоров, направляющаяся к покровителю, причем в составе ее мы видим панаров и вирали (МПК 40, 46). В арсенале их музыкальных инструментов — различные барабаны (*mulavu*, *patalai*, *taṭṭai*, *ellari*), трубы тумбу (см. 1—13), а также большой и малый йали (37, 534). В заключительной части поэмы дается краткое описание выступления группы при дворе князя Каннана: под звуки барабанов мужаву и труб тумбу "в согласии /со звуками/ струн малого йаля, объединяясь с ними, знающие свой долг сладкоголосые вирали, не отступая от своей сущности, традиция которой уходит в древность, после того как восхвалят редкостной силы бога, поют новые мелодии" (532—539). В ПН 153 говорится о пении и танцах каннуляров под звуки нескольких инструментов (12—13).

Пади 10, 17 объединяет каннуляров с вайирирами (*vaiiriyar kaṇṇuḷar*), музыкантами, называемыми по имени инструмента — бамбуковой трубы (*vaiir*). Но кроме трубы они играют на барабане мужаву (АН 100, 10; 328, 1—2), на йале (ПН 164, 11—12), поют (Пади 23, 5—6), танцуют на празднествах (МК.628). Как и прочие исполнители, они приходят ко дворам правителей, где за свои выступления получают щедрые дары (ПН 9,9; Пади 20, 17). Участвуют они и в событиях, так или иначе связанных с военными действиями: в АН 45, 9—12 говорится о том, что, когда князь Анни срубил так называемое охранное дерево некоего Тидияна (что символизировало победу над Тидияном), вайирияры подняли "сладкозвучный шум".

Воспеванием царей и князей занимались также *akavunar* (они же *akavalar*, *akavar*) — певцы, название которых происходит от глагола *akavu* *звать, звать, кричать* (специфически этот глагол обозначает крик павлина). "Собравшимся на рассвете благим ахаварам, что восхвалили его стопу, царь дает коней с колесницами" (МК 223—224); "да получит коней ахавалан, кто прославит поле битвы, пойдя из места для собраний на улицы..." (АН 208, 1—3). Очевидна связь ахавунаров с ритуалами плодородия. Во-первых, она подразумевается их названием, как бы уподобляющим их павлинам, которые криками и плясками встречают сезон дождей; во-вторых, она выявляется в их функции восхваления природных объектов: ахавары воспевают холм, где зреет мед (АН 208, 2), различные виды жасмина-муллей (Пору 220).

Какие-либо музыкальные инструменты, кроме барабана *kiṇai* (АН 249, 3), в связи с ахавунарами не упоминаются.

Наиболее же характерным предметом, находящимся в их владении, является тонкая бамбуковая палка, которая, как утверждает АН 97, 9—10, срезается в лесу после тщательного отбора (о ней говорится также в АН 208, 1—3; КТ 298, 6; Пади 43, 27; АН 152, 18). К сожалению, в текстах не содержится указаний на назначение этого предмета, что дает повод к разногласиям: Свамнатхайяр в комментарии на ПН 152 называет его *piḡarpuṇarttuṅkḃl*, т.е. *жезл, рассказывающий о будущих рождениях*; Дж.Харт видит в нем принадлежность тех, кто занимается предсказаниями и гаданием (охотников-кураваров, например) /Харт, 1975, с.146/; К.Кайласапати считает его знаком определенной категории певцов /Кайласапати, 1968, с.111/. С нашей точки зрения, если исходить из обрисованных выше функций ахавунаров, правильнее определить этот жезл как символ плодородия (такие жезлы нередко можно увидеть в руках сельских божеств) и одновременно профессиональной специфики этих певцов.

Несколько обособленно стоит группа барабанщиков-тудияров. С ними не связывается никакой другой вид исполнительства, кроме битья в барабан *tuṭi*, причем, как отмечает Дж.Харт /1975, с.146/, звук этого барабана, напоминающий грубый крик филина (АН 19, 4—5), ассоциируется с ситуациями опасными и зловещими (угон скота врагами — АН 159, 9; выход охотников-грабителей — АН 79, 13; нападение на купцов в пустынной местности — АН 89, 14). Тудияры бьют в барабан во время поклонения камням, установленным на месте гибели воинов (АН 35, 8), и, конечно, во время битвы (ПН 260, 14). Грохот барабана туди должен был, с одной стороны, внушать страх врагам или жертвам, а с другой — оказывал определенное защитное действие; в ПН 260, 14 туди называется плотом, на котором можно переплыть поток стрел; в ПН 291 тудияры и певцы призывают охранять лежащего на земле раненого воина:

Ребята! Тудияры! Певцы!

Приблизившись к черному, лежащему в белой одежде,
Шумных птиц отгоните!

А я, исполняя мелодию "вилари", белых лисиц отгону
(ПН 291, 1—4).

Наконец, следует остановиться еще на одной группе исполнителей, о которых идет речь в текстах, — порунарах. К.Кайласапати и К.Сиватамби, посвящая им специальные разделы в своих исследованиях /Кайласапати, 1968, с.97—100; Сиватамби, 1981, с.213—222/, отмечают трудность идентификации фигуры порунана /Кайласапати, 1968, с.97; Сиватамби, 1981, с.214/. В итоге оба автора не достигают полной ясности в этом вопросе (добавим, что Дж.Харт в своей книге вообще обходит его вниманием).

Вполне очевидно, что *roḡuṇaṇ* — имя, образованное от глагола *roḡu-*, который имеет значения *бороться, биться,*

объединяться, достигать, входить в контакт, быть похожим, напоминать (ДЭС 3708, 3709). Исходя из того что имя это нередко употребляется в текстах для обозначения война (ПН 14, 17; 58, 7; 69, 13; 169, 12) — иногда, между прочим, и врага (см. ИПН 491) — и толкуя известное выражение ро-гърроуцаг (ПН 386, 19) как *несражающиеся порунари*, упомянутые исследователи связывают деятельность этих певцов с войной (пение на поле битвы, восхваление войны, воинских подвигов и т.п.) /Кайласапати, 1968, с. 97; Сиватамби, 1981, с. 214/.

Заметим, однако, что военная тема почти не выявлена в текстах применительно к порунарам, если не считать упоминаний о гремящем на поле битвы барабане киней (он же тадари), владение которым Сиватамби приписывает поруна-ну (ПН 76, 8; 78, 12; 79, 3). С другой стороны, как мы видели, тема войны не составляет прерогативы какой-либо разновидности певцов, а киней пользовались и ахавунары (АН 249, 3), и, судя по всему, вирали (поэтесса Ауввейяр, которая в ПН 89, 1—2 именуется именно так, описывает себя в ПН 390, 8—9 бьющей в тадари-киней).

Как будто более определенно вырисовывается другая сфера деятельности порунана, или, точнее, кинеинья, или кинеиньяна (kiṇaiñāṇ, kiṇaiyāṇ), если придерживаться идентификации Сиватамби, — исполнение утренних гимнов патрону у ворот его дворца. Такие гимны, получившие в тамильской традиции название tirupallī eḷucci *поднятие со священного ложа*, были призваны пробудить царя ото сна, вновь вести его в этот мир, приобщить к дневной деятельности (ПН 379, 11 указывает на то, что барабанщик-кинеинья обычно приходит по утрам).

Зажглась прекрасная Венера на громадном небе,
И птицы в гнездах на ветвях высоких голос подают.
Пруды глаза бутонов приоткрыты, /и луны/
Зеленоватый свет угас; шум поднялся —
Забили громко барабаны, и раковин, завитых вправо,
слышен рев.

Настало утро, видящее спину ночи.
В военном лагере, где копий наконечники сверканьем
гонят тьму,
Рассветный шум услышь! О ты, чья грудь украшена
Искусною гирляндой! Восстань же ото сна! —
/Взывая так/ и ударяя в звучный светлоглазый барабан
киней,

У врат твоих высоких появился я

(ПН 397, 1—11).

Кроме придворного исполнительства нужно отметить еще пение порунаров на возделываемых полях, которое, несомненно, составляло какую-то часть ритуалов, способствующих плодородию земли. СП X, 138—139 упоминает песни порунана наряду с песнями жешшин-работниц и песнями,

восхваляющими плуг. Начинарккинияр, средневековый комментатор "Толькапциям", говоря о порунарах, различает среди них тех, кто воспевает поле битвы, тех, кто воспевает рисовые поля, и тех, кто исполняет парани — жанр военной поэмы /Сиватамби, 1981, с.215/. Как полагают Кайласапати и Сиватамби, порунана легко определить по содержанию песен, в которых доминирует тема благосостояния, процветания патрона, плодородия и богатства его земля /Кайласапати, 1968, с.98; Сиватамби, 1981, с.216/.

Мы думаем, что данная тема, так же как и тема военно-героическая, есть достояние панегирической поэзии в целом и специфики деятельности порунаров определить не может. Фигуру порунана вообще нужно рассматривать с другой позиции, уяснению которой будет способствовать обращение еще раз к самому термину, вернее, к его значению *объединяться, взойти в контакт* (оно, мы убеждены, и является основным). Исходя из него, поруна — тот, кто связан (с кем-то, чем-то). Именно в таком значении следует рассматривать это слово, когда речь идет о царе, правителе какой-то местности: "О правитель (poguna) благой страны с урожайными землями!" (ПН 2, 11); "правитель прохладной страны Чолов (tañcōla nāṭṭiproguna)" (ПН 382, 3). Смысл употребления слова poguna в этих случаях состоит в том, чтобы подчеркнуть идею тесной связи правителя со своими владениями и подданными (которую, конечно, обеспечивает сакральная энергия царя, источник блага и процветания)⁴.

Аналогичным образом можно было бы трактовать и фигуру порунана — как исполнителя, приближенного к патрону, что как будто подтверждается наличием в стихах таких, например, выражений: "Мы, порунары, любящие Налан Килля. Получать дары, воспевая других, не желаем. Его будем восхвалять: „Да живет его стопа!“" (ПН 382, 5—7); "мы — кинейяры Ежини Адана" (ПН 396, 13—14). Однако взаимная близость патрона и исполнителя характерна вовсе не только для порунаров (ср.: "он — наш господин, мы — его панары" — ПН 316, 4; "мы — вайирияры могучепобедного князя Наннана" — МПК 164), она составляет общую черту панегирического обихода. Учтявая это, слово roguna возможно понимать не как обозначение какой-то разновидности панегиристов, а как термин, фиксирующий важнейшую их функцию — вхождение в контакт с объектом исполнительского воздействия, в частности панегирического восхваления. Какова специфика этого контакта, мы рассмотрим несколько позже, а пока обобщим наше описание древнетамильских исполнителей.

Все вышесказанное, как нам кажется, свидетельствует о том, что, несмотря на наличие определенной специфики в деятельности разных исполнителей, — причем специфики, которую иногда игнорируют сами тексты, прибегая к обобщенной терминологии: rāṇṭakaṇ (АН 352, 14) и rāṇṭakaṇ

(АН 126, 9; 216, 1) *сын и дочь пана* (т.е. мелодии), а также *pāṭini* (Пади 61, 16), *pāṭṭi* (АН 196, 4) *певица*, *pāṭṭinar* (АН 100, 11; 349, 5; ПН 33, 10) *певицы*, *āṭṭavar* (Пари VI, 32) *танцоры*, — всех этих исполнителей, безусловно, можно объединить с точки зрения их функций в одну профессиональную группу, принимавшую активное участие в жизни древнетамильского общества, в тех исполненных сакрального значения событиях, которые должны были сопровождаться музыкой, пением, танцами. Поэтому их можно было видеть в военных станах и на поле боя, на праздничных площадках и у храмов, во время ритуалов плодородия и домашних обрядов и, наконец, при дворах тамильских царей и князей. Короче говоря, исполнители нужны были там, где проявлялась сакральная энергия, которую нужно было держать под контролем. Музыка, пение, танец, по представлениям древних тамиллов, были способом, с одной стороны, стимулировать эту энергию, а с другой стороны, предотвращать ее опасное воздействие. Охранительные свойства музыки и пения, отчасти понятные из примеров, связанных с характеристикой исполнителей, наглядно продемонстрированы в стихотворении из ПН (на них обращает внимание Дж.Харт /1975, с.37/), описывающем охранительный ритуал, исполнявшийся в доме раненого воина женщинами, составной частью которого являются пение и музыка:

Со сладкоплодным "иравам" маргозу в доме сочетается,
 Под звуки йаля крутобокого и прочих многих инструментов,
 Руками медленно вода, глаза сурьюю подведем
 И, белую горчицу разбросав, на флейте амбаль заиграем,
 И колокольцами звеня, и запевая в пана "каньджи",
 Куренья разведя из твердого ахила,
 В просторный дом пойдем, любимая подруга!
 И защитим — того, кто царский долг исполнил,
 Браслетоногого, в венках цветочных, достославного
 /героя/ рану! (ПН 281).

Как полагает Дж.Харт, суть воздействия музыки, пения и танца на человека и окружающий мир заключалась в том, что, будучи явлениями "высокоупорядоченными, они в состоянии держать под контролем силы беспорядка, хаоса" /Харт, 1975, с.185/. Возможно, в каком-то смысле это и так, но гораздо точнее с точки зрения мироощущения тамиллов будет сказать, что исполнительская деятельность (во всяком случае, некоторые ее виды) имели целью снятие избытка жара, охлаждение. Именно поэтому — парадоксально для нас, но вполне в духе тамильской культуры — танец куравей называется "прохладным" (ПН 24, 6), как "прохладны" барабаны киней (ПН 374, 6; СП X, 138—139) и парей (АН 68, 14). Охлаждающе действуют на тоскующую в разлуке девушку речи (т.е., собственно, пение) велана, жреца Муругана (НТ 282, 6); идея прохлады содержится (хотя и косвенным образом) в сравнении дождя со "зву-

чанием йаля панаров" (АН 374, 7). Та же идея завуалирована в строках Пари VI, 5 — 10, где текущие с гор потоки свежей воды уподобляются "благой поэзии, созданной языками, искусными в хвале, поэтов, чьи речения безгрешны". Наконец, и сам тамильский язык именуется прохладным (ПН 51, 5; 198, 15).

Итак, несомненная связь упомянутых исполнителей с сакральной энергией анангу, их умение ею манипулировать. Именно близостью их к этой энергии объясняется то, что и сами они в некотором роде были опасны для окружающих, вследствие чего их социальный статус был низким.

Вообще говоря, низкий социальный статус музыкантов и других исполнителей хотя и не универсальная, но весьма распространенная черта архаической общественной структуры /Мерриам, 1964, с.134 — 137/. Для Индии, во всяком случае, она в высшей степени характерна. Еще в ведические времена исполнители, обозначаемые словом *śailūṣa*, занимавшиеся пением и танцами, относились к низким слоям общества (позже подобного рода деятельность, безусловно, приписывалась шудрам. Ср., например, "Законы Ману" XII, 45: "Фехтовальщики, кулачные бойцы, актеры и люди, живущие позорными занятиями, преданные игре и пьянству, — первое состояние, обусловленное страстью"). В классическом санскрите слово *śailūṣa* имело, вероятно, уничижительное значение /Кейпер, 1968, с.77 — 78/.

В настоящее время в сельских общинах Индии исполнители входят в группу низкокастовых ремесленников, обслуживающих более высокие касты в тех случаях, когда приходится иметь дело с грязью, кровью, мертвыми телами и прочими вещами, считающимися нечистыми. К этой группе относятся кожевники, горшечники, брадобрее, стиральщики белья, санитары и пр. /Брубэкер, 1979, с.131/. Все они играют важные, хотя и весьма специфичные роли в различных ритуалах, в частности в сохраняющихся кое-где кровавых жертвоприношениях. Как правило, исполнительство — их побочное, временное занятие. Например, кожевники "мадига" в Андхра-Прадеш участвуют в свадебных торжествах и на похоронах в качестве музыкантов. Некоторые из них специализируются на рассказывании историй из эпоса и пуран /Брубэкер, 1979, с.136/. В Тамилнаде из такого рода каст набираются исполнители, рассказывающие и разыгрывающие перед сельской аудиторией средневековый тамильский эпос "Сказание о трех близнецах" /Бек, 1982, с.84/.

Низкий социальный статус древнетамильских исполнителей достаточно очевиден. Скажем, исполнители на барабанах туди и таннумей прямо называются "низкими", "низкородженными" (*iḷicīṇaṇ* — ПН 282, 2; 289, 10; *iḷip̄pirapp̄ḷaṇ* — ПН 170, 5)⁵. К прочим исполнителям такие определения не прилагаются, но об их невысоком статусе, помимо общих соображений можно привести некоторые конкретные

данные. Например, характерной чертой образа жизни панаров и вирали, красноречиво говорящей об их социальном положении, является то, что они помимо музыкального исполнительства добывали себе пропитание рыбной ловлей⁶ — занятием, которое в древнетамильском обществе не считалось чистым. "Неприятна стала (pulavāki) нам жизнь, — говорит женщина в разлуке, — словно сосуд со свежей рыбой в руках панаров. Да сгинет она!" (КТ 169, 4—6).

Примечательной особенностью древнетамильских исполнителей, далее, следует считать странничество. Оно отнюдь не означает их бездомности (упоминаются, например, кварталы панаров — МК 268—269; танцоров — Пари VII, 31—32; брахманов, утеревших свой статус из-за занятий музыкой, — СП XIII, 33—34), но составляет необходимый компонент их профессиональной деятельности, в частности панегирической. В самом деле, как показывают тексты, встреча исполнителя с царем или князем обыкновенно понимается как конечный момент и желанная цель утомительного путешествия. "Множество холмов и гор оставив позади, я пришел" (ПН 203, 1—2); "Тебя увидеть пришел через пустынные, безлюдные земли" (ПН 23, 17... 22).

Хотя многие исполнители, в частности панары и вирали, могли выступать индивидуально, они нередко путешествовали вместе (см., например, описание странствующей четы — панана и вирали — в начале поэмы СПан, см. также Пору) и, что важнее, образовывали исполнительские группы, часто весьма многочисленные, включавшие в свой состав разного рода музыкантов, певцов, танцоров, актеров. Таким группам было, видимо, доступно осуществление довольно сложных исполнительских задач, но, к сожалению, полного представления об их совместных выступлениях из имеющихся описаний (см. выше фрагменты из АН 82 и 301) мы не получаем.

Интересно упоминание о наличии в группах неких молодых людей, исполнявших обязанности слуг: в СПан 33—34 говорится, что они растирают ноги уставших вирали, в Пади 41, 3—6 — о том, что они носят в сильных руках мешки с музыкальными инструментами. Вполне вероятно, что эти юноши находились на положении учеников и, путешествуя вместе со старшими, постепенно приобщались к исполнительскому ремеслу /Кайласапати, 1968, с.105; Сиватамби, 1981, с.196/.

Более или менее развернутое описание странствующей группы дается в поэзии редко (можно назвать начальные фрагменты тех же поэм СПан, Пору, стихи антологий — АН 301, Пади 41). Чаще же сопровождающие основных исполнителей лица обобщенно называются *okkal*, *katumpu*, *cuṭṭam* — словами со значением *родичи*. Употребление этих слов в отношении исполнителей свидетельствует о том, что между ними могли существовать родственные связи, однако важнее, мы полагаем, факт их профессионального

объединения в группу "подобных друг другу людей" (okkal — от глагола *o* соответствовать, быть подобным): kaḡḡuḡar okkal talaiva *o* старший группы каннуляров, — говорится в поэме МПК (50).

В связи со странствующим образом жизни исполнителей в древнетамильской поэзии возникает оригинальная жанровая форма панегирика — āḡḡurpaṭai *вступление* (или *наставление*) *на путь /к покровителю/*. В ней отразилась ситуация встречи двух исполнителей (одиноких или с группами), во время которой один из них сообщает другому о каком-либо царе или князе, восхваляет его достоинства (в особенности щедрость), приглашая, таким образом, своего товарища в путь ко двору покровителя. Например:

В руке твоей прекрасный ладный йаль,
 На бедрах — пропотевшие, тесьмой прошитые похмотья,
 В утробе — из-за отсутствия кормильца сильный голод.
 О панан исстрадавшийся!
 Когда с толпой своих сородичей измученных,
 Подобных тем несчастным, кто не имеет даже покрывала,
 Ты целый мир напрасно обойдешь
 И тихо спросишь у меня, /куда ж теперь идти/,
 /Тебе скажу:/
 Он — обладатель армии свирепой,
 Что, сокрушая бивненосных боевых слонов,
 Поля сражений устилает мясом, —
 И в лагере врагов, украшенном знаменами,
 Текут потоки крови, и слоны от ран страдают;
 Копьем он обладает славным,
 Которое за воинов своих подьмлет,
 И обладает правом во владения врагов вторгаться.
 Живет он во дворце высоко в Урандей,
 И на груди его — царя достойная гирлянда
 С цветами, точно пламя яркое, — врагам внушает страх.
 Когда придешь ты к Килли Валавану,
 То у ворот его широких долго ждать не будешь —
 Всего лишь столько, чтобы, дождясь угощенья
 В том месте, где он щедро дарит колесницы,
 Его узреть — и тотчас обретешь награду:
 По меньшей мере — лотос, сделанный из золота,
 Вокруг которого жужжащие не вьются пчелы
 (ПН 69, Алаттур Кижар).

О вирали блестящелобая! Прекрасные получишь украшенья,
 Когда пойдешь и воспоешь ты князя Пари,
 Что нежностью и сладостью своею превосходит
 Потоки вод, что с гор высоких льются
 И мимо лестниц, что стоят для сбора меда, пробегая,
 Поля просторные, что вспаханы под просо, орошают
 /В любое время/ — нет дождя или идет он,
 Разбрызгивая капли, что соединяются с прохладной влагой?
 В цветах, что вновь раскрылись в водоемах,

Красивых темнолепестковых лилий,
Вокруг которых вьются пчелы
(ПН 105, Кабиляр).

Итак, мы получили общее представление об исполнителях, обслуживавших древнетамильское общество. Их деятельность, несомненно, уходила корнями в далекое прошлое⁷ и, будучи связана с древними ритуальными традициями, высоко ценилась и почиталась, несмотря на отмеченный нами их низкий социальный статус. Есть основания полагать, что генезис их профессии связан со сферой религиозного культа — с поклонением Муругану, с ритуальными гаданием и прорицаниями. Об этом свидетельствуют, во-первых, значительное перекрещивание функций таких фигур, как велан, ахавунан, с функциями прочих исполнителей, и, во-вторых, как показывает Кайласапати, общий для всех них эпитет *mutuvāy* (букв. *древлеустый*), где *mutu* *древний* имеет оттенок *освященный традицией, мудрый, пророческий, сакральный*. Так, "древлеустыми" или "мудроустыми" называются: велан, жрец Муругана (НТ 282, 5; АН 388, 19; КТ 362, 1; ср. *poṇṇā maraṇṇi ūr mutu vēlan* *мудрый велан селения, имеющий отношение к необманивающей традиции* — Аин 245, 1), панан (ПН 319, 9), кодияры (КТ 78, 2), родичи (*okkal*, т.е. группа исполнителей, — ПН 237, 12), "просители" (т.е. исполнители вообще — ПН 48, 6; 70, 5; 180, 9), горшечник (НТ 200, 4)⁸. Кроме того, эпитет *mutuvāy* употребляется по отношению к старухам-прорицательницам (АН 22, 8), а также к ящерице *ralli*, шелканью которой придавался пророческий смысл (АН 387, 16)⁹.

В результате описания деятельности древнетамильских исполнителей выделяются три основные ее сферы: общинная (ритуалы плодородия, празднества, культ богов), домашняя (домашние обряды, посредничество в семейных делах), царско-княжеская (придворный обиход, военный лагерь, поле битвы). Выделение таких сфер довольно условно — они часто соприкасаются, накладываются одна на другую, — но имеет основание хотя бы в том, что контроль над сакральной энергией осуществлялся исполнителями в разных сферах в связи соответственно с коллективом, семейным кланом, одним лицом (царем).

В нашу задачу не входит подробное рассмотрение всей проблематики древнетамильского исполнительства. Целесообразно, однако, остановиться на специфике взаимоотношений певцов и поэтов с покровителями, поскольку царский двор играл громадную роль в процессе формирования поэтической традиции, в частности традиции поэзии пурам — панегирической.

* * *

Мы уже говорили о том, что древнетамильское общество испытывало сильное влияние североиндийской культуры, ко-

торое, может быть, более всего сказывалось в представлениях о царской власти. По всей вероятности, на тамильских правителей произвели впечатление империя Маурьев и их концепция царя-чакравартина, властелина мира. В соответствии с ней панегирическая поэзия рождает гиперболические образы южных монархов, которые иногда описываются как правящие всем миром, т.е. Индией. "Южный /мыс/ Кумари, северные большие горы (т.е. Гималаи), на западе и востоке — океан. Вот граница /твоей страны/", — говорит поэт об одном из царей Черов (ПН 17, 1—2). Другой поэт восхваляет пандийского царя как потомка "могучих, что, укрепляя свою славу, брали под свою стопу весь просторно раскинувшийся мир, окруженный гремящим трехводным океаном" (ПН 18, 1—4).

Ну а если не страна, то, во всяком случае, слава царя должна простираться по всей вселенной:

На севере — до северных высоких снежных склонов,
 На юге — до Кумари южной страшной,
 На западе — до западных старинных океанских вод,
 А на востоке — до восточных, бьющих в берег.
 Внизу — до нижней изначальной тверди,
 Что поднялась из вод, соединяя три пространства¹⁰,
 Вверху — до мира /райского/ коров¹¹, — /повсюду/
 неизменно

Ты, страхом /для врагов/ и славой став,
 Подобно мерной рейке взявших груз весов, да не
 склонись!

Да будет славна твоя мощь! (ПН 6, 1—10).

В такого рода восхвалениях, носящих характер торжественного официального панегирика, тамильской специфики, собственно говоря, нет: они легко применимы к фигурам любого из североиндийских царей, которые, как известно, также держали при себе певцов, превозносивших их славу буквально до небес. Не ощущаем мы специфики и когда царь восхваляется за организацию жертвоприношений, что в древней Индии вообще считалось одной из основных его обязанностей /Гонда, 1956, с.50/. Особенность же древнетамильского царя состоит в том, что его деятельность в качестве жертвователя имела как бы двойственный характер. С одной стороны, он, как мы отмечали раньше, под руководством брахманов совершает ведические жертвоприношения, с другой — прибегает к обрядам явно автохтонного происхождения. В частично приведенном уже нами отрывке из ПН поэт Мангуди Маруданар обращается к пандийскому царю Недуньчежиану так:

О Чежиян убийственных сражений,
 Что на просторном поле битвы, свое блестящее копье
 вздымая,
 Заставил пасть врагов и захватил их барабаны,

И, поле битвы своей армией вспахав, возжаждал угощения:
 Очаг из коронованных голов сложили, в горшки налили кровь
 И мясо воинов размешивали ложками,
 Что сделаны из рук, украшенных браслетами!
 О царь, ты обладаешь праведным мечом
 И жертвоприношение совершаешь постоянно — в окруженье
 Других царей, теперь твоих прислужников,
 И брахманов ведических, которым сдержанность присуща
 И кто исполнен знанья шрути
 (ПН 26, 4—15).

Ведическое жертвоприношение, о котором идет речь, это скорее всего раджасуя — ежегодно повторяемый царский ритуал восстановления, возрождения заключенной в царе энергии жизни, природных производительных сил. Что же касается автохтонного ритуала, то это уже описанный нами "ритуал битвы", жертвоприношение богине Коттравей, которое должно обновить, укрепить, стимулировать сакральную энергию царя.

Несмотря на то что в сознании поэтов два плана в оценке фигуры царя (условно говоря, ведический и автохтонный), как видим, вполне уживались друг с другом, их различие все же, мы полагаем, определенно ими ощущалось, а иногда и прямо подчеркивалось. Скажем, поэт Сирувендери-ян так описывает устрашающее вступление царя со своим войском на поле битвы:

Кольшутся гирлянды на его груди бесценные —
 В них вплетены прекрасные сапфиры, что подобны блеском
 солнцу;
 Гремят в военном стане барабаны, получающие жертвы;
 Вступающие в битву воины могучие, пространство заполняя,
 Вздывают белые победные знамена;
 Пугают, словно анангу, егю несчетные войска,
 А предводитель /их/ неумолимостью подобен богу смерти.

Затем поэт добавляет:

Все это не имеет отношенья к Ведам четырем,
 Что брахманы со взорами коров /распространяют/;
 Поскольку с милостью не связаны /его деанья/,
 То не имеет это отношения и к джарме (ПН 362, 1—10).

Если попытаться определить, в чем же заключается различие двух упомянутых планов восприятия фигуры царя, то надо сказать следующее. Как в ведическом, так и в местном ритуале в центре внимания — царь, концентрирующий в себе некую сакральную энергию, являющуюся источником плодородия, процветания земель царя и его подданных. Однако природа, происхождение этой энергии в каждом случае разные. Для ведического индийца это энергия космоса, сверхъестественная сила, царь в раджасуе есть соответственно ее средоточие, и вся символика ритуала по преимуществу космична и в значительной степени умозрительна.

Царь в ведическом ритуале — фигура в общем безлика, абстрактный жертвователь, "космический человек" (Праджапати); символический центр вселенной и сама вселенная /Хестерман, 1957, с.66/; он, по существу, лишь посредник между силами космоса, природы и обществом /Гонда, 1956, с.41/. Акцент в ведическом жертвоприношении ставится на ритуальной процедуре и ее исполнителях — жрецах-брахманах.

Для древних тамиллов сакральная энергия, анангу, лишена космического измерения, она близка, заключена в людях и окружающих их предметах, чувственно постижима, и в связи с этим символические образы ритуала заземлены и конкретны. Тамильский царь — фигура живая, персонаж, представляющий сакральную энергию чувственно, непосредственно, можно сказать, лично. Он в известном смысле сама сакральная энергия и в соответствии с этим является весьма активным, деятельным участником ритуалов, например победных танцев вместе со своими воинами¹². В то же время — и это постоянно надо иметь в виду — в согласии с древнетамильскими представлениями о сакральном его статус принципиально не отличается от божественного /Харт, 1975, с.12/.

Следует добавить, что когда речь заходит о тамильских царях, то необязательно подразумеваются крупные монархи, владевшие громадной территорией. Помимо них существовало множество более мелких властителей, князей, также носивших титул царя. Все они и даже, вероятно, еще менее значительные административно правители (например, старейшины селений) были сакральны в том смысле, что с ними связывалось процветание подчиненных им территорий и их жителей. Эта традиция дожила на юге Индии до современности и проявляется (или, во всяком случае, проявлялась до сравнительно недавнего времени) в сакральном статусе тамильских помещиков-полигаров или местных правителей в Тулунаде, называвших себя царями (см. /Клаус, 1979, с.97/). Кстати, как носители сакральной энергии такие фигуры гораздо более показательны, чем крупные властители, поскольку их связь с землей и народом более непосредственна.

Итак, древнетамильский царь, как, впрочем, любой царь в древности, — фигура сакральная. От него прямо зависят процветание земель, благополучие, да и сама жизнь подданных. Такого рода ключевая позиция царя в мире едва ли не лучше всего иллюстрируется знаменательным стихом Мосикиранара (ПН 186):

Рис не есть жизнь, и вода не есть жизнь.

Царь есть дыхание жизни громадного мира, — и потому:

"Я — это жизнь" — вот что знать

Многокопейного войска царю долженствует.

Понятно, что, если говорить обобщенно, основной задачей поэтов-панегиристов являлось поддержание этого жизненного дыхания царя¹³, или, другими словами, контролировать, "охлаждать" его сакральную энергию. Отсюда следует, что деятельность певцов, музыкантов, танцоров, связанная с восхвалением царя или исполнением в его присутствии специальных мелодий, танцев, представлений, была особой формой ритуальной активности, высоко ценимой в древнетамильском обществе. Естественно, что эта деятельность ни в коей мере не носила произвольный характер, а отвечала интересам всего общества, налагавшего на обе участвовавшие в панегирическом акте стороны (т.е. на исполнителей и объекты восхваления) соответствующие обязательства, выразившиеся в понятии *kaṭaṇaṇa* долг. "Панары движутся, зная долг малого йаля..." (ПН 398, 4), "сладкоголосые вирали, знающие *kaṭavatu*", т.е. *должное* (МПК 536). С другой стороны, существовал долг правителя по отношению к восхвалившему его поэту, музыканту (*rāṇ kaṭaṇaṇa* — ПН 201, 14; 203, 11), который состоял в необходимости почтительно принять, щедро угостить и одарить его — так, чтобы он остался полностью удовлетворенным.

Горы, одетой тучами, властитель, он ежедневно
 Слонов украшенных просителям дает,
 Он — в драгоценностях сверкающих,
 Войну ведущий постоянно Адан Ори.
 Увидеть щедрый дар его, дождю подобный, издали пришла
 Танцоров родственная группа.
 В прохладных водах не цветут
 Те лилии, сапфирами усыпанные, что он нам подарил,
 И к ним — серебряными нитями прошитые гирлянды
 драгоценностей.
 Еще слонов мы получили! И уж конечно, утолили голод
 напоследок,
 Да так, что под звучанье инструментов, крепко слаженных,
 И танцевать мы больше не могли, и песни все забыли
 (ПН 158).

Тема щедрости правителя по отношению к исполнителям, часто именуемым *iṅavalār*, *paṅcīlār* *просители, взмывающие дара*, является одной из главных в панегирической поэзии. Ее глубинное значение, однако, может быть осознано лишь в конкретном сочетании с другой, не менее важной и характерной темой бедственного состояния просителя, сплетающейся из мотивов нищеты, голода, усталости от трудного, долгого пути. Весьма ярко эта тема отражена, например, в стихотворении ПН 159, в котором поэт Перунджиттиранар восхваляет князя Куманана:

"Уж много дней и лет живу,
 А жизни нет конца", — стонет беспрестанно,

На палку опираясь, ковьяляющая мать;
 Она стара; как нити, волосы ее, глаза подслеповаты,
 Давно уж не выходит со двора.
 Терзается раздумьями жена, к себе прижавшая детишек, —
 От горя стало желтым тело и усохли груди, их ручонками
 измятые;
 В отчаянье, сорвав на куче овощей гнилых проросшие
 побеги молодые,
 Зеленые листочки их — без соли и без простокваши,
 А о вареном рисе думать уж забывши, — в горшке с водой
 толчет;
 Но все ж, голодная, в разорванной одежде, добродетель
 проклиная,
 Она, что любит так меня, не может это есть.
 И вот, чтоб их — жены и матери — сердца воспряли,
 Я восхваляю твоих деяний славу,
 Деяний, что подобны громкой туче дождевой
 Для риса дикого, на черных пустошах растимого лесными
 племенами,

Когда налился он прекрасной темной,
 Но полностью из-за сухой жары созреть не может.
 Чтоб родичи мои, что ежегодно голодают, радостно
 воспряли,
 Я восхваляю тебя, но знай, что, если дар твой —
 Хоть слон убийственный со вздыбленными бивнями —
 Отпущен нехотя, его я не приму!
 Когда же, радуясь и наслаждаясь, сам одаришь,
 Причу я даже маленький орешек "кундри", о Куманан
 острокопейный!
 Подобной милости прошу, родившийся в победоносном,
 славном,
 Незыблемом роду, о предводитель, — тебя поющий я.

Это стихотворение, столь живо и непосредственно рисующее картину бедственного положения поэта, содержит ряд важных моментов, проливающих свет на характер взаимоотношений исполнителя-панегириста и патрона и, по существу, конструирующих ситуацию панегирического акта. Во-первых, обращает на себя внимание сравнение даяния с дождевой тучей, орошающей сухие посевы. Этот образ, призванный подчеркнуть щедрость правителя, в различных модификациях встречается в стихах часто, можно сказать, типичен для них¹⁴. Он ярко передает ключевое для всего панегирического обихода представление о живительной, возрождающей силе царских даров.

Во-вторых, в стихотворении выявляется важная для панегирической поэзии идея: получению даров предшествовали голод и страдания поэта, вызванные трудностью пути к покровителю через пустынные, засушливые земли, опасные и страшные: "пустившись в путь по сжигаемой солнцем пустыне, пришли сюда, тебя возжелав /увидеть/" (ПН 136, 13—19); "вчера, перейдя вместе с голодающими родичами

пустынные земли, настрадавшись, мы появились в маленьком селении среди высоких гор, где ручьи шумят, как барабаны, и у ворот пели, восхваляя тебя и твои горы..." (ПН 143, 7—12).

Пустынные земли — это уже охарактеризованный ранее район палей, играющий в тамильской культуре роль символа дикой природы, связанный с целым комплексом негативно окрашенных значений. Здесь для нас важно то, что его атрибутика прекрасно соответствует срединной фазе в структуре так называемых ритуалов перехода (*rites de passage*), одну из разновидностей которых, несомненно, представляют путешествие исполнителя ко двору патрона и встреча с ним.

В определении Ван Геннепа, впервые введшего в обиход термин *rites de passage*, это "ритуалы, которые сопровождали все перемены места, состояния, социального положения, возраста человека" (цит. по /Тэрнер, 1969, с.94/) ¹⁵. Их структура трехчастна: "Первая фаза заключает символическое поведение, означающее отдаление индивидуума или группы от прежнего зафиксированного положения в социальной структуре, от какого-то культурного состояния („статус") или от обоих. В течение промежуточного, „переходного" периода характеристики „проходящего" амбивалентны; он проходит через культурную область, которая имеет мало или совсем не имеет атрибутов прошлой или наступающей фазы. На третьей стадии (восстановление, реинкорпорация) прохождение завершается" /Тэрнер, 1969, с.94—95/ ¹⁶.

В разбираемом нами случае с исполнителями первая фаза их ритуального поведения проявляется в удалении от социума и, еще более наглядно, в отходе от чисто физической жизненной нормы (нищета, голод). К этому добавляются своего рода испытания — страдания, вызываемые трудным и опасным путешествием. Все вместе приводит исполнителя в состояние нагретости, жара, столь характерное для всяких переходных этапов в русле тамильской культуры /Бек, 1969, с.564/. Напомним, что страдания рождают жар, с жаром связаны и муки голода (ср. *kāurasī горячий голод* — ПН 150, 14; "охладить огонь живота", т.е. накормить, — ПН 74, 5). Встреча же с царем, покровителем, несомненно, есть вступление в третью фазу ритуала перехода, поскольку сопровождается утолением голода ("он — целитель голода" — ПН 173, 11; "враг голода панаров" — ПН 180, 7), сменой одежды, получением даров, т.е. ликвидацией нищеты:

Он дал мне много мяса, на масле и с приправой
жаренного,

В сапфировом сосуде ароматного вина, белоцветочную,
похожую на кожу слезшую змеи, одежду.

— Все это с щедростью дождя пролив,

Чтоб жар моих страданий, словно летний жар, остыл,

Он одарил меня еще и драгоценностями редкими

(ПН 397, 13—18).

В этом фрагменте идеи охлаждения, обновления, символизирующие собой возвращение к норме, продемонстрированы самым наглядным образом. Чрезвычайно характерны упоминания дождя и мотив белого цвета, выражающего эти же идеи /Бек, 1969, с.557/. Белые одежды в данном контексте упоминаются также в ПН 398, 20, где они сравниваются с дымом.

То, как описаны в стихах путь певца-поэта к покровителю и его встреча с ним, позволяет говорить (особенно если учитывать сакральный статус царя) об аналогии этого пути религиозному паломничеству. Эта аналогия обособляется не только схожестью внешнего антуража (трудности, нищета, признаком которой, кстати, служит неоднократно упоминаемая в стихах чаша для сбора еды-подавания — *maṅṭai*), но и существенным параллелизмом внутреннего настроя идущих к покровителю исполнителей и паломников, направляющихся к храму божества. Дело в том, что в панегирических излияниях поэтов значительное место занимают не только мысли о материальном вознаграждении, но и иные, можно сказать, идеальные побуждения, жажда встречи с патроном: "мы пойдем, чтобы увидеть щедрого на колесницы князя Ай" (ПН 133, 7); "мы будем тебя лицезреть" (ПН 40, 7); "о великий, я пришел, чтобы тебя восхвалить и увидеть!" (ПН 17, 31—33); "торопясь, я пришел, думая о тебе" (ПН 158, 19—20); "я пришел, думая о твоей славе, отец!" (ПН 135, 9—10). Можно привести и другие примеры того, что поэт выискует прежде всего царской милости. В стихотворении ПН 159 (см. выше) это выражено с исключительной силой: без всяких обиняков поэт ставит выше награды благое расположение к нему покровителя и отвергает дар, если он неискренен, натужен, формален. Доброта, ласковое обращение со страждущими, не только щедрое, но и радостное даяние — т.е. все, что можно выразить одним словом — милость (*aruḷ*), составляет неотъемлемые черты создаваемого в стихах образа правителя.

Посмотрим, как изображается встреча адепта и бога в чисто религиозной поэзии, приведя для сравнения небольшой фрагмент из поэмы "Тирумуругаттруппадей", в котором поэт так наставляет идущего к Муругану: "Подойдя к Муругану, увидя его, с радостным лицом сложив ладони, восхвали и затем, распростершись перед ним и ног его коснувшись... скажи: „Думая о твоих стопах, пришел я“" (251—259 ... 279). "пришел, о великий, достойный милости мудроустый проситель (*mutuvāy iravalaṅ* — выражение, которое употребляется применительно и к поэтам-просителям), твою щедрую славу узнать возжелав..." (284—285). И тут же уместен отрывок из гимна "Парипадаль", обращенного к Муругану:

Богатство и золото, /все/ наслаждения жизни — не их
/мы хотим/ от тебя,

Но милость, любовь, добродетель — эти вот три,
 О ты, что украшен гирляндой кадамбы извилистоцветной!
 (5, 79—81).

Итак, поэт направляется к патрону не только для того, чтобы восхвалить его и получить за это награду, но и чтобы лицезреть его (выражаясь в терминах религиозного паломничества, "получить даршан"). Здесь заслуживает упоминания еще один мотив, присущий как панегирической, так и чисто религиозной поэзии, — мотив думы об объекте восхваления, поклонения. Поэт, направляющийся к господину, заранее устанавливает мысленную связь с ним, вбирает в себя его образ и, следовательно, в некотором роде с ним самоотжествляется. Именно это как раз и характерно для религиозного паломника, на пути к богу воображающего себя одним из его воплощений. Так, например, поклоняющиеся Аяппану жители Кералы, совершая паломничество к одной из его святынь, мысленно превращаются в Аяппана и даже называют этим именем друг друга /Джозеф, 1939, с.116/.

Аналогично в Махараштре паломники к божеству Витхоба, во всяком случае наиболее преданные, заслужившие репутацию и титул духовных вождей-сантов, рассматривались некоторым образом как воплощение божества¹⁷. Считалось, что увидеть санта, находящегося на пути к храму Витхобы, все равно что "получить даршан" бога. Такого рода статус паломника-адепта находит любопытную параллель в одном характерном для панегирической поэзии мотиве — своеобразной идентификации певца-поэта с царем. К.Кайласапати, обративший внимание на этот мотив, приводит такие примеры: поэт Писирандеияр отбросил принадлежавшее ему имя и принял имя царя Копперунчолана (ПН 216); Кабиляр, по сути дела, ставил себя наравне со своим патроном, князем Пари (ПН 110); один из князей, принимая Наккирара, обращается к жене: "Почитай его, как меня" (ПН 395, 32) /Кайласапати, 1968, с.66/. Добавим к этому, что поэт иногда вместе с царем совершал ритуальное умерщвление себя голодом (ПН 217; 219)¹⁸. Что же касается принятия поэтами или вообще исполнителями имен покровителей, то традиция эта долго сохранялась и действовала в период средневековья. Так, в чольской надписи, относимой к XI—XII вв., упоминается панан, в состав прозвища которого входит титул Чолан, т.е. царь династии Чола: *irumuti colan piranāna asaṅ colarregaiyaṅ* /Наннитамби, 1969, с.66/. Такие же прозвища давали актерам. При этом же дворе Чолов был исполнитель комических ролей, которого называли *hāsyā vikramātittaṅ* (т.е. Викрамадитья) *assaṅāna gājaṅja nāṭakarregaiyaṅ* /Наннитамби, 1969, с.69/, а главу труппы, относящейся к традиции артистов-чакьяров, именовали *sakkai-marayaṅ vikramaṣṭolaṅ* (Викрамачола) /Рагхава Аиянгар, 1973, с.132/.

По мнению Кайласапати, подобные факты говорят о близких, порой интимно-дружеских отношениях, которые складывались между поэтами и покровителями, о том уважении, которым пользовались поэты при их дворах. Из древнетамильской поэзии известна, например, дружба князя Пари с Кабиляром, а князя Адиямана с поэтессой-виралом Ауввейяр. В целом, однако, для эпохи странствующих исполнителей характерно другое.

Нужно иметь в виду, что панегирический акт, который выглядит в поэзии как акт индивидуальный или узкогрупповой, на самом деле по своему смыслу таковым не является. Ведь целью воспевания покровителя было укрепление его сакральной энергии, от которой зависело благоденствие всего народа, находящегося в его подданстве. Таким образом, уже по самой своей идее этот акт амбивалентно сочетал в себе индивидуальное и общественное начала, равно как и исполнитель олицетворял своим бедственным состоянием (голод, нищета) нужды общества. Поэтому поэт, предпринимавший ритуальное путешествие к патрону, неизбежно должен был ощущать себя посланником людей, посредником между народом и царем. Совершенно так же паломник, удовлетворяя свои религиозные интересы, вместе с тем является и посредником между богом и людьми, специальным посланником к богу (см. /Делери, 1960, с.73/).

Посредническая же функция, чрезвычайно характерная для ритуальной деятельности тех низкороджденных профессионалов, к которым, как мы видели, принадлежали исполнители, могла быть осуществлена лишь путем сочетания сущностей сопрягаемых сторон в посреднике. Разумеется, это сочетание носило чисто условный характер, но оно, несомненно, присутствовало в психике участников ритуала, определяя для них его эффективность. Будучи, с точки зрения царя, представителями его подданных, исполнители, если смотреть на них с точки зрения этих подданных, должны были мыслиться как фигуры, в каком-то смысле идентичные царю, его ритуальные двойники, а ритуал встречи царя с исполнителем был своеобразным актом обмена, в результате которого обе стороны поддерживали свой жизненный тонус. Дары царя были внешним, вещественным выражением его сакральной энергии, предлагаемой им своим подданным, при ритуальном общении с ними¹⁹.

С другой стороны, царь и сам получал от них энергию, символизируемую жаром пустынных земель, через которые шли исполнители, жаром их страданий. Эти земли, район палей, вообще можно понимать как своеобразный резервуар энергии царя: ведь именно здесь он сражается с врагами, захватывает в виде добычи их сокровища, которые и раздает своим подданным (см. /Фальк, 1973, с.3/). Момент передачи энергии хочется видеть в многозначительном жесте касания. "Своей ароматной рукой он гладил мою пахнущую

рыбой голову", — говорит Ауввейяр (ПН 235, 8—9); "Периан, щедрой рукой касающийся певцов" (АН 100, 11).

В акте общения царя с исполнителями заслуживает выделения мотив еды. Ее роль очевидна: насыщая исполнителей, царь символически кормит свою страну²⁰ и одновременно завершает третью стадию ритуала перехода этой "метафорой жизни и воскресения" (О.М.Фрейденберг). Гораздо менее очевидно то, что и исполнительство можно рассматривать как процесс своеобразного кормления. Во всяком случае, есть несколько прямых свидетельств того, что процесс внимания пению, поэзии понимался как вкушение: "Мы пели, а он радостно вкушал" (yām pāṭa tān makilntu uṇṇim — ПН 235, 3); "когда вновь вкушают слова, рожденные искусным языком" (pulaṇ nāvīl piṛanta col putitu uṇṇim roḷutu — Кали 35, 18). Более же существенно, вероятно, то, что в системе древнетамильских представлений исполнительство и еда функционально схожи как действия, контролируемые, охлаждающие сакральную энергию.

Кстати, аналогичная функция присуща, как мы уже знаем, и половому акту, вследствие чего ритуальную встречу царя с исполнителями можно в принципе понимать как его символический брак с ними (и со своими владениями) наподобие того, как понималась в ведическом ритуале связь царя со жрецами-брахманами и с народом (см. /Хеестерман, 1957, с.56/). Но дело, по-видимому, не только в символической. Известно, что сексуальная мощь древнеиндийского царя считалась чрезвычайно важным его атрибутом, и древнетамильский правитель в этом отношении исключением, конечно, не был. Одна из его доблестей, о которой часто упоминают панегиристы, заключается в формуле "супруг изысканно украшенной женщины (или женщин)" (ПН 3, 6; 34, 7; 138, 8) (ср. обращение к Муругану: "о супруг молодых девушек" — ТМА 264). Заметим, что в ПН 29, 4—7 содержится любопытная деталь ритуала утреннего восхваления царя: "После исполнения панаров пусть обнимают руки женщин твою с высыхающей сандаловой пастой грудь!"

Известно также, что в древней Индии исполнители-певцы участвовали в ритуальном совокуплении, характерном для обрядов плодородия /Джаякар, 1980, с.12/. Прямыми свидетельствами этого в связи с древнетамильскими исполнителями мы не располагаем, но вопрос такой поставить можно — в первую очередь по отношению к вирали.

То, что они как певицы и танцовщицы участвовали в ритуалах плодородия вообще, отмечалось нами. Однако допустимо предположить, что их функции выходили за пределы исполнительства, как это имеет место в случае так называемых дэвадаси, храмовых танцовщиц более позднего времени, обязанность которых состояла помимо всего прочего в ритуальном эротическом соединении с богами (т.е. с представлявшими их жрецами).

Считается, что институт дэвадаси восходит к традиционной деятельности вирали /Керсенбом-Стори, 1981, с.35; Сиватамби, 1981, с.223/. Иногда полагают, что вирали никак не связана с гетеризмом, поскольку она характеризуется в текстах как "обладающая добродетелью (кару)" /Керсенбом-Стори, 1981, с.21/. Это якобы подразумевает, что сексуальная практика вирали присуща не была. Тем не менее именно эротические мотивы совершенно очевидны в описаниях вирали поэтами, например: "Темные, вьющиеся, распущенные пятипрядные волосы, вздымающиеся крутые лона (alkul), подобную бутону улыбку имеющие вирали" (Пади 18, 4-6). Что касается добродетели — кару, то, как мы надеемся показать в дальнейшем (см. главу III), она непосредственно связана с сексуальной энергией, с умением женщины распорядиться ею.

Вообще описание вирали — стандартный древнетамильский женский портрет с отчетливо выраженной семантикой плодородия. Характерно упоминание пяти прядей волос, отождествляющих вирали с Валли, роль которой они, можно в этом не сомневаться, исполняли в ритуалах. Ну а идентификация царя с Муруганом, нами уже отмечавшаяся, предопределяет возможность его ритуального соединения с вирали. Поэтому есть все основания считать, что специфические функции дэвадаси были присущи вирали с самого начала и ее взаимоотношения с царем, исполненным сакральной энергии, аналогичны взаимоотношениям дэвадаси с богом. Другое дело, что в изменившихся исторических условиях и духовном климате, образованном идеями развитого индуизма, профессия ритуальной танцовщицы отдалила ее от царского двора и в конечном счете определила ее одиозную репутацию в обществе.

Учитывая роль царя как носителя плодотворящей сакральной энергии, а также неоднократно подчеркиваемое в стихах совпадение прихода поэта-исполнителя к царю с жарким, засушливым временем года, допустимо предположить, что панегирический акт был некогда составной частью связанных с царем ритуалов плодородия. К сожалению, в полном виде поэзия их не описывает, но их отголоски можно усмотреть в типичных для панегириков мотивах щедрой природы, необманывающих дождей, больших урожаев и т.п. "О отец! Тебе принадлежит та страна, где, словно множество поднятых копий, колыхается белоцветный сахарный тростник вдоль рукавов прекрасной прохладной Кавери" (ПН 35, 8-11); "в твоей стране... Венера никогда не соединяется с Марсом (знак засухи. — А.Д.), дожди идут, как только их пожелает земля" (Пади 13, 25-26); "пусть посевы на твоих полях восходят тысячекратно!" (ПН 391, 21). Из подобных мотивов вырастают более общие описания богатых и процветающих царских владений, особенно характерные для больших поэм сборника "Десять песен", где они занимают сот-

ни строк стихотворного текста и имеют в значительной степени чисто художественный характер.

Судя по текстам, исполнители встречались с покровителем в определенном месте, именуемом чаще всего *irukkai* (букв. *место, пребывание* — от глагола *iru* *быть, находиться*) или *pālavai* *утреннее собрание*. Здесь правитель производил дарение ("место, где он раздает колесницы" — ПН 114, 6; "место, где по утрам раздаются прекрасные драгоценности" — АН 76, 4—5), здесь происходили трапезы и возлияния ("место, где радуются вину" — АН 97, 13), отчего нередко эти собрания называются "радостными", "весельями" (АН 29, 5; 97, 13; НТ 107, 3), "шумными" (АН 226, 14; 256, 11). Самое главное, именно на этих собраниях выступали певцы, музыканты и танцоры, что, между прочим, и послужило, как мы думаем, одним из истоков легенды о сангах, древнетамильских поэтических академиях. Добавим, что в описании подобных собраний находит отражение древнее предание о царе-отце, предводителе, разделяющем между соплеменниками еду и добычу. В картинах, рисуемых поэтами по этому поводу, царь или князь — первый среди равных, отдающий тем, кто присутствует при нем, все, чем он располагает:

Великий господин, он кормит всех, когда богат,
А нет богатства — ест со всеми,
Как старший в клане неимущих (ПН 95, 5—9).

К баньяновым ветвям, увешанным плодами, где божество
живет,

Все время подлетает птиц шумливых племя,
Не думая: "Вчера наелись мы!"

Подобны им просители — пусть здравствуют! — они
располагают тем,

Чем обладают покровители — деяниями славные мужи,
А нет у них чего-то — так этого не съешь и у тех
(ПН 199).

Подчеркнем еще раз, что предметы, которые щедро раздает предводитель на упомянутых выше собраниях, являясь, в сущности, не чем иным, как военными трофеями — ведь чаще всего речь идет о боевых слонах, колесницах, а также драгоценностях и золоте. Таким образом, щедрость оказывается оборотной стороной военной удачи, которая обеспечивается мужеством, героизмом, военным искусством царя, а другими словами, состоянием его сакральной энергии. Богатство, следовательно, есть зримый эквивалент этой энергии, а его распределение есть соответственно ее передача другим.

Итак, проведенный выше анализ деятельности древнетамильских исполнителей позволяет нам утверждать, что эта традиция восходит к очень далекому прошлому, когда пращурный исполнительский акт был серьезным ритуальным

действием, имевшим целью контроль над сакральной энергией царя, поддержание ее в норме, обеспечивавшей благо и процветание подданных. Отсюда можно сделать и дальнейший вывод о том, что певец, общаясь с царем, исполнял, по существу, жреческую функцию, сопоставимую, в частности, с функцией жреца Муругана.

Для того чтобы полнее осознать функциональный параллелизм исполнительского и жреческого актов, нужно иметь в виду еще два обстоятельства: во-первых, царь, предводитель в тамильской культурной традиции часто понимался как воплощение Муругана (что вполне понятно, поскольку с точки зрения обладания сакральной энергией они, так сказать, единосущны); во-вторых — и это логично вытекает из первого, — генезис древнетамильского песенно-поэтического профессионализма, по всей вероятности, связан со сферой религиозного культа, в частности ритуального гадания и прорицания. Все это совершенно определенно указывает на то, что основу тамильской панегирической традиции составляет культовая поэзия, выросшая на почве обожествления сакральной энергии и ее носителей — царей, князей, племенных вождей. Создателями традиции были древнетамильские певцы, поэты, музыканты, исполнительская деятельность которых носила ритуализованный характер и, по существу, сплеталась с отправлением жреческих функций. А из этого следует еще одно чрезвычайно важное обстоятельство — то, что создание и исполнение панегирика были результатом особого психологического настроения, специфического экстатического состояния, которые сопутствуют типичным для древнетамильской культуры формам ритуальной активности. Этим не ставится знак равенства между, скажем, жрецом-веланом, взывающим к Муругану в безумной пляске, и пананом, воспевающим какого-либо князя, но выявляется общая культурная традиция, к которой эти фигуры принадлежат. Что же касается известной нам по сборникам антологий и поэм панегирической поэзии, то она, конечно, значительно отошла от своих истоков и представляет собой явление достаточно сложное и сублимированное. И тем не менее она прекрасно сохраняет специфику культурной поэзии, определяющей целый ряд элементов ее содержания и формы, а также и ту роль своеобразной колыбели, которую она сыграла для другой, и весьма мощной, тамильской традиции — религиозной поэзии бхакти²¹.

Певец-исполнитель был, несомненно, одним из главных действующих лиц древнетамильского ритуала, и, хотя его социальный статус был невысок, ритуальная роль его была чрезвычайно важна и позволяла ему рассчитывать на высокую оценку его услуг, на уважение как при царском дворе, так и в обществе в целом. Однако с течением времени эта фигура все более отходила на задний план. В силу целого ряда причин (тенденция к государственной централизации, энергичное проникновение на юг и закрепление там рели-

гиозных концепций, представлений, социальных институтов, сформировавшихся на индийском севере) в Тамизахаме происходила перестройка структуры царской власти и соответствующих ей концепций. В результате этого процесса автономные религиозные идеи, культ сакральной энергии в различных ее манифестациях потеряли свое, так сказать, государственное значение, и на верхних этажах власти постепенно сформировался образ царя как воплощения бога (в основном Вишну), имевший, как и в ведическом ритуале, космические параметры, но переосмысленные в духе индуизма. Живая, непосредственная связь царя со своими владениями и подданными, которую как раз и обслуживал древнетамильский ритуал, оказалась разорванной и замещенной системой посредников, среди которых главенствующую роль играли все более набиравшие силу индуистские храмы и брахманы. В этих условиях изменился и смысл церемонии дарения: дар, как отмечает историк Южной Индии, "оказался теперь больше выражением власти, а не плодотворящего принципа, заключенного в нем" /Деркс, 1976, с.145/. Основными получателями даров, в частности и земель, стали опята-таки брахманы и храмы.

Процесс изменения системы царской власти, обрисованный здесь весьма кратко и схематично, шел, разумеется, долго и привел к более или менее решительным результатам (к VIII в. н.э.), пожалуй, лишь в государстве Паллавов. Но ранний его этап можно проследить в поэзии антологий и поэм, свидетельствующей об уже отмеченной нами двойственности образа царя. Что же касается панегирического обихода, то тут тенденции отхода от традиционных форм ритуала отвечает появление особой категории поэтов, называемых пулаварами (ед. ч. *pulavaṇ* — букв. *мудрый, знающий*).

Мы до сих пор не упоминали этого термина, сознательно сосредоточившись на песенно-исполнительской традиции. Фигура же пулавана, стадияльно более позднего происхождения, во многих отношениях этой традиции противостоит. Пулаварами имели более высокий социальный статус, были грамотны (заметим, что письмо брахми использовалось на юге по крайней мере с III в. до н.э.), не были тесно связаны с музыкой и танцем /Кайласапати, 1968, с.13/. Говоря в общем, их возникновение соотносится с развитием образованности в высших сословиях тамилского общества, которая, без всякого сомнения, предполагала не только грамотность, но и знание североиндийской культуры (не случайно поэтому среди пулаваров было немало брахманов: по оценке Дж.Харта /1979, с.149/, брахманы составляли десятую часть от общего числа древнетамильских поэтов). Фактически они были ее проводниками и пропагандистами на юге Индии и тем самым осуществляли в области идеологии (разумеется, наряду с прочими проповедниками,

например джайнами, буддистами) ту перестройку, о которой речь шла выше.

Существует точка зрения, согласно которой тексты, представляющие древнетамильскую поэтическую традицию, были созданы (и записаны) пулаварами, использовавшими в качестве моделей для своего творчества формы, выработанные поколениями устных певцов-исполнителей (панаров, вирали и т.д.). В свое время об этом писал У.В.Сваминатхаияр, первый издатель "Пуранануру", который в предисловии к тексту утверждал, в частности, по поводу поэтессы Ауввейяяр, что ее стихи являются не только высказываниями от себя, но часть из них сочинена как речи вирали и прочих исполнителей (ПН, с.32). Сейчас эту точку зрения решительно защищает Дж.Харт: "...стихи тамильских антологий были созданы поэтами, мужчинами и женщинами высокого статуса, которые назывались пулаварами. Стихи были смоделированы по композициям принадлежавших к низшим слоям общества неграмотных исполнителей, разновидностей которых было много в древнем Тамилнаде; но главным образом они моделировались по произведению панаров..." /Харт, 1975, с.152/. Заметим, что "смоделированы" означает здесь то, что поэты в своих стихах выступали от лица панаров, вирали и т.д. Более того, они, по мнению Харта, копировали даже жизненный стиль исполнителей — по крайней мере их обыкновение странствовать от двора к двору в поисках покровителя /Харт, 1975, с.148/.

Скажем сразу: нам кажется невероятным, чтобы целая поэтическая традиция жила копированием другой традиции, тем более что эта последняя создавалась, как мы знаем, низкорожденными поэтами со специфическими ритуальными функциями, и простая подмена одного класса исполнителей другим, с более высоким социальным статусом, иметь место, с нашей точки зрения, не могла. По-видимому, процесс перерождения придворной панегирической поэзии был достаточно длительным, сложным и противоречивым. В настоящее время восстановить его представляется затруднительным. Но три обстоятельства следует все-таки отметить.

Во-первых, исполнявшие жреческие функции панары и прочие исполнители были вытеснены за пределы царских дворов (хотя доступ к ним, мы полагаем, полностью они не потеряли). Во всяком случае, доминирующая ритуальная роль перешла к иному, более высокому социальному слою — брахманам. При всей отграниченности этого слоя от низкокастовых исполнителей существовало, однако, представление о некоей общности двух традиций (т.е. древнетамильской исполнительской и брахманической жреческой) в том, что касалось акта исполнения, и там и там мыслившегося как акт жреческий (ср. замечание Кэйпера о том, что танец и драматическое действие понимались в древней Индии как особые формы жертвоприношения и вознаграждение, дававшие-

еся актерам, можно сравнить с даджиной жрецов-брахманов /Кейпер, 1979, с.123/).

Во-вторых, надо учитывать то, что шел постоянный процесс ассимиляции брахманского сословия с местной культурной средой, в результате которого многие брахманы лишились своего статуса и могли обратиться к традиционному исполнительству. Как раз такие брахманы упомянуты в СП XIII, 33—34: "те, кто носил шнур, /но/ запятнал Веды исполнением песен". В АН 24, 1 упоминается *vēlā rāgrāṇ* брахман, не совершающий /ведических/ жертвоприношений. К ним, в частности, относились так называемые *kīgar* — брахманы-ремесленники, занимавшиеся изготовлением браслетов из раковин (к ним, видимо, принадлежал знаменитый древнетамильский поэт Наккирар — *Благой кирар*).

В-третьих, известно, что многие брахманы происходили из местного населения и, хотя их статус был выше, чем статус традиционных исполнителей, все же он оставался сравнительно невысоким, и они, конечно, были ближе к местной культуре, чем арийские брахманы.

Таким образом, предпосылки для перехода сложившейся на базе традиционного исполнительства поэзии в руки представителей более высоких сословий имелись. И хотя, повторим, процесс этот не может быть зафиксирован во всех деталях и с полной достоверностью, мы все же рискуем предположить, что дошедшая до нас древняя поэзия есть в целом результат переходного периода. Этим и объясняется то, что она, с одной стороны, сохраняет такую живую наполненность ритуальным смыслом, ощущением близости сакральных величин, а с другой стороны, демонстрирует черты нового этапа развития, на котором эти смысл и ощущение ослабевают, начинают выхолащиваться. Одновременно происходит идеологическая переориентация поэзии, усиливается ее зависимость от брахманизма, джайнизма, буддизма, отчего в ней появляется тенденция к проповеди, морализаторству, да и сам панегирик включается в иную, чем прежде, систему ценностей.

Меняется отношение и к исполнительской технике. Конечно, и панары, и прочие исполнители были, видимо, квалифицированными профессионалами, но смысл их деятельности состоял прежде всего в их ритуальной функции, которой поэтическое искусство было подчинено. С этой точки зрения весьма показательны такие встречающиеся в поэзии высказывания: "Будь милостив в отношении тех, кто пришел к тебе, страдая, — независимо от того, искусны они или неискусны" (ПН 28, 15—17; см. также ПН 57, 1—2). Этот пассаж не нуждается в комментариях, но значение его возрастает, если мы сопоставим его со словами известного поэта Кабиляра, буквально: "Не смотри на всех поэтов одинаково", т.е. одаривай их в соответствии с их достоинствами (ПН 121, 5). Кабиляр прекрасно осознавал свой высокий статус в обоих отношениях. "Я брахман и пулаван"

(ПН 201, 7) — в этих словах чувствуется горделивая самооценка и стремление не смешивать себя с окружением.

В то же время, как явствует из текстов, пулавары вели образ жизни, как будто схожий с образом жизни панаров: странствовали, просили у покровителей дара. Иногда говорится, что они голодают ("пулавары похудели, проголодались" — ПН 240, 12–13), имеют при себе чашки для сбора подаяния (*pulavar maṭṭai* — ПН 155, 6). На этом основании нельзя, однако, считать, что они подражают панарам. Их жизненный стиль скорее надо соотносить с обиходом странствующих джайнских и буддийских проповедников.

Весьма существенный момент, отличающий пулаваров от панаров с точки зрения развития поэтической традиции, состоит в том, что с ними связывается представление о высоком словесном искусстве, об эстетической значимости поэтического слова: "совершенный язык" (ПН 158, 12); "поэты изысканно-тонких, прекрасных слов" (ПН 235, 13); "поэт утонченных высказываний" (АН 345, 6); "о прекрасноречивых поэтах!" (ПН 140, 2). Показательно, что подобные эпитеты не применяются к панарам и прочим низкорожденным, о них говорится иначе: *mutuvāy rāṇar* *древлеречие панари*; *seyir tīr nāvin vaṅṅiyar* *вайириары, чей язык устреляет сверну* (АН 155, 13); *paṭṭir rāṇar* *панари, устреляющие злы* (МПК 40). Этими определениями подчеркивается ритуально-функциональный смысл деятельности исполнителей.

Таким образом, мы видим, что уже в ранней тамильской традиции происходит высвобождение фигуры поэта из ритуального контекста, развивается представление о самоценности поэтического творчества, которое реализуется, в частности, в повышенном внимании к чисто поэтическим достоинствам произведений. В связи с этим — в общем русле развития тамильского общества, сопровождающегося взаимодействием южной и северной культур, — поэты-пулавары вытесняют из придворного обихода традиционных исполнителей, прекращают странничество и оседают при дворах царей или князей в качестве, так сказать, штатных панегиристов, добывающих себе пропитание поэтическим ремеслом.

Отдаленные от царских дворов традиционные исполнители, конечно, не исчезают. Они продолжают исполнять свои ритуальные функции при местной аристократии, появляются на празднествах, принимают участие в народных представлениях, в ритуалах. В средние века многие из них становятся известны как поэты-бхакты. Таковы Тиру нилаканта Йальппанар (шиваит), Тируппан Альвар (вишнуит) и др.

Традиция, идущая от древнетамильских панаров и их коллег, существует и поныне, причем образ жизни современных традиционных исполнителей в значительной мере остался прежним (о касте панаров см., например, /Терстон, 1909, т.6, с.29; Рагхава Аиянгар, 1973, с.13/). Особенно показателен в этом отношении обиход так называемых "пардханов", традиционных певцов в дравидском племени

гондов, живущем в верхнем течении реки Нарбада. Эти певцы поразительно напоминают древнетамильских панаров, что хорошо продемонстрировано в отрывке из книги, специально им посвященной, который уместно здесь привести /Хивале, 1946/ (изложение мы будем снабжать собственными ремарками, отмечая моменты сходства традиций).

Прежде всего следует отметить, что одно из слов, которыми гонды называют пардханов, — "пана" (это сразу наводит на мысль об их преемственности панарам). Их социальный статус, далее, невысок, среди индусов они считаются нечистыми. Основной музыкальный инструмент пардханов — своего рода скрипка, которую они почитают священной, поскольку в ней обитает бог Бара Пен. Одна из особенностей деятельности пардханов состоит в том, что они работают не на племя гондов, а каждый — на определенный семейный клан, представителей которого он время от времени посещает (ср.: "мы твои панары, ты наш господин").

Гонд, к которому приходит пардхан (и который, кстати, в этой ситуации называется "тхакур", т.е. "господин"), должен исполнять свой долг хозяина добросовестно, в противном случае его ожидает суровое порицание соплеменников. Вообще визит пардхана — важное событие, и считается весьма неблагоприятным знаком, если его инструмент не звучит в доме хотя бы раз в три года. Когда же пардхан приходит в дом гонда, хозяин удовлетворен и в присутствии чуть ли не половины жителей селения с чувством гордости слушает песни, прославляющие его предков и его клан, столь выдающимся представителем которого он является. Гонд верит в то, что его певец распространит его славу по другим селениям, в которых он бывает. Но более всего важно то, что он также верит, будто благословения пардхана увеличат его урожай и помогут после смерти его душе пересечь реку — наиболее трудную часть пути в иной мир. Иногда гонды столь дружелюбны по отношению к гостям, что просят их приходиться ежегодно и даже забыть о своих родственниках. Одна женщина из пардханов говорила: "Когда мы приходим в дом тхакура, мы живем вместе, как будто настоящие родственники" (ср.: "великий господин, он кормит всех, когда богат, а нет богатства — ест со всеми, как старший в клане неимущих"; ср. также слова князя, обращенные к жене: "почитай его, как меня").

В то же время очень опасно оскорбить пардхана. Однажды, когда пардхан по имени Дасу навещал своего тхакура, тот был груб с ним и обзвал его попрошайкой. Поскольку Дасу был "гуния" (маг), он посчитал, что оскорбили бога, находившегося в нем. Он проклял тхакура и ушел, не приняв подарка. Через шесть месяцев этот тхакур умер.

Пардханы предпринимают свои путешествия за дарами обычно в февралье и к маю (к началу сезона дождей) возвращаются домой. Перед тем как выйти, производят церемонию очищения, поклоняются богу, обитающему в музыкаль-

ном инструменте (в АН 14, 16 панан восхваляет бога, прежде чем отправиться с миссией посредника к герою). Часто пардхан пускается в путь вместе с женой (как и панары).

Когда они приходят, их приветствуют, кормят. После этого, облачившись в нарядные одежды, пардхан начинает петь (ср. мотив новой одежды в древнетамильском панегирическом обиходе).

На другой день пардхан хвалит щедрость тхакура, благословляет его и его семью, желает им процветания. Он благословляет также меру принадлежащего хозяину зерна, часть из которого относят обратно в хранилище, где оно должно, по поверью, передать свою плодородную силу остальному зерну.

Пардхан проводит в доме тхакура три дня, после чего прощается и идет дальше. За сезон (три месяца) он успевает посетить 20—30 домов. К концу мая при явных признаках наступления поры дождей он возвращается домой (путешествие предпринималось, как и древнетамильскими исполнителями, в жаркие летние месяцы).

Обратим внимание еще на одну деталь, сообщаемую исследователем /Хивале, 1946, с.60/: пардханы избегают связей с женщинами из семей своих хозяев, но иногда они все же имеют место. Оговорка нам кажется примечательной потому, что, может быть, свидетельствует о существовавшей, разумеется архаической и забытой, традиции эротических контактов исполнителей с представителями царской семьи (или царем)²².

Выявленная аналогия пардханов с панарами столь, на наш взгляд, впечатляюща, что позволяет говорить о пардханах как о живых и прямых наследниках мощной исполнительской традиции, представленной в древности тамильскими панарами, распространенной на широкой территории (по крайней мере в Тамизахаме и Махараштре) и восходящей, возможно, к ведическим временам (об автохтонных племенах, занимавшихся исполнительской деятельностью; см. примеч. 7; кстати, обычай иноплеменничества исполнителей сохраняется и в случае пардханов: хотя они считают себя ответвлением от племени гондов /Хивале, 1946, с.1/, есть мнение об их принадлежности к другой этнической группе /Фюрер-Хаймендорф, 1974, с.223/).

РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ СЮЖЕТОВ
И ОБРАЗОВ ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ ЛИРИКИ

Произведения, о которых шла речь в предыдущей главе в связи с панегирической деятельностью поэтов, относятся в тамильской поэтической традиции к категории *puṭam*, или *puṭarroṭuḷ* (букв. *внешнее*). Эта категория подразумевает отражение жизненной сферы, сопряженной с общественными, в первую очередь героическими, идеалами. Другая такая сфера — любовь, семейная жизнь — относится к категории *akam*, или *akarroṭuḷ*. Выделение этих категорий теорией не обосновывается. Авторы известных нам трактатов рассуждают о них как о данности и используют для разграничения предмета исследования и соответственно рубрикации собственного текста¹. Несмотря на то что сферы человеческого бытия, определяемые как ахам и пурам, конечно, тесно взаимосвязаны и взаимодополнительны (иногда исследователи называют их "двумя сторонами одной руки" /Кайласапати, 1968, с.5/), чисто эмпирически их вполне возможно обособить и даже противопоставить одну другой. Гораздо труднее правильно представить себе идейно-концептуальную основу этих сфер, специфику их отражения в поэзии. В особенности противоречиво толкование категории ахам: разъяснения, которые в связи с ней предлагаются в работах по тамильской литературе, нередко модернизируют ее, приписывая мысли, заведомо ей чуждые. Например: "Ахам — это любовь, тайна жизни, фундаментальный внутренний принцип. Любовная поэзия — это нечто непостижимое (ноуменон), поэзия внутреннего вдохновения любви, которое иногда может быть почувствовано и осознано, но только через намек, теми, кто имел такой опыт" /Минакхисундаран, 1965, с.25 — 26/; "Ахам — это практическое пособие по психологии любви во всех ее аспектах, событиях и случайностях" /Сомасундарам Пиллей, 1968, с.59/; "В поэзию ахам включается все то, что считается наиболее внутренним личным и прямо непередаваемым человеческим опытом, а это и есть любовь и все ее эмоциональные фазы" /Тани Наягам, 1966, с.5/.

Подобные определения, по всей вероятности, имеют целью придать тамильской любовной поэзии какое-то универсальное значение, сделать ее общим местом понимаемой абстрактно мировой лирики. При этом они упускают из виду те черты художественной структуры, которые придают своеобразие поэзии ахам. Приступая к описанию этой поэзии, отметим прежде всего то обстоятельство, что она ни

в коей мере не выражает личный опыт авторов; такой опыт (даже если он мог использоваться при создании стихов) выведен за скобки изображаемых ситуаций и не является эстетически значимым². Сами же ситуации стандартны, традиционны, и набор их ограничен. Они конструируются как фрагменты взаимоотношений безымянных героев³, образы которых также стандартны и обусловлены традицией. Существенная формальная особенность поэзии ахам состоит в том, что любовные ситуации подаются не со стороны — с точки зрения автора, — а через восприятие героев, в их монологах. Набор персонажей, которым могут принадлежать высказывания, невелик. Помимо главных героев, т.е. любовной пары, кстати вступающей в диалог довольно редко, высказываются подруга героини (основной вспомогательный персонаж), мать героини, ее кормилица (*cevilittāy*), друг героя, музыкант-панан, гетера и реже сторонние наблюдатели, прохожие. Их монологи по большей части обращены к другому герою, а иногда строятся как обращение героя к себе самому, точнее, как принято в тамильской поэзии, к своему сердцу, а иногда — к объектам природы: растениям, животным, птицам, морю, луне.

Любовные эмоции изображаются древнетамильской лирикой ярко и сильно, но глубинный ее смысл состоит не в поэтическом выражении чувств. Ее суть, идейное, так сказать, ядро образует представление о прочном любовном, а более точно — семейном союзе, и основным ее содержанием, говоря обобщенно, является процесс создания и сохранения этого союза. Именно поэтому значительное место поэзия уделяет изображению супружеских взаимоотношений, а любовь до брака мыслится как необходимая их предпосылка. Если с этой точки зрения подойти к категории ахам, то станет понятным, что она прежде всего имеет в виду не душевные переживания человека, а замкнутый семейный мир и связанный с ним идеал благодатной и счастливой семейной жизни. И слово ахам тогда означает, по справедливому замечанию тамильского исследователя, просто *дам* /Маниккам, 1962, с.199/. Приведем примеры стихотворений, где содержится прямое указание на этот идеал (говорит кормилица героини, пришедшая полюбоваться на семейное счастье супругов):

Когда меж ними сын их, то они подобны
 Самцу и самке антилопы, поместившим
 Между собой детенюша. Войстину!
 И благостно и сладостно им ложе!
 И в этом мире, что во гневе океан объемлет
 Своим простором синим и широким,
 И в мире вышем том — такое счастье редко достижимо
 (Аин 401).

Вот панарм мелодию муллей играют,
 И яснолобая жасминовый венок надела —

И жизнь его сладка, и процветает он, имея сына
И этим неблагое уничтожив (Аин 408).

Такое вот прямое, можно сказать, декларативное представление идеала семейного счастья — случай для тамильской поэзии крайне редкий (по существу, это лишь десять стихов сборника "Аингурунуру", 401—410). Типичным для нее является изображение различных состояний разлуки, разъединения или размолвки героев, однако и тут упомянутый идеал незримо присутствует и в сознании поэтов; и в самой поэзии в качестве некоей сакральной величины, служащей своеобразным мерилom каждой поэтической ситуации. Этим в поэзию привносятся этический, оценочный момент и постоянное напряжение между идеалом и состоянием героев в той или иной фазе их взаимоотношений. Это напряжение — один из важных компонентов эстетического переживания древнетамильской поэзии.

Несмотря на то что каждое стихотворение представляет собой изолированное монологическое высказывание, канонический, шаблонный характер ситуационного контекста дает возможность составить связный рассказ, излагающий в определенной последовательности основные ситуации тамильской любовной лирики. Такой рассказ выглядит примерно следующим образом.

Девушки горного охотничьего племени кураваров отправляются на поле созревающего проса, чтобы криками и шумом отгонять от него птиц и диких животных*. Случайно там же оказывается охотившийся в лесу юноша. Он обращает внимание на одну из девушек, они обмениваются взглядами и сразу влюбляются друг в друга. Дома они начинают тосковать и думать о новой встрече. Эту встречу устраивает друг юноши, а в дальнейшем единственным посредником между героями становится подруга героини: она приносит вести о возможности свиданий, устанавливает их место, ведет переговоры с героем, сообщает ему о переживаниях подруги. Встречи происходят тайне от окружающих, в первую очередь от родителей героини, которые строго следят за своей дочерью. Когда созревает просо и приходит время жатвы, девушку запирают в доме и бдительно стерегут. Теперь герои могут встречаться лишь с большим трудом — как правило, под покровом ночной тьмы. Трудность свиданий, вынужденная разлука воспринимаются героиней весьма болезненно: она худеет, томится, красота ее блекнет и увядает. Родители обеспокоены состоянием дочери и, желая узнать причину ее болезни, приглашают велана, жреца Муругана. Тот, решив с помощью гадания, что девушка одержима духом, с целью его изгнания устраивает в полночь шаманские танцы, сопровождающиеся жертвоприношениями,

* Вариант этой ситуации: девушки-рыбачки отгоняют птиц от рыбы, которая сушится на берегу моря.

экстатическим взыванием к Муругану, песнопениями, грохотом барабанов и звоном колокольцев. Тут подруга старается намекнуть родителям героини на истинную причину страданий и, таким образом, раскрывает тайну. Этот шаг, по существу, начинает подготовку к браку героев, т.е. к общественному признанию их на самом деле совершившегося соединения, которое между тем становится достоянием слухов, разносящихся по селению. Одновременно подруга, обращаясь к герою, рассказывает ему о плачевном состоянии героини, сообщает о появлении тревожащих девушку слухов. Так, косвенным образом, она внушает ему мысль о необходимости прекращения тайных свиданий и желательности скорейшего бракосочетания.

Если герой не может удовлетворить свою страсть (подруга или родители героини препятствуют его встрече с ней), он иногда прибегает к обычаю "езды на пальмировом коне" (*maṭalēḡutal*), который заключается в том, что он со стенами садится верхом на колючую ветвь пальмировой пальмы и друзья носят его в таком виде по селению.

В случае, когда родители девушки не дают согласия на брак, молодые люди совершают побег из селения и проводят некоторое время в пустынной местности, после чего, возвратившись, признаются мужем и женой. При согласии родителей и взаимной договоренности сторон устраивается свадьба, во время которой молодых людей усыпает цветами и рисом, желают благополучия их семейному союзу⁴.

Супружеская жизнь героев представлена в стихах в основном как состояние разлуки. Супруг покидает дом, отправляясь на войну ("на мужское дело", "за богатством"), обещая вернуться к определенному сроку. Героиня тяжело переживает разлуку, но крепится, сдерживает себя, и лишь с наступлением назначенного срока (как правило, с приходом сезона дождей), когда ее страдания особенно усиливаются, она изливает их в жалобах подруге.

Другая ситуация, связанная с семейной жизнью, — супружеская неверность героя, покидающего дом ради гетеры. Героиня ревнует его, упрекает в неблагородстве, иногда смеется над ним, а когда он возвращается к ней или посылает для переговоров вестника, колеблется, не зная, как ей вести себя. В конце концов размолвка завершается примирением.

Такова в самых общих чертах схема, описывающая поведение и состояния героев древнетамильской поэзии. Сама возможность ее выявления из совокупности стихотворений свидетельствует о том, что в ней нет ничего произвольного, случайного, индивидуального, что это в полном смысле любовный канон, сложившийся на основе ряда представлений и обычаев в сфере эротики. Для поэзии этот канон — своего рода сценарий, предусматривающий ряд эпизодов, в которых герои произносят свои монологи⁵.

Таким образом, тамильский поэт, задумавший сочинить стихотворение на тему какой-нибудь из ситуаций любовной лирики, должен был в первую очередь выбрать определенный эпизод этой ситуации и одновременно "назначить" говорящего персонажа, предусмотрев его адресата. Получается, что поэт выступал и как автор монологов, и как режиссер, строящий мизансцены, в которых эти монологи произносятся.

Создавая стихотворение, поэт непременно должен был учитывать еще одно важное обстоятельство: в процессе развития тамильской поэтической традиции сформировалось своеобразное представление о сочетании ситуаций любовной лирики с определенным окружением, прежде всего природным. Это представление нашло отражение в особой категории древнетамильской поэтики — *tinai*⁶. Это слово в поэзии обозначает совокупность явлений действительности, отображенных так, что они составляют некое содержательное единство, иначе говоря, поэтическую тему, содержание которой (*poruḷ*) складывается из элементов, находящихся во взаимном соответствии. Таких элементов традиция насчитывает три: 1) *uḡirporuḷ* — поэтическая ситуация (фаза взаимоотношений героев, их поступки, состояния); 2) *mutalporuḷ* — время и место действия (ландшафт); 3) *kaḡirporuḷ* — характерные для ландшафта детали (растения и животные), а также население местности и бог-покровитель.

Пять основных тем-тиней получили традиционное наименование по названиям растений или цветов, характерных для соответствующих ландшафтов. Они таковы: *kuṛiṅci*, *mullai*, *pālai*, *maḡutam*, *neytal*. О системе тиней, ее происхождении и развитии речь будет идти впоследствии, а здесь мы представим каждую тему в отдельности (в основных ее чертах) и попытаемся выявить особенности ее содержания и поэтики.

Тема куриньдзи

Эта тема целиком посвящена периоду добрачной любви, именуемому в тамильской поэзии *kaḡavu* *скрытое, тайное*: согласно обычаю, молодые люди скрывают свою любовь от окружающих, в их чувства посвящены лишь друг героя (на начальном этапе взаимоотношений) и подруга героини, роль которой в развитии любовного сюжета чрезвычайно велика, — она "руководит" влюбленными, устраивает их встречи, следит за соблюдением обычаев и ведет дело к официальному признанию близости молодых людей, к браку; фактически же они становились супругами раньше.

Никто здесь не был, лишь мой тайный друг,
Теперь покинет если, что мне делать?
С зелеными ногами, что напоминают стебли проса,
В воде бегущей ищущая рыбу, была здесь цапля в тот
Его со мной соединивший день

(КТ 25).

В тамильских теоретических трактатах тайная связь влюбленных рассматривается в русле индуизма как одна из так называемых "восьми форм брака", а именно брак по обычаю гандхарвов (таким был, например, брак царя Дутьянты с Шакунталой в драме Калидасы)⁷. Ясно, однако, что этим древнетамильский любовный канон вводится в чуждую ему систему норм. Происхождение модели поведения, очерченной в поэзии куриньджи, связано с древними дравидскими представлениями о сакральной женской энергии, делающей женщину источником как блага, так и опасности. Как уже отмечалось, эта энергия должна быть тщательно контролируемой, в особенности в периоды, когда женщина находится в состоянии нечистоты (месячные, беременность, вдовство; см. /Харт, 1975, с.93—119/) либо эмоционального возбуждения, охвачена любовной страстью. Этим объясняется ритуализованный характер поведения героев любовной поэзии и персонажей, к ним близких.

Можно сказать, что канон "тайной любви" отражает архаическую (в частности, свойственную многим племенным обществам) идею об опасности жениха и невесты, а также сексуального акта, сопровождающегося дефлорацией (см. /Вестермарк, 1921, т.1, с.190—191; т.2, с.564—565/), который ввиду этой опасности следует выносить за пределы социума, т.е. производить, во-первых, до введения молодоженов в систему социальных связей и, во-вторых, тайно, в безлюдных местах /Кроли, 1902, с.180/⁸. В этом, собственно, и состоит глубинная суть поведения героев поэзии куриньджи, хорошо, как нам кажется, выраженная поэтом Паранаром, когда он говорит о "соединении (*riparacsi*) с темнотелой, чьи влажные глаза напоминают темнопестковые цветы, происшедшем в таком укрытии, которое неведомо даже духам-пей" (АН 62, 5—6).

Слово *riparacsi* в контексте поэзии ахам имеет терминологическое значение, выступая в качестве названия ситуативного элемента (*уриппоруль*) темы куриньджи. Следует подчеркнуть, что термин этот отражает основной смысл лирического сюжета — ведь соединение героев, как таковое, в поэзии прямо не запечатлено. Они нигде не показаны в ситуации прямого общения, за исключением совместного побега из селения (что, кстати, как бы изъято из поэзии куриньджи и отдано теме палей). В стихотворениях-монологах описывается состояние героев накануне свидания или после него, воспроизводятся их думы и переживания, воспоминания о прошедших встречах, выражаются радость по поводу предстоящей встречи или горе в разлуке. И за всем этим слоем эмоций постоянно присутствует в качестве идейной доминанты представление об анангу в ипостаси женской сакральной энергии, которое вполне ощутимо выявляется всей системой художественного канона поэзии куриньджи как в сюжетно-событийном, так и в образительном плане.

Имея в виду непосредственную связь энергии анангу с плодородием, обратим внимание на определенные временные рамки лирического сюжета куриньджи. Его традиционным природным фоном, "ландшафтом куриньджи", являются покрытые лесом горы в период холодного времени года (kūtīr kālam), октябрь — декабрь, и так называемого сезона ранней росы (mūraṇi kālam), декабрь — февраль. Иногда в текстах встречаются картины предшествующего сезона дождей (kārkālam), например НТ 53; 71; 154. Речь, таким образом, идет о прохладной и влажной "темной" половине года, ассоциирующейся с идеей блага и плодородия: зеленеют леса, цветут и благоухают растения, полноводны озера и ручьи. Вместе с тем мы обнаруживаем в поэзии детали, указывающие на более тесную и специфическую связь событий с природным окружением. Важными оказываются некоторые приметы, влияющие на развитие сюжета. Так, первоначальные встречи героев происходят в период созревания проса, заточение девушки в доме — непосредственно перед жатвой:

Что будем делать, о подруга? Ведь наша близость
с горцем тесная,
Чья грудь натерта порошком растущего в горах сандала,
Чей запах пчел к себе влечет,
Когда мы с ним, в горах живущим, — там по склонам
Венгей деревья высятся с цветами золотистыми, —
Встречались в поле, где мы отгоняли от посевов
красноклювых попугаев,
В ручьях купались, что бегут с крутых, высоких
склонов, — эта близость,
Как вижу я, уменьшится теперь и станет трудной...
Подобно морю длинноволному колышутся,
Созрели проса колоски (НТ 259).

Далее, распускание ароматных цветов деревьев венгей и манго указывало на время, подходящее для бракосочетания (характерно, что тамильское слово *maṇam* означает *аромат* и *бракосочетание*). Важным знаком считалось и полнолуние, и, поэтому, когда подруге героини следовало наметнуть герою на необходимость и своевременность женитьбы, она могла сказать ему, используя язык примет и символов, так: "венгей уже раскрыл свои сверкающие соцветия, и полная луна обрела ореол" (АН 2, 16—17).

Переплетенность событий эротической и матримониальной сфер с календарными и сельскохозяйственными, разумеется, не случайна — она предполагает их магическое взаимодействие, а также ритуальное стимулирование каждой из них. Имея это в виду, мы можем заключить, что уже первая ситуация сюжета темы куриньджи — приход девушки на просяное поле, — по всей вероятности, ритуально значима. Ведь охрана созревающих посевов поручалась тем, кто достиг двенадцатилетия, т.е. брачного возраста /ср. возраст

Валли или Каннахи, героини "Повести о браслете" (СП I, 24)/, времени "созревания" сакральной энергии. Присутствие на поле ее носительниц, несомненно, должно было способствовать благополучному созреванию проса (напомним, что, по свидетельству самой поэзии, куравары практиковали подсечно-огневое земледелие, всецело полагавшееся на силу естественного плодородия земли). Кроме того, девушки производили шум криками, пением, игрой на барабанчиках, а также с помощью различных шумовых инструментов (ka¹al, ku¹lir, ta¹tai). Можно полагать, что эти инструменты функционально сопоставимы с теми "шумелками" (типа трещоток или bull-roarers), которые используются в ритуалах, стимулирующих энергию плодородия⁹.

К такого рода ритуалам следует отнести также описанное в поэзии куриньджи качание девушек на качелях ("Может ли быть что-нибудь более сладостным, чем то время, когда мы в яблочках из листьев, скрывавших высокие наши лона, качались на качелях, подвешенных к черноствольному венгею, на краю большого просяного поля, от которого мы отгоняли попугаев?" — НТ 363, 1—4), толчение ими в ступах зерен бамбука ("Споем, о подруга! Приходи! Взяв бивень мощного слона в качестве пестика, а веялкой — прекрасный лист растения „сембу“, насыпав в ступу-камень зерна колышущегося бамбука, будем их толочь и петь. Приходи, подруга, споем!" — Кали 41, 1—4).

Широко распространенным ритуалом плодородия было купание девушек в бегущей воде (потоки дождя, горные ручьи), которая по самому смыслу обряда ассоциировалась с мужским семенем, символически охлаждала женскую энергию, обеспечивая девушкам благоприятное замужество, деторождение, а через это — процветание и благо окружающих. "Пойдем искупаемся всласть в новой воде клокочущей", — говорит подруга героине (НТ 68, 5)¹⁰.

Как видно из приведенного выше стиха (НТ 259), девушки иногда купались вместе с молодыми людьми, чему, безусловно, также придавался смысл обрядов плодородия, призывания дождя, например:

Когда она купалась с нами
 В прекрасном быстром водяном потоке,
 В него с закрытыми лотосовидными глазами погружаясь,
 трепеща,
 И колыхались вместе с водами гирлянды на ее груди
 Цветов прохладного пунней,
 То он пришел, чтоб милостиво грудь ее обнять,
 И та соединилась с его грудью, крепкой и широкой, —
 Так говорят, и потому, —
 Когда желанно нам даянье драгоценного дождя,
 То даст его она, величьем обладающая!
 (Кали 39, 1—5).

Наконец, можно с уверенностью сказать, что ритуальные обертоны содержит и эротическое соединение молодых людей. Во всяком случае, весьма многозначительна календарная обусловленность свидания (ср. строку АН 118, 12: "Созревающие колосья, в течение многих дней дававшие знак о соединении" — ruḡar kurī ceuta pular kural), заставляющая предположить в нем смысл ритуалов плодородия, включавших в себя акт совокупления на поле, который магически стимулировал рост и созревание злаков¹¹.

Приведенных примеров вполне достаточно для того, чтобы уяснить громадное значение идеи плодородия для древнетамильского любовного канона. По существу, первая стадия развития взаимоотношений героев (до созревания урожая и заточения героини в доме) проходит на фоне связанных с этой идеей обрядов, чем подчеркивается сакрализованная, насыщенная эротикой атмосфера, запечатленная поэзией куриньджи. Не менее важно и то, что идея плодородия прямо определяет художественный канон изображения главных героев. Прежде чем проанализировать его подробно, оговоримся, что этот канон не связан с какой-то одной ситуацией или темой-тиней, но в своих основных чертах присущ древнетамильской любовной поэзии в целом. На более характерной и важной его чертой является исключительная семантическая насыщенность изобразительных действий.

Особенно ярко, многозначителен и показателен в этом отношении создаваемый в стихах образ женщины. Главное, что в связи с ним обращает на себя внимание, — последовательно выявляемое растительное начало, вегетативная символика. В самом деле, мягкие ее плечи гладкостью и красотой неизменно подобны бамбуку — paṇaittōḷ (АН 62, 3), темные глаза — цветам лилии-кувалей — kuvaḷaiyaṅ kaṇṇē (КТ 13, 5), она вся — "словно росток под струями дождя" (КТ 222, 7), ее "густые черные волосы пахнут, как лилия кувалей, медовый рот — лилией амбаль, груди подобны бутонам лотоса" (КТ 300, 1—3); или: "красивые тонкие волосы благоухают ароматом сезона дождей" (АН 198, 5; 208, 23—24), "лоб благоухает медом" (НТ 62, 6), "новыми прохладноароматными цветами распустившего нежные бутоны кандаля" (АН 238, 16—18) или "источающими ароматом цветами белой кадамбы" (НТ 20, 3) и т.д. Говоря в общем:

Сплетенной из бутонов нежного жасмина,
Из кандаля цветов и ароматных лилий
Свежестебельной и благоухающей гирлянде пышной
Ее подобно тело;
Оно нежней ростка и сладко для объятий
(КТ 62).

Растительное начало в облике женщины, выражающее природную живительную силу растительности, способность к плодоношению, связано с сакральной женской энергией и

символизирует благой ее аспект. Об этом можно говорить, в частности, потому, что пробуждение энергии, т.е. достижение девушкой половой зрелости, понимается как процесс вегетативный, как расцветание телесной красоты в прямом смысле этого слова: "Созрели бутоны груди, заблестели зубки, ты обрела юбочку из листьев" (АН 7, 1-2); "распустились бутоны ее груди, мягкие волосы ниспадают, серебристый плотный ряд зубов полностью заменил (молочные?) зубы, появились красивые крапинки на теле" (КТ 337, 1-2, 4). Эти крапинки (родинки) (*sunāṅku*), золотистые, словно молодой цветок венгей (АН 319, 8-9)¹², уподобляемые созревшей цветочной пыльце (одно из значений слова *sunāṅku*), появляются с достижением зрелости как характерный признак присутствия в теле сакральной энергии анангу (ср.: "светлые крапинки высыпали там, где разместились анангу" — поэма X в. *cīvakacintāmaṇi*¹³). Кстати, местами сосредоточения анангу мыслятся плечи героини ("сахаротростниковые плечи обладают анангу" — НТ 39,11; также АН 295,20) и ее грудь ("красивая грудь, обладающая анангу" — АН 177,19; "разотри яркоцветущий побег пунгу на своей красивой, украшенной крапинками груди, чтобы она держала анангу" — НТ 9, 5-6). Кроме того, в связи с анангу следует указать и на такую весьма часто упоминаемую деталь женского портрета, как *alkul* (лоно, собственно, *Mons Veneris*), чем образу героини придается откровенно эротический характер и вместе с тем подчеркивается идея плодородия.

Растительные мотивы в портретной характеристике героини переплетаются с цветовыми. Здесь доминирующее значение имеет темный (темно-синий) тон, который ассоциируется с цветом туч, моря, сапфира, павлина, манго и который в индийской культуре (через связь с цветом дождевых облаков) символизирует плодородие. Заметим, что именно этот цвет — неизменный атрибут Тирумалья-Кришны, а также богини Коттравей в ее благом аспекте (ср. *nīli* *Темно-синяя, Темная*. Об этом см. раньше, с. 35). В тамильской любовной поэзии он присущ героине (вообще женщине), которая нередко именуется *pāuḷi* *темная*¹⁴, поскольку ее тело подобно темным молодым побегам манго (*ammā mēni* НТ 134, 7; *māmai kavīṇ* *манговая красота* — Аин 454,4; КТ 27,5)¹⁵, цветку куриныйджи (НТ 301,2), сапфиру (АН 172, 17), павлину (АН 158,5), глаза подведены сурьмой (*maiyuṅkāṇ*) и похожи на темную лилию кувалей (АН 62,5; НТ 72,12); волосы напоминают цветом сапфир (АН 3,10), черный речной песок (АН 142,18; 162,10), ночную мглу (НТ 155,4). Между прочим, постоянное упоминание в описаниях героини ее густых черных волос весьма многозначительно ввиду известного представления о связи волос с жизненной энергией, производительной силой, плодородием (см., например, /Хе-эстерман, 1957, с.215; Ялман, 1964, с.136; Холлпайк, 1969/).

На фоне темного облика героини ярким светлым пятном выделяется ее лоб -- "сверкающий безупречной белизной, словно молодая луна" (АН 192, 1-2), вообще -- белый, сверкающий, блестящий (*vāl nūtal, cutar nūtal, oṇṇūtal*; см. НТ 42,5; 72,10; 108,8 и т.д.). К этой портретной детали мы еще вернемся, а пока отметим, что мотив белизны в портрете героини имеет как мифологическое значение (связь женского начала с луной в противоположность связи мужского с солнцем), так и ритуальное, поскольку в южноиндийской ритуальной практике белый цвет символизирует сакральную энергию в ее спокойном, "охлажденном", контролируемом состоянии и соответствующие этому состоянию фазы ритуала /Бек, 1969, с.557/.

Итак, система описания внешности героини (постоянный набор портретных деталей, вегетативные и цветочные мотивы) с несомненностью указывает на то, что женский образ есть символическое выражение производительного начала природы. Вместе с тем в стихах он исполнен чувственной конкретности и является воплощением качеств мягкости, нежности, влажности, прохлады, оказывающих на героя благотворное действие: "Подобная воде нежность широкоплечей дочери охотника из маленького селения на склоне цветущих гор, где шумят в расселинах чистые серебристые ручьи, ниспадая с темных вершин, охладила мою подобную огню силу" (КТ 95).

В стихах упоминаются и другие достоинства героини, скажем стыдливость (*nāṇ*), простодушие или скромность (*maṭaṇ, maṭamaī*), сладостная лепечущая речь (*tēmolī, ma-lalāi iṅcol*), но в центре внимания поэтов находится телесная женская красота. Именно в ней заключена суть и определенная ценностная характеристика образа героини¹⁶.

Весьма примечательно, что для обозначения женской красоты используется слово *paṭam* (от корня *pa-* ДЭС 2986) *добро, благо, благополучие, польза*, которое помещает идеальный женский образ на шкалу практических ценностей. Это подчеркивается употреблением специфических эпитетов к слову *paṭam* (которое мы переводим как *благо красоты*): "величественное благо красоты" (*māpaṭam* -- АН 29, 16; НТ 57,10), "прекрасное (букв. „благое“) благо красоты" (*paṇṇaṭam* -- КТ 319,6; Аин 495,3), также "благо лона" (НТ 307,4), "благо волос" (Аин 495,3) и т.д. Короче говоря, *paṭam* следует понимать как почти терминологическое обозначение того блага, которым располагает женщина, обладающая сакральной энергией, находящаяся в центре семейной структуры, хранительница домашнего очага.

В связи с этим закономерно выявляется мотив восхваления красоты героини. Акт такого восхваления, неоднократно упоминаемый поэтами, -- обязательная черта поведения героя. По сути дела, он носит характер ритуального действия: "радуясь, о сердце, -- восклицает герой, -- в широком и высоком доме, сверкающем светильниками, гонящими

тью, украшенную крапинками грудь восхвалив, мы соединимся с любимой, обладающей темными ниспадающими волосами и плечами, красотой подобными бамбуку" (АН 87, 12 — 16); "Вчера был здесь и много раз хвалил глаза и плечи, прохладой благоухающие волосы, украшенное родинками лono" (НТ 84, 1—3); "придет он, хваливший благо красоты украшенного родинками лона" (НТ 307, 4—5)¹⁷.

Еще более многозначителен не раз упоминаемый в стихах жест касания женского тела, который следует интерпретировать как символическое и, можно сказать, ритуальное приобщение героя к даваемому женщиной благу, к сакральной женской энергии: "он взял мои руки и закрыл ими свои глаза, затем своими руками коснулся моего благого лба" (НТ 28, 1—2); "он тронул ее безупречный сверкающий лоб, задумался, посмотрел на меня, — говорит подруга героини, — и улыбнулся" (КП 182). Особое значение этот жест приобретает в момент расставания героев: "он уехал, коснувшись благого лба" (НТ 316,6); "ушел за богатством, коснувшись моих вьющихся волос и плеч широких" (КТ 190, 1); "о господин, способен ли ты на то, чтобы, тронув ее глаза и лоб, разлучиться с нею?" (НТ 71, 5—6). Ритуальность устанавливаемой таким образом связи подчеркивается тем, что даже в разлуке женщина продолжает оказывать на героя магическое благотворное действие:

В труднодоступной, пустынной стране, где в рощах высоких
бамбука,

Обугленных летней жарой,

Пятнистый, морщинистый слон крошечногозлый

Хоботом длинным — из страха обжечься — земли не коснется, —
Даже в подобных местах

Красота ее, полной достоинств, дает мне прохладу
(Аин 327)¹⁸.

Представление о ценностном характере женской красоты получает в древнетамильской поэзии многообразное отражение. В ряде случаев в стихах обнаруживается, по-видимому, архаическое или по крайней мере типично фольклорное, незамысловатое воззрение на красоту женщины как на необходимую и в то же время жизненно необходимую вещь. Едва ли не лучше всего это воззрение выражено в стихе из КТ, принадлежащем, вероятно, к наиболее ранним пластам поэзии антологий:

Манговую красоту моего покрытого родинками лона

Должны съесть горестные пятна разлуки.

Ни у меня ее не будет, ни мужу она не достанется,
и пропадет она зря,

Словно сладкое молоко прекрасной коровы, что,
пролившись на землю,

В подойник не попало и теленка не напоило

(КТ 27)¹⁹.

В целом столь непосредственно-практическое, наивное отношение к женской красоте для древнетамильской поэзии все же нетипично. Тот возвышенный идеал любовного чувства, который в ней складывается, приподнимает и образ женщины над повседневностью. Притом что этот образ отнюдь не теряет своей изначальной семантической насыщенности, он явно переходит в иную систему отсчета: с одной стороны, он эстетизируется (о чем говорит такое, например, выражение: *mēṇi āṇalaṁ изисканное благо телесной красоты* — АН 222,3); с другой стороны, обладанию женщиной начинает придаваться этический смысл, статус наивысшей жизненной цели:

Послушай, о друг мой! — живи ты! — послушай!

Когда я однажды в объятья прижмусь

К нежному телу той девушки юной,

С плечами широкими и волосами густыми,

Что сердце навечно к себе привязала,

То даже полдня еще жизни желать я не буду

(КТ 280).

Сапфиру и золоту подобны твоё благое тело

И твои благоуханные волосы,

Цветочным бутонам и стволу бамбука —

Твои полные желания глаза и красивые руки.

Когда я вижу их, моя душа полна

И становлюсь я тем подобным, кто добродели²⁰ достиг

(КТ 166, 1-6).

Ценностный характер телесной женской красоты и одновременно представление о присущем женщине природном вегетативном начале наиболее явно проявляются в отображаемой поэзией ситуации разлуки влюбленных. В теме куринджи разлука недлительна (она связана главным образом с затрудненностью частых свиданий), но переживается влюбленными очень сильно. В особенности страдает героиня, причем, и это надо подчеркнуть, основной причиной беспокойства оказывается состояние ее тела.

"Мой лоб покрылся желтизной, поплекли родинки на теле,

И руки нежные, подобные стволу бамбука, похудели, и

браслеты с них спадают.

Такой из-за тебя я стала!" — Что будет, о подруга,

если так сказать

О состоянии плачевном моего благого тела

Ему, живущему в горах, где кандала пурпурные цветы,

Похожие на кашшон змеи с полосками на коже,

В порывах западного ветра опадая, покрывают камни?

(КТ 185).

Желтизна (*rasalai, rasarpu*), о которой говорится в этом стихотворении, — характерный цвет, заливающий тело героини в разлуке, "съедающий" его живой темный цвет:

"манговую красоту моего покрытого родинками лона должна съесть желтизна" (rasalai uṇṇiyar vēṇṭum — КТ 27,4); "мое благо красоты впервые съедено страданиями" (palam putituṇṭa pulampināṇē — КТ 133,5). Таким образом, героиня в разлуке теряет благо красоты, оно гибнет, высыхает, подобно растению в сезон летней жары. "И лоб, и плечи, и покрытое родинками лоно, и цвет, и красота, и полосы на теле — все высохло, — и горько страдает она..." (АН 119, 1—3).

Понятно, что увядание женской телесной красоты, символизирующей природную силу плодородия, означает и уменьшение, иссыкание этой силы или по крайней мере угрозу ей. Тут мы возвращаемся к идее заключенной в женщине ценности и необходимости ее охранять, идее, которая в том или ином виде постоянно присутствует в поэзии. Вспомним, что после созревания проса героиню не выпускают из дома, где она находится под строгим надзором семьи (что объясняется необходимостью держать внутри семейной ячейки источник сакральной энергии). "Мать любит ее и бережет как зеницу ока; отец не терпит того, чтобы она касалась земли (т.е. выходила из дома). „Куда идешь, девушка? — говорит он. — Ножки натрудишь!“ — так объясняет подруга герою положение его любимой (АН 12, 1—3). В стихах не раз упоминаются стерегущий девушку отец ("Спустивший подобных тиграм собак, гневный, как Муруган, сильный отец находится в доме" — АН 158, 15—17; "отец стережет ее в просторном доме, снабженном запором, с охранниками недремлющими" — НТ 98, 8—9), мать, которая не спит, "словно селение перед лицом врага, с тех пор как узнала однажды о приходе улыбающегося гостя (т.е. героя)" (КТ 292, 6—8), братья ("широкоплечая горянка — сестра лесных охотников с сильными луками и длинными палками" — КТ 335, 5—7).

Столь отчетливо выраженный мотив охраны героини, помещения ее внутрь дома, под запор переключается с одним из характерных и важных мотивов тамильской мифологии — мотивом замкнутого храма богини. Закрытое пространство, стены, дверь, запоры — все это символически передает идею сдерживания, контролирования сакральной энергии, концентрированную мощь богини и одновременно ее чистоту и девственность (см. /Шульман, 1980, с.192—198/; о мотиве закрытого храма богини Кали в фольклорной версии "Повести о браслете" см. /Бек, 1972, с.26/). Чтобы добиться от богини блага, нужно взломать дверь в храм и овладеть ее энергией, что можно сделать лишь под угрозой, а иногда и ценой смерти (иначе говоря, ценой кровавого жертвоприношения). Преодоление запоров, открытие двери в храм богини есть бесспорный сексуальный символ, что хорошо ощущается и в поэзии, в ряде стихотворений, описывающих ситуацию проникновения героя в дом героини. Например (говорит подруга):

Подобно тем, кто зыскует в качестве дара слонику²¹,
У входа в наш крепкозапертый, сильноохраняемый дом
С одной стороны резной крепкой двери /стоял/
В полночь глухую, когда лишь демоны бродят;
Когда охранников сон сморил, он дверь открыл и, войдя,
Соединился с ней; и, сказав, что в мире нет краше нас,
Многokrатно с любовью роскошные волосы трогал...
(АН 311, 1-7).

В другом случае представлена неудачная попытка:

В полночь глухую, когда многие спят,
Пришел ты, могучий, как слон, и пробовал дверь,
Что на ночь была заперта²². — Все это слышали мы, о
великий!
Но стоит вздохнуть ей, подобно павлину благому,
Который в ловушку попался, и сбился его хохолок, и перья
хвоста потускнели,
Тотчас же бежит к ней лишенная добродетели мать и крепко
ее обнимает
(КТ 244).

"Лишенная добродетели мать" — не случайный образ в поэзии куриньджи. Он подчеркивает определенный антагонизм матери и дочери в ситуации "тайной любви". Препятствующая свиданиям, бдительная, бодрствующая мать иногда упоминается в стихах с интонацией резкой враждебности, как, например, в КТ 292 (высказывание подруги), где она сравнивается с жестоким князем Наннаном, казнившим девушку, которая съела в его владениях плод, упавший в воду:

Умыться направлялась девушка со светлым лбом
И съела плод, водою принесенный, и за то,
Предложенных ему слонов числом на девять девять
И веса девичьего золотую статую отвергнув,
Убийство женщины свершил Наннан, — ему подобно,
Пусть наша мать отправится навечно в ад —
В ту ночь, когда с улыбкой на лице явился гость,
Она, как город пред лицом врага, отвергла сон.

Итак, соединение с девушкой оказывается для героя не легким делом. Трудность его усугубляется тем, что на свидание приходится идти ночью. Во многих стихотворениях красочно обрисован путь, которым движется герой глухой, страшной полночью (naṭṭṇaḷ — АН 22,11; 72,2; 118,9; 126,7; 141,8 и т.д.), когда льет дождь, гремит гром и сверкают молнии; в лесу ползают змеи, ухают совы, тигр нападает на слона. Зная обо всем этом, героиня и ее подруга восторгаются героем, смело прошедшим по опасному пути:

Дождь скрывает пространство, и неба не видно,
Воды потоком текут, и не видно земли.

Солнце уж скрылось — округу окутала тьма.
 В полночь, когда люди спят,
 Как же пришел ты, о житель высоких вершин?
 (КТ 355, 1—5).

Часто они удручены испытаниями, которые выпадают на долю героя, беспокоятся за него. В НТ 83 подруга обращается к сове с просьбой не пугать героя по пути к любимой:

У входа в селенье, рядом со светлой бухтой,
 На дереве древнем, где бог обитает, живущая,
 С крепким изогнутым клювом, когтистая и ясноглазая,
 С криком тревожащим, как барабан у глашатая, — о ты, сова!
 Тебе мы поклонимся и принесем тебе мяса,
 Отборного риса, и масла, и жареных белых мышей.
 Ведь страстно желаем мы, чтобы любимый,
 Чье чувство любви не слабеет, пришел.
 В ту пору, когда мы не спим и бродим, /его ожидая/,
 Свой голос жестокий, внушающий ужас, уйми!

Иногда же упомянутые трудности используются подружкой героини в качестве орудия дипломатической игры, состоящей в том, чтобы подтолкнуть героя к скорейшей женитьбе. Например, обращаясь к героине так, чтобы слышал находящийся неподалеку герой, подружка, как будто выражая ему сочувствие, на самом деле подчеркивает нежелательность дальнейших тайных свиданий (и, следовательно, необходимость узаконить их отношения):

Лес глухо зашумел, по небу
 Распространился мрак, какой бывает в трещинах скалы,
 И тучи голос громовой не умякает.
 А в роище в горах, где облака плывут,
 Горячегневый тигр-самец, разинув пасть,
 Слона на землю повергает.
 Не слышишь разве ты его ужасный рык?
 Ты разве спишь, о девушка изящная?
 Чтоб сердце омраченное, тоской объятое, /нам/ охладить, —
 Как если бы очаг залить водой, —
 Сегодня если не придет /любимый/ — благо!
 Ведь стоит лишь подумать о пути тяжелом среди гор,
 Мое нестойкое трепещущее сердце падает на землю
 (НТ 154).

Как правило, тамильская поэзия описывает героя, идущего на ночное свидание, однако иногда на свидание спешит героиня, как, например, в стихотворении Паранара (АН 198):

"Сказать яль не сказать?" — вот так
 О страсти думая, ее скрывать не в силах,
 Желая встречи и поверив нашему благому слову,
 В середине ночи под прикрытием дождя,

Благоуханием волос напоминая кар (сезон дождей),
 Из тонких нитей, чистой выделки накидку на груди прижав,
 Подобная павлину скромному под молодым дождем в горах,
 Себя убрав прохладными цветами, с пчелами вослед,
 Прекрасные браслеты, гнутые, как лук,
 Придерживая, /звона их/ боясь, она пришла
 И ночью, когда все селенье спит, меня обняв, теперь уходит.
 Она не дева темная, прекрасная, великая, что добродетели
полна,

Но в южной стороне, в благой стране,
 Принадлежащей /князю/ Ай,
 В горах, что обладают анангу,
 На склонах устрашающих горы Кавирам,
 В источнике, что полнится цветами нежными, живущая
 Не Сура ль дочь она? — так говорит мне сердце.

Это стихотворение составляет очевидную параллель санскритским и пракритским стихам, трактующим тему абхисарики — женщины, идущей на свидание с любимым. Но в нем есть оригинальная тамильская черта: героиня в глазах героя предстает здесь связанной с демоном Суром, что следует рассматривать как явное указание на опасность, таящуюся в свидании с девушкой, или, иначе говоря, на опасный аспект сакральной женской энергии. Этот мотив опосредованно возникал ранее в связи с описанием трудностей, которые приходится преодолевать герою. Оказывается, он может быть дан и прямо как угроза, исходящая от самой героини. В самом деле, даже в ее портрете, который в целом символизирует даруемое женщиной благо, нет-нет да и появятся выразительные детали, указывающие на таящуюся в ней опасность. Так, упоминаются "вздымающаяся молодая грудь, устрашающая, как анангу" (АН 161, 12—13); "устрашающий, как анангу, взгляд" (АН 319, 6); "влажные глаза с красными полосками, подобные стрелам" (НТ 13, 4); "глаза, подобные бивням слона" (НТ 39, 5—6). В стихотворении КТ 272 поэт, подчеркивая опасный аспект женской красоты, усиливает его развернутым сравнением, в котором намекает на враждебность семьи героини по отношению к герою:

Удастся ль мне к плечам приинкнуть
 Горянки с прядями волос благоуханных,
 С глазами дерзкими сурмленными —
 Их взгляд подобен окровавленной прямой стреле,
 Изътой из груди самца-оленя, —
 Стрела впилась в него, когда он подходил к отбившейся
от стада самке,
 Ее пустили с резким звуком родичи горянки, лучники,
 Со свистом мечущие камни из пращей
 (КТ 272).

Исключительно ярко и своеобразно показана сопряженная с женщиной опасность в стихотворении из ПН, описывающем конфликтную ситуацию сватовства неких царей:

Забиты грязью рвы, ослабли укрепления,
 Разбиты стены в нашем древнем, иссеченном граде.
 Что будет с ним, когда не выдержит он битвы?
 Под грохот барабанов, что гремят, как тучи,
 Цари, чьи кони быстры, утром подойдя,
 У наших врат высоких станут и без битвы не уйдут.
 Ведь расцвели красиво крапинки благой груди
 У юной той, на чьих руках /прекрасные/ браслеты
 И чьи глаза сурмленные красны и так напоминают
 Отточенные копья, что вздымают
 Ее сородичи, готовые к сопротивленью,
 Воинственные, сильные (III 350).

Очевидно, что в такого рода описаниях образ женщины понимается как реплика (разумеется, ослабленная) образа опасной богини-девственницы, и не есть ли одна из часто повторяющихся деталей женского портрета — "острые зубы" (например, *vai eyiḡu* — КТ 14,2; *mūḷeyiḡu* — Аин 495,5) — так сказать, реликт мифологического образа (ср. традиционные изображения богини Кали, или Коттравей)?

В любовной поэзии опасный аспект женского начала, конечно, не находится в центре внимания поэтов — ведь женский идеал, культивируемый ими, связан, как мы отмечали, с понятием блага, но что, безусловно, их привлекает — так это возможность игры на амбивалентном характере женской сакральной энергии, на контрасте мягкого, нежного женского облика и жгучих терзаний любви, которые он порождает.

Подобные цветам, смущенные, подобные стреле
 Доставили мне боль, что всем заметна,
 Сладкоречивой, с мягкими округлыми плечами,
 На темных склонах гор, где был посажен хлопок
 вместе с просом,
 От поля гнавшей воробьев, — прохладные глаза
 (КТ 72).

Или:

Амрите подобна ее сладкая речь,
 Такова же она сама, сладостная! И такая
 Такие страдания если приносит,
 Со страстью к ней жить невозможно, —
 Поэтому избегайте ее, о разумные! (КТ 206)²³.

Впрочем, в сфере чувств герои находятся, так сказать, в равном положении и чаще всего изображаются как причиняющие страдания друг другу: "грудь жителя гор доставляет мне мучение (*aḡaḡku*)" (НТ 17, 12); "подобно тому как маленький белый змееныш с красивыми полосками мучает лесного слона, молодая женщина со сверкающими зубами-ростками, обладающая браслетами на руках, мучает меня (*aḡaḡ-kiyōḷē*)" (КТ 119).

Собственно, мучением для молодых людей является и сам тайный характер их любви — невозможность быть вместе, трудности свиданий, опека старших. Кроме того, одним из источников переживаний для героини становятся слухи, разговоры о причинах тех изменений, которые происходят с ней из-за любви, из-за страданий разлуки. Женщины селения стремятся поведать о них матери девушки:

"Обрадуется или разозлится — все равно
Пусть знает мать!" — так думают они, злоротые
И слухами живущие, те женщины,
Что много дней ко мне приходят, говоря:
"Она такая стала, твоя дочь, совсем другая..."
(АН 203, 1—5).

Несмотря на, казалось бы, чисто житейский характер этой ситуации, она исполнена глубокого социального смысла. Перед нами пример коллективного действия, своеобразной игры, целью которой являются общественный контроль над взаимоотношениями, содержащими в себе опасность для окружающих, превращение тайной любви в признанный коллективом брак (о такого рода общественной функции слухов см., например, /Пейн, 1967; Глюкман, 1968/). Характерно, что в текстах слухи называются *alar* и *amral* — словами, обозначающими ранние стадии распускания цветка, чем лишней раз подчеркивается значение вегетативной метафоры в описании любовных взаимоотношений и развитии лирического сюжета.

На пути к его матримониальной развязке есть и другие моменты, способствующие раскрытию тайны: "безумный" танец жреца Муругана — велана, обряд "езды на пальмировом коне", исполняемый героем, совместный побег героев из селения. Мы на них здесь останавливаться не будем. О танце велана говорилось ранее, об обряде и побеге мы скажем несколько позже.

Указав на некоторые поэтические мотивы, так или иначе вырастающие из представления о сакральной женской энергии и ее двух аспектах, обратимся теперь к конкретным мифологическим истокам поэзии куриньджи. Приведенных выше рассуждений и примеров вполне достаточно для того, чтобы убедиться в ключевой роли идеи плодородия в древнетамильском любовном каноне. И потому не случайно в стихах на тему куриньджи столь часто упоминание о Муругане. Муруган является, во-первых, покровителем "района куриньджи", на фоне которого разыгрывается роман молодых людей, и он же, во-вторых, почитается как властитель анангу, бог, внушающий любовную страсть. Фигура Муругана в сфере эротики настолько важна, что его любовные взаимоотношения с Валли, девушкой из племени горных охотников кураваров, по существу, являются моделью построения лирического сюжета темы куриньджи.

В связи с этим уместно рассмотреть миф о любви Муругана и Валли подробнее. Заметим прежде всего, что наиболее полная и авторитетная его версия появляется поздно, в источнике XIV в. — *kaṅṭarapurāṇam* ("Пурана о Сканде"). Она содержится в последней, 24-й главе 6-го раздела пураны, которая называется "Глава о священном браке Валли" (*vallīyammai tirumaṇarṇāṭalam*). Приведем краткое ее изложение²⁴.

В небольшом селении на склоне горы Валлималей жил предводитель племени кураваров по имени Намби, у которого было несколько сыновей, но не было дочери. А на горе предавался аскезе отшельник Сивамуни. Однажды он воспылал страстью к проходившей мимо антилопе, и от его взгляда та забеременела, причем в этот момент в зародыше по желанию Муругана воплотилась дочь Тирумалья (Вишну). В положенное время антилопа родила девочку, которую оставила в ямке из-под клубней растения "валли", выкопанных охотниками. Здесь ее нашли Намби с женой, с радостью принесли домой и дали ей имя Валли.

Когда Валли исполнилось двенадцать лет, то, по обычаю племени кураваров, ее послали на поле проса стеречь созревающие посевы от птиц и животных. Там ее заметил мудрец Чарада и рассказал о ней Муругану. Тот под видом охотника отправился на поле, куда в это же время пришли отец и братья Валли, принесшие ей еду. Муруган обернулся деревом венгей. Когда охотники ушли, Муруган подошел к Валли и признался ей в любви. Вновь появились охотники, дуя в рога и гремя барабанами. Валли испугалась за юношу, но Муруган опять скрылся, на этот раз под личиной старого шиваитского отшельника. Намби и его окружение попросили у него благословения и вернулись домой. Старик захотел, чтобы Валли накормила его, и та дала ему просяной муки с медом, напоила водой из лесного озера. Затем он попытался овладеть девушкой, но та с упреком отвергла его.

На помощь Муругану пришел его брат Ганеша. Он появился в виде разъяренного слона, и Валли, испугавшись, бросилась к Муругану, ища защиты. Тогда он предстал перед ней во всем своем божественном блеске: сидя на павлине, с копьём, с шестью головами и двенадцатью руками. Валли в благоговении простерлась перед ним. Он велел ей возвращаться в поле.

Подруга Валли, с которой она встретилась у поля, начала допытываться о причине ее отсутствия, но Валли ничего определенного не сказала. Тут вновь появился Муруган в облике молодого охотника, и подруга заметила, как он обменялся с Валли взглядами, полными любви. Она потребовала, чтобы юноша удалился, но Муруган признался в своей любви к Валли и попросил о помощи в устройстве свиданий. Если она откажется, предупредил он, ему придется прибегнуть к обычаю езды на пальмировом коне. Подруга согласи-

лась и пригласила Муругана на свидание в лес, где молодые люди насладились любовью.

Когда настало время сбора урожая, родители Валли вернули ее домой. Мать, видя, как изменилась внешне дочь вследствие разлуки с любимым, пригласила женщин-прорицательниц, которые установили, что все дело в недостатке преданности Муругану. Поэтому в доме Намби была произведена церемония поклонения богу.

Муруган же, придя вновь на поле и не обнаружив Валли, отправился к ее дому и, тайно вызвав ее, с помощью подруги совершил с ней побег из селения. На следующее утро Намби обнаружил отсутствие дочери, разгневался и вместе с группой охотников бросился в погоню за беглецами. Когда они настигли их, петух Муругана издал крик, от которого все охотники и родители Валли умерли. Валли стала горевать, но Муруган повлек ее дальше. По пути им встретился святой мудрец Нарада, который объяснил Муругану, что для женитьбы на Валли ему следует получить согласие ее родителей. Беглецы возвратились, и Муруган велел Валли оживить охотников. Когда те восстали, живые и невредимые, бог принял свою истинную форму, и потрясенный Намби в благоговении почтил его. Затем он попросил его вернуться в селение, чтобы провести бракосочетание по обычаям племени.

Селение ликовало. Молодая чета была усажена на тигровую шкуру, и в присутствии Нарады Намби соединил руки Муругана и Валли, объявив их мужем и женой. В это время на небесах появились Шива, Парвати, Вишну, Брахма, Индра и благословили молодоженов. Затем Намби предложил всем присутствующим угощение: мед, просяную муку, фрукты.

После завершения церемонии бракосочетания Муруган и Валли отправились на Скандагири ("гора Сканды"), где их радостно приветствовала первая жена Муругана — Девасена.

Мифологическое содержание истории Муругана и Валли довольно богато: она может быть интерпретирована как миф об установлении родственных отношений охотничьего племени со своим племенным божеством (расположение, покровительство Муругана усиливаются его браком с "дочерью кураваров"), как встреча солнца и луны (см. /Клози, 1977, с.208/), как отражение суточного цикла — перехода от ночи к свету утра и дня, как выражение эмоциональной связи божества со своими адептами, преодолевающей всякие иерархические границы (в духе течения бхакти), — но нас в первую очередь интересует выявляемая в этой истории идея плодородия.

Как уже отмечалось, фигура Валли символизирует растительное начало природы и специфически растительный покров куриньджи, причем, будучи персонификацией растения со съедобными клубнями, она воплощает собой изобилие горных лесов, дающих кураварам естественные, "сырые" продукты (можно считать Валли воплощением производительной

энергии некультивируемой природы). Муруган, повелитель гор, олицетворяет природное мужское начало и в эротическом соединении с Валли, олицетворяющей вегетативное женское, обуздывает его, оплодотворяет, чем обеспечивает плодородие района куриньджи.

Рассматривая сюжет данного мифа на фоне древнетамильской поэзии куриньджи, легко увидеть, что в основных своих чертах он тождествен реконструируемому рассказу о любви героев этой поэзии (естественно, следует исключить из рассмотрения эпизоды, связанные с чудесным рождением Валли, появлением Нарады, Ганеши, Девасены и прочих богов, самого Муругана на павлине и т.д., словом, относящиеся к позднему развитию сюжета в русле общендийской мифологической традиции). Нам неизвестно, существовал ли этот сюжет в фиксированном словесном оформлении в период создания имеющейся в нашем распоряжении поэзии, но можно утверждать, что представление об основном его узле, т.е. в встрече Муругана и Валли, имелось; см.: "Придешь ли ты ко мне, о горянка с прекрасной походкой, словно Валли, которой присуще соединение с Муруганом?", букв "Валли, которая пошла на соединение с Муруганом" (НТ 82, 3-4).

Так или иначе, для поэтов истории Валли и Муругана могла, конечно, служить образцом, идеальным прообразом человеческого поведения²⁵, но не в этом, как нам кажется, состоит специфика соотношения поэзии и данного мифа. Главная здесь, очевидно, в том, что помимо фактической сюжетной общности мифа и поэтической ситуации существует их бесспорное концептуальное единство, определяемое универсальной идеей обеспечения блага и плодородия путем соединения мужского и женского начал, идеей контроля над сакральной женской энергией, которой в природе соответствует вегетативное начало плодородия. С этой точки зрения и поэтический сюжет, и стоящие за ним реальные отношения в племенном обществе столь же мифологичны, сколь и сюжет пуранический; все они, собственно говоря, должны рассматриваться как варианты одного и того же сюжета, а точнее, как способы реализации одной мифологемы, разнящиеся между собой лишь по форме.

Многозначительны с этой точки зрения и образы главных героев любовной поэзии. Из предшествующего анализа выяснилось, что образ героини символизирует природную женскую энергию плодородия. Превалирующие в нем растительные мотивы прямо связывают его с мифологическим образом Валли, и эта связь станет еще более очевидной, если мы обратим внимание на одну любопытную деталь женского портрета — расчесанные на пять прядей волосы (НТ 140,3; 160,6; АН 8,10; 152,3 и т.д.)²⁶. Происхождение обычая так расчесывать волосы (насколько нам известно, нигде не объясненное) вызвано, по нашему предположению, стремлением незамужних девушек придать себе облик Валли, пер-

сонифицировавшей растение, которое является пятилистником (ИП, с.582). С этим же стремлением связано и то, что девушки-горянки часто именуется koṭicci (например, АН 58,5; 102,5; НТ 276,4), словом, производным от koṭi liana, гибкий стебель (опять-таки характеристика валли). Ср. обращение к Муругану в одном из гимнов антологии "Парипадаль" (19, 95): "О ты, что соединился с лианой!" (koṭiyaik kūṭiyūbū)²⁷.

Равным образом герой поэзии куриньджи явно ассоциируется с Муруганом. "Надев венки из медоносных ароматных соцветий венгей, что растет на склонах гор, сверкающих ручьями чистыми, шумящими, соединяясь под звуки барабанички тондака с женщинами, что пляшут в маленьком селении, двигающемся Муругану ты подобен" (АН 118, 1-5), — говорит подруга героини герою. Как Муруган изображается "со свежей гирляндой /на груди/, вокруг которой жужжат пчелы" (НТ 173,8), "надевшим венки из цветов кадамбы, пахнущих сезоном дождей" (НТ 34,8), так и герой приходит на свидание "в венке из ярко-белых лилий" (АН 48,8-9) или кувилам (НТ 119,9), "с гирляндой на груди" (АН 82,14), "в венке, в гирляндах и с браслетами ножными" (АН 128,8), иногда с копьём в руке:

Когда в середине ночи, полной мрака и дождя,
По склонам гор с ручьями он, копьё подняв,
При вспылках молнии сверкающей придет,
Что будет с нашей жизнью сладостной, подруга,
При мысли о превратностях его пути? (НТ 334, 6-9).

Пришел один /любимый наш/ с копьём,
Которое, как молния, сверкая,
Ему дорогу освещает и гонит тьму из устрашающих расщелин
Ночных высоких гор, где анангу живет
И где бегут ручьи (АН 272, 2-6).

Совершенно ясно, что герой поэзии куриньджи выступает не кем иным, как своеобразным двойником Муругана. Он постоянно именуется в поэзии "жителем гор", "горцем", "принадлежащим горной стране" (cilampān, roṭurpān, veṅraṅ, malai nāṭān, malai kilāvṅn), т.е. титулом, который по праву носит, будучи горным богом, Муруган (ср. peṭu varai kuṛiṅci kilāvān, malai kilāvṅn *властитель страны высоких гор куриньджи, властитель гор* — ТМА 267,317). Что касается героини, то и она в поэзии куриньджи нередко называется "горянкой", "женщиной из племени кураваров", "дочерью охотника-куравара" (kuṛamaṅṅ, kuṛavaṅ maṅṅ), что опять-таки ставит ее в прямую связь с "дочерью кураваров" Валли.

Высвеченный образ Муругана портрет героя создается весьма скупыми образительными средствами — по существу, повторяется лишь одна деталь его: грудь, "прохладная, благоухающая сандалом" (КТ 161,1; 321,1; НТ 168,10),

"широкая" (АН 22,3), "крепкая, словно склоны гор" (КТ 76,² Аин 220,3). Ароматная, украшенная гирляндами, она в самом деле является своеобразным аналогом цветущей горы, воплощения растительного изобилия, крепости, устойчивости и имеет значение пластического символа достоинств самого героя — его плодотворящей энергии, силы, твердости, непоколебимости. Именно грудь героя является точкой притяжения мыслей и чувств героини, она — причина ее мук: "Когда я думаю о натертой сандалом широкой груди жителя высоких гор, моя внутренняя боль усиливается" (КТ 150, 3—5); "грудь жителя гор доставляет мучение (анангу)" (НТ 17,12); "боль беспокойства причиняет мне его широкая благоуханная грудь" (АН 72, 2—3). В то же время она является и средством утоления любовной страсти: "стало сладостно, когда я соединилась с твоей грудью" (АН 58,9); "прохладу дает соединение с грудью жителя гор" (АН 98,5); для героини "нет иного лекарства, кроме груди /любимого/" (КТ 68,4); его грудь дает ей опору ("опору друга" — АН 35,13). Отметим, что и в панегирической поэзии наиболее значительная деталь характеристики героя-воина — его грудь (ПН 59,1; 88,4; 96,1).

В поисках ритуально-мифологических корней данного образа мы, учитывая, что его как бы "подсвечивает" Муруган, хотели бы обратить внимание на распространенный в индийской культуре обычай репрезентировать божество в виде камня или каменного столба (плиты). Как известно, камень символизирует гору, представляя ее, так сказать, в свернутом виде (ср., например, культ черного камня, символизирующего гору и хозяина горы — Кришну /Водвиль, 1968, с. 744/), и вместе с тем — сакральную энергию (качество твердости осмысливается как знак энергетической насыщенности предмета). В связи с этим заслуживает упоминания также и разновидность культа камней, которая заключается в поклонении так называемым "камням героев" (*vīrakal*), т.е. плитам, водружавшимся на месте гибели воинов или просто в их честь, украшавшимся павлиньими перьями и венками (ПН 264, 2—4). Внешний облик такой плиты, считавшейся посмертным обиталищем души героя и символизовавшей его физическую мощь и непоколебимость, должен был, как нам кажется, присутствовать в сознании поэтов при создании ими идеального образа мужественности и силы.

Развитие темы камня в сфере эротики мы находим в шиваитском мифе, относящемся к храму Экамбарешвары в Каньд-жипураме. Его центральным событием является наводнение, разлив реки Камбей, во время которого Камакши, будущая супруга Шивы, боясь затопления стоявшего в храме линги, заключила его в объятия; от жара ее любви каменный линга стал размягчаться, и на нем остались отпечатки груди иbrasлетов Камакши /Шульман, 1979, с. 29/.

Этот эпизод чрезвычайно интересен тем, что содержит характерный и для любовной поэзии мотив размягчения, таяния плоти, который выражает сильную степень любви и преданности. "О сердце, — восклицает герой, — когда ты увидело естественную красоту ее темных волос, ты погибло, словно соль в телеге, стоящей на морском берегу под струями дождя..." (КТ 165, 3—5); "он крепче, чем камень, о подруга, но, не думая об этом, тает мое сердце" (КТ 187, 4—5); "Я боюсь, подруга, ты растаешь, как соль, добытая в море и оставленная на берегу под дождем" (НТ 88, 4—5)²⁸.

Присущее герою качество телесной твердости как бы находит продолжение в крепости и постоянстве его чувств. Вступив в любовные взаимоотношения с героиней, он неуклонно стремится к тому, чтобы, став ее опорой, соединиться с ней навсегда:

Он, постоянный в слове, многосладостный,
Отрыва от плеч моих не знает;
Его любовь, как соты средь ветвей
/Высокого/ сандалового дерева, где сладкий мед смешался
С пыльцой прохладной лотосов, взметенной /ветром/ вверх.
Как мир не может быть устроен без воды,
Так мне в разлуке с ним — не жизнь,
Но, милостив ко мне, страшится он,
Что ароматный лоб мой потускнеет,
И низости в своих поступках он не знает (НТ 1).

Перед вынужденной разлукой герой дает обет возвернуться в срок и жениться на героине. Ее ожидание, сомнения, переживания, часто упреки составляют характерные коллизии на тему куриньджи. Например: "Неужто он причастен лжи? Неужто он обманет тех, кому сказал: „Не бойся!“ — Нет, скорее на луне запылывает пламя, чем житель гор просторных отступится от правды!" (Кали 42, 21—24).

Такого рода непоколебимая убежденность в благородстве героя, выраженная словами, напоминающими скорее магические заклинания, основана на том, что за ним вырисовывается фигура божества плодородия, определяющая характер его взаимоотношений с героиней и их конечную цель, связанную с понятием общественного блага. Мерой достижения этой цели, т.е. соединения с героиней, в сущности, и определяется оценка его слов, действий и в целом его добродетель. Как говорится в НТ 22, 9—10, для героини "приход героя подобен приходу полночного дождя для засыхающего риса в месяце тай" (ср. Кали 25, 27—29: "О многославный! Ее изысканная красота в то время, когда ты немилостив к ней, подобна этому миру в то время, когда небо отказывает в дожде"), и, следовательно, истинность или ложность его поступков и слов должна пониматься в том же смысле, в каком истинны или обманчивы для земледельца приметы необходимого посевам дождя.

Итак, образы поэзии куриньджи постоянно как бы совмещаются с образами мифологической четы — Муругана и Валли, порой до степени полного совпадения (ср. АН 388, 20: "от анангу нашего господина пришла эта боль". Здесь невозможно решить, о ком говорит героиня — о герое или о Муругане). Такого рода совмещение есть, между прочим, отражение в поэзии важного для тамильской культуры момента — понимания любовного чувства, страсти как состояния одержимости, безумия (это отмечает, в частности, В.Бек, анализируя фольклорную поэму о Муругане и Валли /Бек, 1975, с.109/). Именно для этого состояния характерна психическая перестройка, которая проявляется в идентификации (и самоидентификации) субъекта с кем-то другим, чаще всего с божеством ("процесс идентификации — фундаментальный принцип культур, связанных с одержимостью" /Руже, 1977, с.237/. См. также /Уилсон, 1967, с.374/) ²⁹. Если с этой точки зрения взглянуть на древнетамильских влюбленных, то окажется, что для них фигуры Муругана и Валли должны были быть не образцом для подражания или "идеальным прототипом человеческого поведения" /Звелебил, 1977, с.233/, но социально одобренной формой их бытия в определенный период. Подобно тому как перевоплощался в Муругана одержимый им жрец-велан, так одержимые любовью (т.е. тем же Муруганом) молодые люди перевоплощались в Муругана и Валли и в рамках собственных любовных взаимоотношений разыгрывали мифологический сюжет. Они словно вступали на ритуальное поле (kaḷam), где, отстраняясь от своих индивидуальных особенностей, становились исполнителями ролей, предназначенных для ритуального контроля над энергией, связанной со сферой эротики.

Любопытно отметить один характерный мотив поэзии куриньджи, который подчеркивает сугубо ритуальный характер поведения влюбленных: юноша дарит девушке юбочку из листьев (talai), и та, если готова вступить с ним в любовные отношения, принимает ее. Такие юбочки — распространенный атрибут южноиндийских ритуалов, обычное одеяние во время танцев в состоянии одержимости (см. /Клаус, 1979, с.106/), в обрядах поклонения богине (Уайтхед отмечает обычай, согласно которому женщины входили в храм Дурги в одежде из ветвей маргозы /Уайтхед, 1976, с.76/; см. также /Бек, 1981, с.117/). НТ 368, 2 — 3 упоминает юбочку на лонах девушек, качающихся на качелях.

Носение юбочки из листьев есть несомненный знак идентификации героини с богиней, и то, что героиня принимает ее от героя, означает ее готовность быть богиней, т.е. в данном случае Валли. Стихотворение НТ 359 описывает колебания героини по этому поводу:

Житель горной страны, где коротконогая,
 Пасшая на склонах рыжая корова
 Кандаля пышные гроздья задела и в смущении
 Смотрит, /не узнавая/, на теленка своего, покрытого
 /красной/ пылью,

Юбочку дал нам из листьев. Если надеть ее,
Матери будем бояться; если отдать, то боюсь — связи
нашей конец.

Сильную, хотя и не вполне ясную мифологическую подоплеку можно почувствовать в еще одной ситуации, обычно относимой к поэзии куруинджи: это так называемая езда на пальмировом коне (*maçal ğrutal*), упоминаемый в ряде стихотворений обряд, совершаемый под воздействием недовольного чувства. Не видя другой возможности склонить девушку к браку (или ее родителей к согласию на брак), герой угрожает сесть на украшенную особым образом колючую ветвь пальмировой пальмы ("пальмирового коня"):

Золотистыми новыми цветами авирей,
Сплетенными с гирляндой из ниток, украшен
Пальмировый конь; гремя колокольцами,
Отбросив свой стыд, я взберусь на него
И с внутренней болью губительной, что постепенно растет,
"Такая вот сделала это", — скажу перед всеми,
И будет хулить ее /наше/ селенье.
И, зная, что будет тогда, сейчас я готов
На это идти (КТ 173).

Все детали обряда езды на пальмировом коне — колокольчики (КТ 182,2), обладающие неприятным запахом цветы авирей и ерукку (КТ 17,2; НТ 152,2; 220,2)³⁰, гирлянда, мишурная или из белых костей (КТ 182,3), — свидетельствуют о намерении подвергнуться публичному самоуничижению и самоистязанию перед домом девушки, оказать своеобразное давление на ее семью. Смысл этого обряда до конца неясен. Возможно, что он представляет собой некую аналогию жертвоприношению перед запертым храмом богини (как заперта, недоступна героиня); а может быть, юноша изображает возлюбленную как богиню Коттравей в ее демонической ипостаси (ключевое слово для такого понимания *innāl* она — такая, т.е. такая, какой я ее изображаю). Характерна используемая здесь атрибутика: колокольчики, кости и особенно цветы авирей и ерукку, символизирующие район палей (см. АН 301,11; 14), над которым властвует богиня. Представляя таким образом девушку, герой, по-видимому, хочет указать на опасность и бесплодность неконтролируемой, т.е. в данном случае находящейся вне брачных уз, женской энергии. Не исключено, что мотив бесплодия (бесспорно, социально значимый) подчеркивается в обряде водружением героя на колючую ветвь, в чем допустимо усмотреть намек на кастрацию.

Ситуация езды на пальмировом коне, будучи, по сути дела, сопряженной с содержанием темы куруинджи, формально относится к теме *peruntînai*, изображающей эксцессы любовного чувства, которая теоретиками не включается в систему пятичленной классификации. Все же, несмотря на свой необычный характер, нарушающий идеал гармонической любви,

она нашла отражение в ряде стихов и, более того, закрепились в традиции, составив, например, содержание 114-й главы "Тируккурала" и в дальнейшем став одной из любимых тем поэтов-бхактов (тема *maṭal*, см. /Харди, 1983, с.396/), что само по себе свидетельствует о насыщенности этой ситуации ритуальным, культовым смыслом.

Нащупав принципы построения образов главных героев темы куриньджи, мы рассмотрим теперь вопрос о том, какие еще возможности имелись в распоряжении поэтов для поэтического выражения тех идей, которые составляли фундамент ситуации любовного соединения. Это означает, что, охарактеризовав ситуативный элемент (*uṅṅṛoṅuḷ*) темы куриньджи, мы должны теперь обратиться к двум другим элементам — *mutal* и *kaṅu*, т.е. природному и предметному окружению ситуации (которые, впрочем, взаимозависимы).

Нам уже известно, что сюжет темы куриньджи разворачивается на фоне горного пейзажа в течение в основном холодного сезона и сезона ранней росы, наступившего после муссонных дождей. О том, как понимаются горы в тамильской традиции, мы опять-таки уже говорили (в связи с Муруганом). Повторим, что это край изобильной природы, щедро дающей человеку свои богатства — цветы и плоды, злаки и мед, воду ручьев и источников и т.д. В общем, это ландшафт, самым наглядным образом представляющий производительную силу природы, а точнее — что особенно важно в свете разбираемой нами темы, — обе природные силы: мужскую и женскую (или же мужское солярное и женское вегетативное начала) в их благодатном слиянии. Именно эта мифологема, как мы видели, воплощается историей Муругана и Валли и аналогичным ей сюжетом темы куриньджи. Кроме того, она находит пластическое выражение в портретной характеристике героев, а также в ряде поэтических деталей, использующих образы окружающей природы.

Естественно полагать, что мифопоэтическое сознание, использующее природные образы для моделирования человека и его поведения, вполне готово и к обратной процедуре — интерпретации природы с точки зрения человеческих взаимоотношений. По сути дела, оба процесса неразделимы, а в случаях, когда речь идет о таких фундаментальных, общих для человека и природы понятиях, как рождение, соединение, смерть и т.п., можно говорить об их (т.е. процессов) идентичности. Для индийской культуры ощущение сущностного единства человека с природой — факт, как известно, основополагающий, широко отраженный в мифологии, искусстве, ритуале (вспомним хотя бы такие обычаи, как брак между деревьями, о распространенности которого на юге Индии пишет, например, М.Биардо /1981, с.231/, брак людей с деревьями, обычай "дохада" — прикосновение девушки к растению, с тем чтобы оно расцвело. К этому же ряду относятся и другие многочисленные ритуалы плодородия).

Если рассмотреть поэзию куруинджи под углом зрения изложенного сейчас тезиса, то мы обнаружим в стихах немало объектов природы, имеющих несомненное символическое значение. И прежде всего нам бросится в глаза исключительно частое упоминание дерева *vēŋkai*. Это типичный представитель горной флоры, можно сказать, знак ландшафта куруинджи. Самая примечательная особенность этого высокого, с черным стволом дерева — гроздь ярких огненно-золотых (с темной изнанкой лепестков) цветов (*eri vēŋkai* *огненный венгей* — Кали 45, 17), отчего его называют тигром (т.е. слово обозначает и дерево венгей, и тигра) или уподобляют окраске тигра его цветы (АН 228, 10—11): "оппадающие на запрудный камень лепестки венгей делают его похожим на спину тигра" (ПН 202, 18—20; КТ 47, 1—2). Упоминается в стихах и золотистая пыльца венгей, с которой сравниваются, как мы уже отмечали, крапинки на теле женщины.

Очевидно, что благодаря окраске цветов дерево венгей связано с Муруганом. Более того, можно утверждать, что оно является его растительным субститутом, — вспомним, что в рассказе о Муругане и Валли из "Кандапуранам" Муруган превратился в венгей. Герой, который, как мы знаем, отождествляется с Муруганом, носит иногда венок из цветов венгей (АН 38,1; 282,10), как, впрочем, и сам Муруган (АН 118,2); венки или гирлянды из венгей носили на груди цари (в ПН 21,9 упоминается царь по прозвищу *vēŋkai ŋāraṇ*, т.е. *С венгей на груди*) и воины ("на воине венок из венгей, пальмиры и ветчи" — ПН 100, 4—6). Будучи деревом Муругана, венгей имело и ритуальное значение — под ним устраивались пляски: "куравары, напившись каля, пляшут в загоне, где растет венгей" (*vēŋkai miṇṇil* — ПН 129,3; НТ 276,10); АН 232,7 упоминает венгей в месте для собраний и празднеств (*maṅṅa vēŋkai*).

Несомненно, что связанное с Муруганом мужское плодотворяющее начало символизируется золотистой пыльцой и цветами венгей, понимаемыми как мужское семя. Их созреванием и падением обозначается время, благоприятное для бракосочетания (иначе говоря, для зачатия). И хотя такое понимание эксплицитно нигде не выражается, сексуальная семантика цветов венгей бесспорна и подтверждается антуражем некоторых, явно ритуального характера действий, описанных в стихах. Ведь не случайно девушки кураваров качаются на качелях, подвешенных к венгей (повторим уже цитировавшиеся стихи: "Может ли быть что-нибудь более сладостным, чем то время, когда мы в юбочках из листьев, скрывавших высокие лона, качались с тобой на качелях, подвешенных к чернотвольному венгей, на краю большого просяного поля, от которого мы отгоняли попугаев?" — НТ 368, 1—4). Возможно, что юбочки, упомянутые здесь, сделаны из цветов того же венгей; во всяком случае, о них говорится в другом месте: "Возрадовавшись, мы укра-

силы наши нежные и вздымающиеся дона связками красных цветов чернствольного венгей" (АН 345, 8—9). Чрезвычайно показательно в этой связи и то, что в одном из вариантов мифа о Муругане Валли влезает на венгей, в который воплотился Муруган, срывает листья и делает из них себе юбочку, а затем, прижимаясь к дереву грудью, обнимает его, как лиана /Шульман, 1980, с.280—281/. Реми-нисценциями этого эпизода в поэзии являются упоминания о лиане-валли, обвивающей вокруг дерева (НТ 269,7; АН 82, 1—2 — здесь прямо называется венгей), или любом вьюнке, висящем на древесных стволах или ветвях. Эти картинки природы, символически изображающие эротическое соединение, в контексте стихов на тему куриньджи играют роль поэтического намека на любовные взаимоотношения героев.

Вообще упоминание венгей и его цветов, как правило, определяет явную эротическую тональность стихотворения. Например, такая простая и абсолютно достоверная картинка природы — "поток воды с упавшими в него цветами венгей омывает корни манго" (Пари VII,14—15) — с точки зрения тамильской культуры, безусловно, эротична³¹. Равным образом и разбивавшееся нами сравнение крапинок на теле женщины с пыльцой венгей есть один из самых сильных эротических обертонов в описании ее облика.

Другим традиционным растительным символом Муругана является кандаль (kaṅṅaḷ, или tōṅṅi) — ароматная малабарская лилия, лепестки которой, желтые, с красными кончиками, длинные и волнистые, напоминают язычки пламени, почему цветок кандала называется в поэзии "лесной светильник" (НТ 69,6), "огонек" (АН 218,20). Интересно сравнение его с ладонью или пальцами женской руки, покрытыми красным лаком (КТ 167,1; МП 95).

В поэзии куриньджи красный кандаль связан с героем и, так же как и венгей, имеет определенный эротический смысл.

О подруга! Живи! Моей матери
 Высший мир будет малой /наградой/ —
 Ведь она не ругала меня, когда я,
 Поутру принесенный ароматным потоком
 От вечерних дождей, что прошли на горе его,
 Нежнолистый росток /яркоцветного/ кандала /взяв/,
 Обняла его /так/, что /листы/ приувяли,
 И у дома его посадила (КТ 361).

Если венгей и кандаль представляют эротический аспект Муругана и героя, то еще одно горное растение — сандаловое дерево — символизирует главным образом их качества силы и крепости (сандал — дерево с крепкой древесиной), а также идею охлаждения, контроля над сакральной энергией (приятное, охлаждающее действие сандаловой пудры или мази общеизвестно). К тому же древесина сандала — крас-

новатого цвета (см. КТ 321,1), и это делает его символическую связь с Муруганом еще более убедительной. В стихах часто упоминается грудь героя, покрытая благоуханным сандаловым порошком (КТ 150,3; 161,6; 321,1 и т.д.), что усиливает горные ассоциации, так или иначе обыгрываемые поэтами. Приведем в качестве примера стихотворение НТ 55:

О житель высоких гор! Довольно твоих уверений!
Ты ночью пришел, презрев опасность
Тропинок каменистых средь бамбука,
И обнимал ее молодую, в родинках грудь, принимал к плечам,
И пчелы роились вокруг бесчисленно. И вот,
Убийственно глядя: "Раньше ты разве такой была?" —
Ее мать спросила. Не отвечая,
Она на меня посмотрела.
"О, как же спасется она?" — так подумав,
На чурки сандаловые указав,
Я — "Отсюда все это!" — сказала.

Поверхностный смысл слов подруги состоит в том, чтобы объяснить матери необычный вид героини, которую покусали пчелы во время любовного свидания (пчелы сопровождали героя, поскольку он был украшен цветочными венками и гирляндами; кроме того, он ведь — "Муруган", т.е. "ароматный"); указывая на сложенные в доме благоухающие сандаловые дрова, над которыми тоже вьются пчелы, подруга защищает героиню от обвинения в тайном уходе из дому. Но поскольку все стихотворение — обращенный к герою монолог подруги, в котором она рассказывает о происшествии, ее слова приобретают новый смысл, более важный: она сообщает, что готова раскрыть тайну любви и фактически это сделала, ибо сандал — символ героя, по существу, он сам. Так, играя на двойном, прямом и символическом, значении предмета, подруга намекает на необходимость скорейшего брака молодых людей.

Мы видим, что посредством в принципе самостоятельных образов природы (элемент "каруппоруль" темы-тиней) тема героя получает различное поэтическое воплощение. То же самое можно сказать и о теме героини, причем многие природные объекты, которые самостоятельно выражают те или иные аспекты женского энергетического начала, задействованы поэтами в качестве средств создания внешнего облика героини. Впрочем, встречаются они и отдельно. Так, в стихах фигурируют: вьющееся растение валли или вообще любая лиана, дерево манго, женскую природу которого (в понимании тамильской культуры) мы определили³², лилия кувалей, растущая в горных источниках. Кроме того, символом героини можно считать просо, которое она стережет и созреванию которого магически способствует, да и многие другие растения, чьи внешний вид или особенности произрастания перекликаются с какими-либо аспектами образа героини.

Специально следует отметить цветок куринджи, давший название поэтической теме-тиней. Его ассоциация с героиней понятна хотя бы из-за отмечавшегося нами сходства по линии цветовой символики³³. Однако символическое значение этого цветка гораздо глубже. Оно основано на том, что куринджи цветет раз в двенадцать лет, а это совпадает с возрастом достижения девушкой половой зрелости. Отсюда понятно, почему, несмотря на сравнительно малое число упоминаний куринджи в стихах (НТ 116,11; 268,3; 301,1; АН 308,16; КТ 3,3; ПН 374,8; МК 301), именем этого цветка названа поэтическая тема, главное содержание которой тесно связано с созреванием женской сакральной энергии.

Куринджи — медонос, причем его мед считается самым сладким в горах /Сами, 1955, с.137/. Это свойство цветка, разумеется, должно быть перенесено на героиню, довольно часто в стихах ассоциируемую с медом ("медом пахнущий лоб" — НТ 62,6; "рот, полный меда" — КТ 300,2) или с привлекающей пчел цветочной пылью. Знаменитое стихотворение КТ 2 Иреняна, например, целиком построено на обыгрывании этой ассоциации:

Прекраснокрылая пчела, ты жизнь проводишь в изучении
пыльцы.

Скажи мне беспристрастно, видела ли ты
Среди цветов, тебе известных, тот, что был бы ароматней
Волос девицы крепкозубой, похожей на павлина,
Которой я любим, которая ко мне привыкла?

В стихотворении КТ 3, где герой называется "жителем страны, изобилующей медом цветов куринджи", образ, заключенный в этих словах, подразумевает и созревание героини, и ее готовность к любви, и ее согласие подчиниться герою (ведь он — повелитель страны куринджи).

Вообще мед — амбивалентный символ и в некоторых случаях обозначает плодотворящую силу героя, подобно тому как в древнеиндийских ритуалах и мифологии мед (золотая вода) ассоциируется с мужским семенем /Данге, 1971, с.206/. Не случайно поэты иногда используют образы эротического соединения, в которых мед фигурирует в качестве символа мужского начала, например: "Его любовь, как соты среди ветвей высокого сандалового дерева, где сладкий мед смешался с пылью прохладной лотосов, взметенной ветром вверх" (НТ 1,3—4).

Сказанного, мы полагаем, вполне достаточно, чтобы уяснить основной принцип сочетания в стихах ситуативного элемента с природным и вещественным окружением. Этот принцип, который можно назвать символическим, состоит в том, что важнейшая для любой древней культуры мифологема — соединение мужского и женского начал — находит в поэзии выражение на разных уровнях символики: антропо-

морфном, вегетативном, цветовом, предметном и др. Ряды символов, соответствующих этим уровням, в поэзии на тему куринджи можно представить в виде следующей небольшой таблички:

Мужское начало	Женское начало	Уровень
Герой	Героиня	Антропоморфный
Муруган	Валли	Мифологический
Венгей, сандал	Куринджи, валли, кувалей, просо и т.д.	Вегетативный
Тигр, пчела	Павлин, попугай	Зоологический
Ручьи, бегущая вода, скалы	Горные озерца ³⁴	Ландшафтный
Красный	Темно-синий	Цветовой
Солнце	Луна ³⁵	Астрономический
Пыльца венгей	Мед	Предметный

Перечисленные выше растения, цветы, птицы, животные, которые, будучи упомянуты в контексте поэтической ситуации, приобретают специфическую семантическую нагрузку, вместе с тем являются типичными атрибутами ландшафта куринджи. Сочетание же этого ландшафта с ситуацией определяется существенным единством обоих, их единой мифологической подоплекой и выглядит вполне закономерным. Аналогично можно сказать и об увязке лирического сюжета куринджи с характерными природными явлениями (созревание проса, цветение манго и венгей, цветение куринджи). Таким образом достигается единство всех канонических элементов темы куринджи — ситуативного (уриппоруль), ландшафтно-временного (мудальпоруль) и, так сказать, антуражного (каруппоруль).

На основе этого единства и развивается символическая образность, а описания природы (более или менее развернутые в зависимости от размера стихотворения) берут на себя функцию выражения в перекодированном виде идей, связанных с поэтической ситуацией. Часто эти описания включаются в своеобразную атрибутивную конструкцию, имеющую отношение к герою. Например: *malai pāṭaṅ zaitel'ь страны гор* (или, точнее, *тот, кто имеет отношение к горам*), где... — и следует картинка природы. Эта конструкция — весьма емкий поэтический прием, который (для поэзии куринджи) подчер-

кивает функциональную близость героя и Муругана и представляет возможность специфически охарактеризовать героя. Так, картины горного пейзажа, непосредственно и естественно выражающие связанные с горами представления (например твердость и крепость горных склонов, плодородие лесов, прохлада зелени и ручьев), будучи тесно сближены с образом героя, выражают одновременно атрибуты, достоинства, ему присущие (телесную и моральную крепость, "охлаждающую" функцию и т.д.). Такая, скажем, важная с точки зрения поэзии куруинджи характеристика героя, как его оплодотворяющая сила (не забудем, что он — реплика Муругана), вводится простым упоминанием льющейся воды (символика мужского семени), т.е. дождевых струй или ниспадающих с гор ручьев:

Здравствуй, подруга! Послушай!
Пока нет разлуки — слиянье в любви хорошо
С жителем гор, где бьются о скалы ручьи,
И, словно ползущие змеи, вниз ниспадают с вершин,
Длинные ветви цветущих высоких венгей
Они сотрясают и их, обрывая цветы, обнажают (КТ 134).

Или:

О подруга! Он мне боль причинил —
Житель горной страны, где середь зелени нежной,
Будто бы слон, что /шкуру/ от грязи очистил,
Камень шершавый, омытый потоками ливня, лежит.
Очи мои, что с кувалей-лилией схожи,
Тусклыми стали в разлуке (КТ 13).

В данном случае с героем ассоциируются образы, передающие идею очищения, возвращения к жизни (ливень, нежная зелень), силы и крепости (камень). Они составляют контраст образу тоскующей в разлуке героини, но одновременно намекают на то, что любимый, причинивший боль, все-таки ее опора и утешение³⁶.

Элементы природного окружения могут быть даны в стихотворениях довольно скупно, но и единственная деталь, вследствие закреплённости ее за определенной темой-тиной, способна полноправно представить эту тему, вызывая в воображении воспринимающего весь комплекс мотивов, образов, идей, к ней относящихся. Например:

Когда венгей, чей черен ствол, цветы запрудный камень
осыпают,

Он выглядит детенышем большого тигра.
К его, в таком лесу идущего, ночному делу тайному
Немилостива ты, белая луна! (КТ 47).

Принадлежность этого стихотворения к теме куруинджи несомненна, и задается она в первой же строке упоминанием венгей. Но смысл этого миниатюрного пейзажа не только в установлении тематического ключа. Он содержит в се-

бе намек на определенную стадию взаимоотношений героев, а именно на необходимость женитьбы. Намек реализуется двояко: опадающие цветы венгей говорят о наступлении брачного сезона, а упоминание о тигре есть предупреждение герою об опасности тайных ночных свиданий и, следовательно, подталкивание его к женитьбе на героине³⁷.

Ситуация супружеской разлуки. Тема муллей

Формальная характеристика темы такова: ситуативный элемент — *iruttal* (букв. *пробывание*), ландшафт — лесистые холмы, пастбища (район муллей, названный по имени разновидности жасмина³⁸), время — начало сезона дождей, вечер.

Лирический сюжет темы можно изложить вкратце так: в селении, находящемся среди лесистых холмов, пастбищ и небольших полей, героиня терпеливо ждет возвращения мужа. Он отправился в военный поход и обещал быть дома к началу сезона дождей. Сезон дождей, иначе называемый кар (*kār*), наступает, небо заволакивается тучами, гремит гром, начинаются ливни. Природа, увядшая за время летней жары, возрождается, леса покрываются зеленью, распускаются цветы, воздух наполняется их ароматом. Особенно приметен белый жасмин муллей. По вечерам в селение возвращаются пастухи. Слышны звуки их свирелей и колокольчиков, висящих на шеях коров. Торопятся в загоны телята, птицы летят к своим гнездам — все живое стремится домой. Одинокую героиню охватывает печаль, она дает волю своим чувствам. Муж ее в это время находится в военном лагере, но вот поход успешно завершён, и он мчится домой в колеснице и в предвкушении встречи с супругой торопит возничего.

Основные микроситуации или мизансцены (*turai*), предоставляющие героям возможность высказывания, следующие: героиня, ожидающая мужа, обращается к подруге; подруга утешает героиню; подруга приветствует возвратившегося героя; герой в военном лагере, вспоминая о доме, обращается к своему сердцу; направляясь домой в колеснице, он обращается к вознице. Кроме того, герой и героиня в разлуке обращаются к музыканту-панану, играющему роль вестника. Ранее нами была отмечена ситуация, в которой кормилица восторгается семейным счастьем героев.

При анализе темы муллей обращает на себя внимание то, что ее герои резко отделены от социального фона. Если в стихах на тему курийнджи они в общем идентифицировались с племенем охотников-кураваров (т.е. были горец и горянка), то в поэзии муллей с населением района, т.е. пастухами, они никак не связаны. Героиня обозначается либо нейтрально ("обладающая благим лбом", "темная", "любимая" и т.д.), либо именами-терминами женских возрастных

групп: arivai, mařantai³⁹, либо в соответствии со своей ролью в ситуации: uraivi *пребывающая /дома/*, mařaivi, mařaiuõl *хозяйка дома, домашняя*.

Герой же, как и в поэзии куруинджи, тесно увязывается с местным ландшафтом в таких обозначениях, как kuřim-roğai pātañ *житель страны невысоких холмов*, roğaiya nātu ki-lāvõñ *житель (или властитель) холмистой страны*. Кроме того, он иногда называется kuricil *повелитель*, toņral (с тем же значением), reğumāñ *великий*, entai *старший, отец*, что свидетельствует о его принадлежности к привилегированному сословию, каковым являлись "благородные воины". В связи с этим не кажется удивительным, что поэзия муллей насыщена военными мотивами, элементами поэзии пурам.

С войной связана прежде всего причина разлуки супругов — поход, в котором герой принимает участие. "Они ушли с победоносным царем, обладающим славной армией", — говорится, например, в Аин 459, 3—4. Домой герой возвращается всегда на колеснице, следом за отрядом молодых пеших воинов, видимо своей дружиной, которая привлекалась царем для похода. Царь отправляется взимать дань с покорных ему племен или совершает набеги на непокорных. Во всяком случае, целью похода является обогащение, и герой вместе с воинами нередко имвнунется как "ушедшие, возжелав драгоценностей" (КТ 254,6), "отправившиеся за богатством" (КТ 220,7) и т.п.

Поход, который часто называется "трудное дело" (например, АН 384, 1), совершается в период летней жары. В это время труден уже сам путь через "бесплодную, знойную землю, внушающую страх, где сверкающий жар облекает, словно покрывалом, длинную дорогу, совершенно безводную" (НТ 99, 1—3), "каменистую и пустынную" (НТ 374,1). Удалившись от дома, воины, "пересекшие горячую пустыню" (НТ 99,3), попадают в чужие земли. Там, "в далекой, лишенной славы стране вражеского царя" (НТ 384,6) разбивается лагерь.

Военные действия в стихах не описываются, но тема битвы присутствует косвенным образом в деталях картины лагеря, который "гремит /барабанами/, вторя грому с небес, где в руках воинов, охваченных боевым духом, острые мечи, концы которых стали округлыми, притупившись от ударов, и где в следах от конских копыт то тут, то там, подобно /красной/ звезде, сверкает кровь" (АН 144, 11—17).

Мы в лагере /военном/ сильногневного царя,
 Чье войско в сне ночном склонилось, сам же он,
 /Обход свершая/, меч из ножен вынул и обратно
 Его рукою мощной не вставляет.
 Грохочет полночь громом барабанов,
 Удары ливня стрел напоминая
 В щиты из кожи, перевитой /гибкими/ ветвями.
 /Шумит она/ и звоном длинноязыких, ясных колокольчиков,

Что на слонах висят крошечногоглазых,
 Чьи бивни белые остроконечные
 /Теперь/ затуплены в атаках на ворота вражьих укреплений,
 /Когда удары/ столь могучи, что браслеты,
 /Которыми слоны и бивни их украшены/, раскалываются
 (АН 24, 11—18).

Героическая тема, которая возникает в любовной поэзии в связи с военной экспедицией, реализуется также в изображении фигуры царя. Он описан лаконично, но в полном соответствии с канонами поэзии пурам: выделяются его гнев, неукротимость, стремление к воинской славе.

Мы в лагере царя, гирляндами украшенного,
 Что посылает армию свою на поле битвы,
 И гнев его велик настолько,
 Что даже крепости врагов, над стенами которых вьются флаги,
 Он в виде дани не берет /и разрушает/ (АН 84, 14—17).

А царь в лесном /военном/ лагере,
 Где наконечники поднятых длинных копий блещут,
 Горячую вражду свою смирив, /теперь/ не спит,
 Желая новой славы (АН 214, 5—6).

Наконец, героическая тема звучит и в ситуации возвращения героя: он едет домой на колеснице, "радостный от победы" (АН 354, 11), "с душой, исполненной величия законченности дела" (seyvinai muṭitta semmal uḷḷamoṭu — АН 184,5; КТ 270,5; 275,5).

Значение мотива завершенности похода внешне проявляется в необыкновенно частой, настойчивой его повторяемости и вариативности: "Царь закончил дело" (АН 44,1; 104,1), "закончил трудное дело" (АН 384,1; НТ 161,1), "царь взметнул победные флаги" (АН 354,3), "охладил свой горячий гнев" (АН 54,2), "смирил свою вражду" (НТ 81,10), "мы закончили задуманное" (НТ 169,1), "закончилось нами задуманное дело" (АН 244,14), "мы взяли дань" (АН 334,3) и т.д. Важность этого мотива для темы муллей заключается, однако, не столько в его военном аспекте, сколько в том, что с окончанием дела связаны для героев конец периода разлуки и возможность скорого семейного воссоединения:

Запрягай, возница... коней! И мы увидим /скоро/
 Сладкую улыбку прекрасной, темной, как побег манго,
 женщины... (НТ 81, 5—9)

Гони быстрей, возница! Если на день хоть задержимся
 С царем и армией его светлокопейной и победной,
 То день /покажется/ здесь более чем вечность
 (Аин 482, 2—4).

Возвращение героя описывается как происходящее в начале сезона дождей. Если дорога в чужие страны была сухой, безжизненной и страшной, то теперь ее вид совершенно иной: "она благоухает прохладной свежестью леса, ставшего красивым" (АН 154,10), "она проходит через лес, полный опьяняющего цветочного аромата, /после того/ как расцвели переплетенные красный и белый жасмин" (АН 254, 15-16). Почва дороги становится влажной и мягкой, и крепкие колеса колесницы рассекают ее (АН 224,14; 314,11; 334,14) и оставляют колеи, "в которых, словно змеи, бегут потоки быстрой воды" (АН 324,13). Колеса давят "зеленые стебли злаков, похожих на тонковетвистую молнию" (АН 254,14), "срезают ароматные цветы с пчелами внутри, которые, /опадая/, разрисовывают черный, похожий на оперение змородка песок" (АН 324, 10-11); копыта лошадей "разбивают, как ракушки, длинные листья кандаля" (НТ 161, 7).

В лесу герой видит лесного голубя, который, "царапая непросыхающий сырой песок так, что летят брызги, стучит клювом, поглядывая на свою самку, /приглашая ее/ принять /его/ утреннюю добычу" (НТ 21, 8-12); он видит самца антилопы, "который стоит с сердцем, полным любви, отыскивая взором свою простодушную... самку" (НТ 242, 7-10), или "кормит ее пучками густолистных мягких просяных колосьев; к боку ее /прижался/ детеныш, и он охраняет место, где они спят" (АН 34, 4-7).

Расцветающий лес, животные, полные заботы друг о друге, напоминают герою о счастливой семейной жизни, он с радостью думает о встрече с супругой и торопит возницу:

Быстро гони, о возничий,
Свою прекрасную боевую колесницу...
Чтоб обрести нам плечи женщины,
Украшенной блестящими браслетами (АН 204, 8-9...13-14).

Гони, о возница, чтобы /скорее/ получить
Богатство красоты прекрасной женщины (АН 483, 3-4).

С возвращением героя связан один чрезвычайно важный мотив — обещание вернуться к определенному сроку. Им, как правило, является сезон начала дождей, kār, хотя это может быть и другое время, например холодный сезон.

"Это — кар, о подруга, это — время, про которое он сказал: „Приедем“" (АН 194,16...19). "Ты сказала: „Смотри, пришло время, когда обещали вернуться ушедшие через бесплодную, знойную землю...“" (НТ 99, 3-4). "Смотри, вот сезон, про который он сказал: „Приедем“" (КТ 358,4). "Он ушел, пообещав, что будет здесь в холодное время года" (Аин 456, 4-5).

Мотив своевременного возвращения является очень важным в поэзии муллей. Если обещание не упомянуто, оно подразумевается, срок возвращения героя все равно обозначен,

и поэтому приход сезона дождей становится для героини критическим временем: "Приедет или не приедет?"; "Обманули дни, про которые он сказал: „Приедем“, и слезы продолжают струиться из сурмленных, покрасневших глаз" (АН 144, 1–2); "Сезон, про который он говорил, прошел..." (НТ 364, 1); "Он не приехал, а ведь расцвел муллей..." (КТ 221, 1). Пребывание дома в ожидании мужа трудно дается героине, особенно в заключительный период.

Облако, выпив огромное море, наполнилось тьмою,
Заговорило голосом громким сильного ливня,
Начало кар и проникло в меня страданием.
Жалкая я, неутешная, /горю я в огне/,
Как корни громадного дерева, у подножья которого
Ночью пастух разводит огонь (НТ 289, 5–9).

Или:

Когда коровы, чьи хозяева живут в селеньях средь холмов,
Бредут к своим телятам,
Цветет в лесу жасмин — его исполненные свежести
И безупречно белые цветы
Небес багровых цвет приобретают.
Похоже, что не вынесу я этого, подруга! (КТ 108).

Или:

Что делать, о подруга?
Ведь трудно пережить быстротекущий вечер,
Что к нам приходит, словно /некто/, замышляющий убийство
(АН 364, 12–14).

Отметим, что в принципе описание переживаний разлученной героини в поэзии муллей не отличается от аналогичных описаний в куриньджи. Эмоции героини очень сильны и приводят ее, как видим, даже к мысли о смерти, но главная опасность разлуки заключается не в состоянии ее духа, а в плачевном состоянии ее телесной красоты.

Здесь следует сказать о том, что обобщенный портрет героини следии муллей соотносится с уже известным нам идеалом, ярко символизирующим — в основном посредством вегетативных образов — сакральную женскую энергию. В соответствии с пониманием разлуки тамильской поэзией жизненное начало в женщине в этот период увядает, тело ее худеет, покрывается уже известным нам характерным золотистым "цветом разлуки" ("ее похудевшее безупречное тело напоминает своим горестным цветом раскрывшийся бутон ароматного венгей" — АН 174, 11).

Во всем этом какой-либо специфики темы муллей нет. Она, однако, обнаружится, если мы выделим в ситуации разлуки один чрезвычайно важный мотив — мотив обета супруги, исполняющей по отношению к супругу свой долг (nam vauiṅ purinta koḷkai — АН 154, 14; КТ 59, 7). Следуя ему,

она ведет в разлуке замкнутый образ жизни, не покидает пределов жилища (nakar aṭaṅkiya koḷkai — АН 114,13; НТ 338,6), что подчеркивается употреблением эпитетов maḍaiyūḍi, uḡaivi *trebivaḡiḡia /дома/*, как бы ассоциирующих героиню с определенным пространством. Она воздерживается от хозяйственной деятельности (на что намекает выражение "пришедший в упадок дом" — НТ 321,6), не ухаживает за своими волосами: заплетает их в косу, не умащает маслом, не украшает.

Когда же до героини доходит весть о возвращении супруга, она преображается и с чувством радостного волнения расплетает косу, очищает волосы, украшает их цветами.

Нельзя забыть, возникший, как она, прекрасная
и простодушная,

Когда вошел я, обняла меня.

Она украсила себя цветами /молодыми/,

Ее измученного тела не касавшимися,

А ранее не прибранные волосы густые

Очистила от грязи и вплела в них мелкие бутоны —

Ведь возвестили о моем приезде

Вернувшиеся быстро молодые воины,

Которым было сказано: "Идите!" (НТ 42).

С возвращением супруга восстанавливается благо телесной красоты героини. "Приехала колесница, — говорит супруга, — теперь будет спасена красота ее лба" (НТ 181, 12—13). "Если ты пожелаешь войти к ней, — обращается она в другом месте к герою, — исчезнут пятна разлуки на ее лбу" (АН 354, 13—15).

Когда приехал властитель страны холмов,
Закончив дело царя, обладателя слонов с высоко поднятыми
бивнями,

Обрели красоту ее плечи, не спадают браслеты,
Заблестели красиво продолговатые глаза (Аин 498).

По возвращении и герой получает желанное благо соединения с любимой, что, впрочем, как мы уже отмечали, изображается поэтами лишь в отдельных случаях. Например:

Славься огромное облако, лей теперь дождь,
Греми, как барабан, в который палочками бьют,
И, брызжа, как издревле, прохладными и сладостными каплями,
Сверкай же молниями, рассекай густую тьму.
С душой, исполненной величия законченности дела,
Обрел я сладость, нежно обняв ту,
Чьи мягкие благоухают волосы
Цветком муллей короткостебельным (КТ 270).

Благоуханная пыльца в бутонах обретает красоту,
В стране лесов, в красивых зарослях, цветов вкушая /мед/,
Жужжат взволнованно и опьяненно пчелы.

/Все/ звери обнимают своих самок простодушных,
Я тоже обнялся с застенчивой /подругой/,
Украшенной блестящими браслетами (Дин 416).

Всматриваясь в ситуацию разлуки, описанную выше, мы приходим к выводу, что поэты, изображая ее в стихах, запечатлели тот тип женского поведения, что особенно характерен для племенных обществ, в которых "беспокойство за судьбу урожая, выживание детей, беспокойство, связанное с переходом юных к зрелости, с важными для всей общины событиями, со сменой сезонов, сложным образом вплетается в сами социальные отношения" /Глюкман, 1962, с.33/. Иначе говоря, эти отношения приобретают характер ритуальности. Рассмотрим под таким углом зрения изображаемый в стихах период супружеской разлуки.

Мы видели, что героиня вступает в особое состояние, признаками которого, в частности, являются грязные, не убранные цветами, не умащенные маслом волосы, потеря естественного цвета тела. Говоря в общем, такое состояние можно назвать нечистым, и это не случайно: в ритуальном контексте нечистота интерпретируется как отступление от системы, нормы, что, в свою очередь, понимается как опасность /Дуглас, 1966, с.48, 53/. В данном случае речь идет о той опасности, которая связана с отсутствием контроля над сакральной энергией женщины, и, следовательно, об угрозе, нависшей в результате разлуки над благополучием и жизнеспособностью домашнего очага.

Лишенная контакта с контролирующим, охлаждающим воздействием мужского начала, героиня должна сама справиться со своей энергией. С этой целью она начинает вести себя определенным образом, и ее поведение состоит в воздержании от каких-либо действий и терпении, точнее, смирении гнева, что определяется как *tunī tīr koļkai* – букв. *поведение, лишенное гнева, недовольства*. Исходя из представления о сакральной женской энергии, такое поведение, метафорически выраженное замкнутостью героини в пределах дома (*nakar aṭankiṭa karu* – АН 114,13; НТ 338,7), должно означать не что иное, как стремление к контролю над энергией, к ее экономии, накоплению. Эта же идея символически выражается заплетением в косу волос, с которыми – в распущенном виде – ассоциировалась идея жизненной силы (см. выше, с.94).

Разумеется, от героини требуется и сексуальная чистота, целомудрие. Хотя это в поэтических описаниях состояния героини специально не отмечено, такое требование полностью соответствует сути обряда ожидания мужа и подтверждается параллелями из других культур, показывающими, что первоначальное обоснование запрета на сексуальную активность жены в разлуке было, видимо, обусловлено не моральными категориями, а жизненной прагматикой⁴⁰.

Если учесть, что переживание трудностей, страдания разлуки рождают в героине жар⁴¹, с которым связано пред-

ставление об энергетическом начале, то становится понятным, что смысл ее поведения состоит не только в сдерживании, но и в накоплении энергии. Прибегая к общеиндийскому понятию, то, что делает героиня, можно назвать накоплением тапаса, подвигом аскезы⁴².

Поведение героини, составляющее ситуативный элемент темы муллей, ассоциируется в тамильской культуре с понятием женской супружеской добродетели, именуемой *кару*.

Это слово, буквально переводимое как *обученность* (от корня *kaḷ* *учиться, изучать, практиковаться* — ДЭС 1090), и в поэзии иногда используется для обозначения обученности какому-нибудь делу (например, военному — АН 106,11; 396,5). Применительно к женщине оно, таким образом, должно пониматься в общем как знание ею своих обязанностей, в первую очередь супружеских (во время свадебной церемонии, описанной в АН, четыре женщины, уже рожавшие детей, осыпают невесту цветами и зернами риса и призывают ее не отступать от *кару* — АН 86, 11—13). Если иметь в виду характер обязанностей женщины в период разлуки, мы можем еще более уточнить смысл этого слова и рассматривать его как термин, обозначающий умение женщины распоряжаться своей сакральной энергией (имеющей, напомним, сексуальную природу), придерживаться системы обеспечивающих благо установлений. Одновременно этот термин обозначает и сами эти установления (ср. *eḷutā kaṛu* *неписаная карбу* — КТ 156,5), и состояние женщины, когда ее энергия находится под контролем. Отсюда понятно, почему с *кару* связаны благо, процветание, плодородие⁴³ и почему ее так и называют "связанной с благом" (НТ 330,10), "связанной с богом"⁴⁴ (АН 184,1; 314,10; КТ 252,4), "связанной с анангу" (АН 73,5). Понятно, наконец, и то, почему традиционным символом *кару* являются цветы жасмина муллей (*mullai cāṅga kaṛu* — НТ 142,10; АН 274,13): обладая безупречно белым цветом, муллей является воплощением совершенной чистоты (которая с ритуальной точки зрения есть следование системе, правилам), а пышно расцветая с приходом сезона дождей, он олицетворяет собой энергию жизни и плодородия, возрождение производительных сил природы.

Чрезвычайно важна выявляемая здесь символика белого цвета, у многих народов мира означающего благо, процветание, добрые намерения, чистоту (см., например, /Тэрнер, 1983, с.56/). И на юге Индии он означает благоденствие, прекращение нежелательного состояния и — в ритуальном контексте — охлаждение, контроль над сакральной энергией /Бек, 1969, с.556—557/⁴⁵.

Кроме муллей символизм белого цвета в связи с героиней красноречиво выражает характерная деталь ее портрета — лоб. Мы уже отмечали (см. с.95), что его определение чаще всего передают идею сияния, блеска, причем непременно белого (через сравнение с молодым месяцем — Аин 443, 2—3).

Насколько большое значение придается этой детали при описании героини, свидетельствуют эпитеты *pa1*, связанный с *pa1am* (благо красоты героини), и *tiru* удача, красота, божественность, святость, не применяющийся, по нашим наблюдениям, ни к какой другой части ее тела (*tirunatal* — АН 354, 14). Это позволяет заключить, что лоб играет роль своеобразной эмблемы женской добродетели, знака ее карбу (ср. *karpiṇ vā1 nuta1* сияющий лоб добродетели — АН 9, 24). Следует подчеркнуть, что, хотя карбу обыкновенно понимается именно как супружеская добродетель и сам термин традиционно обозначает состояние супружества, допустимо приложение его и к женщине, не вступившей в брак. Ведь, по существу, он обозначает благотворную полноту сакральной энергии. Такая трактовка подтверждается употреблением этого термина в связи с героиней поэзии куруинджи: *āṅga karpil cāṅra... ariva1* девушка, удостоенная полноты карбу (АН 198, 12—13). Кроме того, и это даже более показательно, сверкающий лоб, символ карбу, — такая же принадлежность девушки, как и замужней женщины. Не случайно ведь существовали обряды, посвященные первому цветению муллей, подобные обрядам, сопровождавшим вступление девушки в возраст половой зрелости /Натараджа, 1968, с.315/. Цветы жасмина и сейчас используются в Южной Индии в таких обрядах, например у наяров /Терстон, 1909, т.5, с.337/.

Предложенное здесь понимание карбу связывает этот термин с достаточно архаичным прагматическим взглядом на женщину как на источник жизненных благ, который в поэзии заслоняется идеальными представлениями о супружеском целомудрии, навеянными североиндийской мифологией, в частности образом Арундхати, символом женской чистоты, ставшим общеиндийским⁴⁶. Отсюда — нередкое в древнетамильской поэзии сравнение героини с Арундхати: "подобная Арундхати, обладающая карбу мать сына" (Аин 442, 4), "благоухающий лоб карбу, напоминающий маленькую звезду" (ППан 301)⁴⁷.

Возвращаясь к состоянию и поведению героини во время разлуки, констатируем тот факт, что они, безусловно, ритуальны, поскольку исполнены определенного символического смысла и преследуют определенную цель. Анализ ситуации разлуки приводит к выводу, что перед нами один из уже упоминавшихся ритуалов перехода (см. с.71). В самом деле, расставание героев означает отход от состояния нормы, утерю "статуса". Следующая фаза представлена состоянием героини, которое носит очевидный амбивалентный характер: с одной стороны, оно нечистое, с другой — напротив, высшее выражение чистоты, *кагру* (героиня исполняет обет и следует тому, что ей предписано); она внешне пассивна, но в то же время накапливает в себе энергию; ее состояние опасно и приводит ее на край гибели, но оно же является залогом благополучия и жизнеспособности семьи. Говоря в общем, состояние героини можно охарактеризовать

как двуединство жизни и смерти (в принципе соответствующее амбивалентному характеру женской сакральной энергии), что имеет глубокий смысл в ритуалах перехода: прохождением срединной фазы, преодолением ритуальной нечистоты символизируется преодоление смерти, возрождение.

Третья фаза представлена в поэзии муллей мотивом восстановления и обновления красоты героини. Готовясь к встрече с мужем, она распускает волосы, очищает их, украшает цветами. Радостное предчувствие обновления наполняет ее сердце (viruntayartal — НТ 82,8; 121,11; 361,9; 374,8), и в момент встречи она действительно "получает обновление" (viruntu perutal — АН 324,1; Аин 442,2), обретает "новую красоту" (viruntu ěr — АН 384,14), "новые" волосы (viruntu katuppu — АН 314,20). Следует при этом подчеркнуть, что здесь речь идет именно о возрождении красоты, возврате к прежнему состоянию: "Я обрету благо ее былой (tol) красоты" (АН 164,10); "ее сурмленные глаза, выцветшие и ставшие похожими в разлуке на цветок кондрей, обрели былую красоту лилии из горного озера" (Аин 500, 1—3). Весьма существенно, что это бывшее, старое предстает обновленным, очищенным.

Заключительным событием ритуала разлуки является еда, трапеза. Этот мотив, впрочем, в поэзии почти не разработан и восстанавливается лишь на основании немногочисленных свидетельств, таких, например, как следующий фрагмент:

Уже закислился плод каля, плоды созрели вилаву,
Уже смешались простокваша бурая из молока овец мелкоголовых
Со сладко-кислым красным рисом в кислоте от кошенили
давленной,

В чьих норах земляных дождем увлажнены отверстия
входные и обрушены,

И проса зернами, что на возвышенных местах произрастает.
Когда она польет все это теплым маслом, /из молока/
коровы рыжей сделанным,

Есть будут молодые воины сначала, а следом — ты (АН 394, 1—7).

Не случайна, по-видимому, последняя деталь в этом описании. Она подразумевает, во-первых, общий характер трапезы, во-вторых, определенный ее порядок (что само по себе может свидетельствовать о ритуальности). Но самое главное то, что в это время еды происходит окончательное очищение героев, восстановление их семейного статуса, обновление семейных связей. Таким образом, трапеза как бы аккумулирует в себе смысл всего ритуала, метафорически выражает основную его идею, что совершенно понятно, поскольку для мифологического мышления еда есть символическое преодоление смерти, источник возрождения и жизни⁴⁸.

Обращает на себя внимание еще одна подробность встречи героев, данная в этом же стихотворении в другом месте

(АН 394,11): "Ты приходишь, чтобы прикоснуться к молочной пище". Здесь молоко упоминается с определенным значением — как символ дома, семьи и, более широко, "своей" культурной зоны, противопоставленной "чужой". Прикосновение к молоку как к наиболее чистому во всех отношениях продукту (это стойкое представление не только тамильской, но индийской культуры в целом) должно служить для героя своеобразным очищением после того, как он был "загрязнен" пребыванием на чужбине (чужое, как известно, всегда нечистое).

Последним обстоятельством объясняется тот факт, что супруги при встрече оказываются в некотором роде отчужденными друг от друга: героиня называет супруга *ētilāḷar* *посторонний, не имеющий отношения* (например, КТ 191,5) и вместе с тем сама обеспокоена, "не уйдет ли он, взглянув на золотое тело, потерявшее благо красоты, и подумав: „Это — посторонняя?“" (*ētilāṭṭi* — НТ 56, 8—10).

Несмотря на внешнюю разобщенность героев, их тесная внутренняя связь не прекращается: они думают друг о друге, обмениваются вестями. Так, страдающая в одиночестве героиня постоянно обращается мыслями к супругу. Ее беспокоит, приедет ли он к назначенному сроку, знает ли, как она страдает, думает ли о ней: "Она, пребывающая в горе, с глазами, из которых струятся слезы, мучается /вопросом/: „Где же он?“" (АН 164, 8—9); "Неужто ему так сладко там? Приедет ли он или не приедет?" (АН 244, 7—8); "Разве не исчезнет ее беспокойство: „Приедем ли мы?“" (НТ 169, 2—3); "В такой вечер он не думает обо мне, как же нам быть, о панан?" (АН 14, 12—13); "Он не думает о локонах с гирляндами, в них вплетенными, что утеряли свою красоту" (АН 144,5); "Он не думает о моих бамбуковых плечах" (КТ 279,8); "Думает ли он о нас, о подруга?" (Аин 456,1) и т.д.

И герой, как бы отвечая на тревожные мысли супруги, тоже все время думает и беспокоится о ней: "Она, прекрасная, проводит одиноко в своем селении росные ночи" (АН 24, 9—10); "тоскует она, пребывающая в отчаянии дома" (АН 64,17); "оглядывая пришедший в запустение дом, разве не страдает она, изысканно украшенная?" (НТ 321, 6—7); "„В такой вечер он не думает о нас“, — сердится она и тоскует. Гони, возница, чтобы прекратить такие ее думы!" (АН 114, 6—8); "Каково ей, обладающей густыми волосами, одинокой, думающей о нас дождливым вечером: „Ведь там же наши?“" (АН 214, 8—10); "Я приехал, думая о тебе..." (Аин 492,4); "Мы приедем, думая об изысканном богатстве красоты женщины с чистым лбом" (Аин 420, 4—5) и т.д.

Страдания же героя занимают в стихах небольшое место. Упоминаются "неприятности лагерной жизни" (*rāṣarai varuṭ-tam* — АН 124,8) или вообще "сильная боль /разлуки/" (АН 304,20; Аин 491,2), но, по существу, герой страдает

лишь потому, что страдает его супруга. Ее бедственное положение (наряду с радостным предвкушением встречи) является единственным содержанием его дум и переживаний.

Итак, думы разлученных героев друг о друге — постоянный и характерный мотив их взаимоотношений, причем содержание дум подчеркивает одну важную особенность ситуации в целом: герой играет в ней явно подчиненную роль. Его внутренний мир полностью "задается" образом героини, и даже его этика определяется лишь как некая функция от этого образа. Если супруг не приезжает в обещанное время, если он, как считает героиня, не думает о ней, то она отказывает ему в качествах милости и добродетели (aṅaiḷāḷar — АН 194,13; 304,19). В таком соотношении статусов героев в ситуации любовной поэзии, безусловно, отражается центральная роль женщины в древнетамильских мифологических представлениях.

Разбирая ситуацию куруинджи, мы говорили о том, что соединение героев действует на них благотворно, взаимно-охлаждающе. В разлуке же реальное соединение заменяется мысленным, можно сказать, магическим контактом, вполне, судя по приведенному ранее примеру, действительным (в пустынных местах "красота ее, полной достоинств", дает герою прохладу — Аин 327), что позволяет рассматривать его в качестве своеобразного ритуального аналога реальному соединению.

Ритуальный характер этого мысленного контакта, по-видимому, совершенно изгладился в поэзии, но его все же можно почувствовать, если выяснить, как понимался древними тамилами сам процесс думания, вспоминания. В связи с этим уместно проанализировать, хотя бы в основных чертах, отраженное в поэзии представление о внутреннем мире человека.

Для его обозначения употребляются слова uḷḷam, akam *нечто внутреннее*, пейси *душа, сердце*. Между ними, вероятно, есть некоторое различие, но оно для нас сейчас несущественно. Главное то, что с ними связывается эмоциональное и интеллектуальное человеческое начало (но не жизненный принцип, который обозначается словом cuiṛ *дыхание, жизнь*). Это начало мы называем "душой", "сердцем", имея, однако, в виду, что понимается оно в поэзии сугубо телесно. Можно говорить о некоем "внутреннем теле", представляющем прежде всего сферу человеческих эмоций, испытывающем разнообразные состояния и переживания: оно радуется (пейсам ёмуга — АН 34,9; uḷḷam ivarra — Аин 487,2), страдает (cuṅṅum uḷḷam — Аин 491,2), смущается (mālum eṅ пейсё — ТК 1081), болит (nōm eṅ пейсё — КТ 4,1), оно бывает величавым (сеттал uḷḷam — КТ 270,5; 275,5), грустным (paṅṅuḷ пейси — Аин 489,3), одиноким (evva НТ 97,2), полным желаний (kāmar пейсам — НТ 249,9) и т.д. Кроме того, сердце предстает в стихах как начало разумное, самостоятельное. Именно в этом, кстати, лежит исток поэтической

традиции обращения героев к сердцу: они советуются и беседуют с ним, слушаются его.

Чтобы хвалы достойная любимая заплакала
 Ты привело нас, сердце, в укрепленный лагерь.
 Теперь же, думая о времени,
 Когда коровы возвращаются домой в объятия быка благого,
 Трепещешь ты и нас зовешь /домой/ вернуться (Аин 445).

Такого рода материальное, чувственное понимание внутреннего мира подразумевает, что и процесс думания, вспоминания понимается очень конкретное и вещно. В самом деле, глагол *uḷḷutaḷ* думать происходит из того же корня *uḷ-* нечто внутреннее, что и *uḷḷam* душа, и буквально означает помещать вовнутрь (интересный пример в НТ 59, 7—8: *peṅcatu uḷḷiṅāḷ* (т.е. вспоминает в сердце). Поэтому предмет, о котором думают, мыслится как реально присутствующий в душе⁴⁹. Этот момент, кстати, подмечен в сутре Тол 201: "Когда одинокая расспрашивает /о герое/ свое сердце, то, говорят, это равносильно приближению /к самому герою/".

Становится понятным, что мысленная связь между разлученными супругами означает для них действительное присутствие одного в душе другого. "Я насмотрелся на нее. Теперь ты, о сердце, будешь смотреть", — говорит герой перед уходом (НТ 384, 8—9), имея в виду, что любимая будет пребывать в его сердце. "Живу ли я в его сердце? Ведь он постоянно — в моем" (ТК 1204)^{49a}. Но думы друг о друге — не единственный способ общения героев. Они также обмениваются вестями, прибегая к помощи посредников, в роли которых в ситуации муллей чаще всего выступают певцы-панары. "„Тяжело ее горе" — об этом сообщил пришедший к нам вестником панан" (АН 244, 10—11); "Скажи нам, о панан, что говорила любимая, ослабевшая от страданий" (Аин 478, 3—4); "О панан, если не придет он в такое время, то как же нам быть? Скажи хоть слово!" (АН 314, 13—14).

Героине очень важно получить известие о возвращении супруга. Она с нетерпением ждет этого известия, горюет, если его долго нет.

Ты видел сам, о /панан/, или слышал тех, кто видел?
 Одно хочу я уяснить: ну от кого ты слышал
 О том, что наш любимый возвратился;
 /Скажи/ — и золотом богатую Паталипутру
 /В награду/ ты получишь (КТ 75).

И время /возвращения/ пришло, но не приходит весть
 О том, что этим вечером его придет колесница —
 Того, кто, трудный путь проделав,
 О щедрым угощеньи думает теперь с волнением (КТ 155, 5—7).

Чтобы узнать более точно, когда возвратится супруг, героиня прибегает иногда к помощи "знающих людей" (*aḷi-*

var): "Скажи, когда настанет время северного ветра и последних грозовых дождей? Ведь в это время и придет мой любимый" (КТ 277, 6-8).

Кроме получения вестей в собственном смысле слова героиня, чтобы предугадать возвращение мужа, пользуется различного рода предметами и знаками, представляющими собой целую область поверий, широко распространенных в Южной Индии с незапамятных времен. Среди них наиболее известны шелканье ящерицы и крик птиц /Субраманья Пиллей, с.38-40, 50-53; Терстон, 1912, с.48/. Шелканье ящерицы (ralli raṭṭal) считается хорошим знаком и предвещает скорую встречу. Предсказывают приход гостя и крики птиц, в особенности карканье ворон. Чтобы получить предсказание, героиня предлагает птицам специальную жертву (pali, санскр. bali): "О подруга! Даже если в семь сосудов наложить теплой рисовой каши... мала будет жертва воронам, возвещающим приход гостя" (КТ 210, 3-6). Герой, в свою очередь, восклицает по дороге домой: "Разве не возвестили птицы мой приход сюда?" (НТ 161,9). Героиня, держа в руках попугая, вопрошает: "Не скажешь ли о тех, кто ушел, - сегодня придут ли?" (АН 34,15).

В роли своеобразных вестников выступают и явления природы. Ведь по сюжету ситуации разлуки герой должен вернуться к определенному сроку, в подавляющем большинстве случаев - к сезону дождей (кар). "Это - кар, о подруга, это - время, про которое он сказал: „Придем“" (АН 194, 16...19); "Он не приехал, а ведь расцвел муллей..." (КТ 221,1). Вне зависимости от того, успеваеет герой вернуться домой или нет, мотивы его предполагаемого возвращения и прихода сезона дождей тесно переплетены и взаимобусловлены. Ощущение этой связи настолько живо, что наступление дождей осмысливается как знак скорого приезда героя, как его весть о себе.

С другой стороны, в фольклоре многих народов хорошо известен мотив гонцов, вестников того или иного времени года. Ими могут быть растения, животные или какие-либо другие природные объекты. "Лес говорит: „Это - кар“" (КТ 21); "цветы кандаль и кондрей расцвели с душою, полной радостного волнения: „Это - кар“" (КТ 99); "бутоны муллей как бы говорят: „Это - кар", сезон, про который он сказал: „Придем“" (КТ 358,4...7).

Взаимобусловленность мотивов "вести о приезде героя" и "вестника сезона дождей" подготавливает чрезвычайно важную для поэзии возможность слияния обоих мотивов, т.е. понимания вестников времени года как вестников героя. В сборнике "Восемь антологий" этого слияния как будто не происходит, зато в более поздней (VI-VII вв.) антологии kāṅṅāgratu ("Сорок стихов о сезоне дождей") мотив "природа-вестник" находит прямое формальное выражение. Параллелизм уступает место субституции, и любой

природный вестник сезона дождей становится вестником героя.

Мягчают жестокого солнца лучи, и лес, богатство кара
 обретая,
 Рождает в изобилии бутоны. Теперь придет наш супруг.
 /Гирляндами/ ветвей изогнутых украшенный, — так его вестник
 говорит, —
 Прекрасное, блистающее молниями облако (Кар 2).

Расцвел повсюду кандаль /ярко-красный/,
 Подобно огонькам, которые сельчане зажигают
 На праздник в первый день благого Карттикей*,
 И дождь приходит со словами вести (Кар 26).

Момент получения вести, несомненно, означал для героини конец периода ожидания. Об этом свидетельствует, например, отрывок из "Повести о браслете", в котором супруга царя Сенгуттувана ожидает его возвращения из военного похода: "...царица страдала в разлуке, и служанки, пытаясь утешить ее, пели песни и желали ей многих лет жизни. Они уже знали, что повелитель, одержав победу, возвращается на своей ладной колеснице. К царице пришли горбунья и карлица: „Да обретешь ты свою красоту! Вернулся великий властелин! Да украсятся твои волосы в этот знаменательный день!" (СП XXVII, 215—216).

Из этого отрывка следует, что само получение известия о возвращении супруга устанавливало определенную границу: завершалась серединная фаза ритуала и наступала заключительная, связанная с возрождением, очищением. Особенно знаменательно то, что самой вести придается очистительная, возрождающая сила.

Весть в тамильских текстах обозначается двояко: *tūtu* и *uraī*. Первое слово — очевидное заимствование из санскрита (*dūta*), второе имеет значения: *речь, разговор; комментарий, разъяснение*. Последним подчеркивается интересующий нас здесь момент: специфика употребления слова *uraī*, которое регулярно встречается в стихах в данной ситуации. Как существенное оно в этом контексте означает *слово-весть* ("не пришло слово о том, что едет его колесница" — КТ 155,7), а как глагол употребляется в смысле *говорить, сообщать что-либо*: "„Он приехал", — говорят (*uraittu*) облака" (НТ 394, 6—7); "Не скажешь ли (*uraimō*), /попугай/, сегодня он придет?" (АН 34,15; НТ 139,3; Кар 2,4); ср.: "В исступлении речет (*uraikkum*) велан" (НТ 273,5).

Еще более показательное употребление в этой ситуации глагола *teli* (от корня *tel* — ДЭС 2825) со значением *просветлять(ся), прояснять(ся)*: "Одно хочу выяснить (*teliya*), —

* Месяц, соответствующий ноябрю — декабрю.

говорит героиня вестнику, — от кого ты слышал о приезде любимого" (КТ 75,2); "я сказала тебе (разъяснила — *te-linticin*), что он приедет в день, о котором мы думаем", — говорит подруга героине (Аин 446, 3—5). Красноречива в этом отношении и строка АН 214,9: "волосы, ставшие чистыми /оттого, что она/ узнала о нашем /приезде/", букв. "волосы, очищенные знанием о нас" (*nammarivu tełinta... ōti*). Такое понимание вести (вообще речи) весьма характерно для мифологического мышления. "Говорить — значит светить", — замечает О.М.Фрейденберг /1936, с.135/⁵⁰.

Представление об очистительном, охлаждающем характере вестии делает ее исключительно важным структурным элементом ритуала разлуки, что, имея в виду наличие подобного мотива в фольклоре (вытекающего из анимистических представлений об объектах природы как вестниках времен года), обуславливает особый интерес к нему в поэзии в связи с возникновением жанровой формы поэмы-послания (см. /Дубянский, 1979а/).

Итак, в тамильской любовной поэзии разлука героев понимается и описывается как определенный ритуал — домашний ритуал разлуки. Можно считать, что именно его имеет в виду термин *iruttal* (букв. *требование*), обозначающий ситуативный элемент (*urirrogul*) темы муллей. Конечно, в поэзии данный ритуал приобретает свое, поэтическое значение, разрабатывается как комплекс определенных поэтических мотивов, но основные структурные его черты выявляются с достаточной очевидностью. Однако с точки зрения поэтического канона тема муллей должна быть сосредоточена лишь на заключительной его фазе, связанной с возрождением телесной красоты героини или с ожиданием этого возрождения в самом начале сезона дождей. Вместе с тем в поэзию муллей вклиниваются фрагменты, описывающие и предшествующий сезон жары, и соответствующий ему район палей, например:

Смотри, пришло время, когда обещали вернуться они,
Ушедшие через бесплодную, знойную и страшную землю,
Где сверкающий жар облекает, словно покрывалом,
Пустынную и совершенно безводную дорогу (НТ 99, 1—4).

Такого рода небольшие пейзажи встречаются иногда в стихах на тему муллей, но чаще пустынная зона, куда следует герой, дана лишь названием — *kāṭu*, *siṅam*, *attam* (и герой соответственно обозначается как "пересекший пустынные земли"). Преобладают же описания ландшафта, которому традиция дает имя — "муллей". Его географический облик вырисовывается в поэзии довольно отчетливо — невысокие холмы, покрытые лесами и рощами, галечные и песчаные пустоши с ручьями, пастбища и небольшие поля возделываемой земли (засеянные просом или чумизой). Население, как уже говорилось, пастухи, реже упоминаются земледельцы (см. /Дубянский, 1979, с.192/).

Ландшафт района муллей почти всегда связан с началом сезона муссонных дождей (кар), со следующими за ним сезонами: холодным (kūtīr) и сезоном ранней росы (muṣṣanī). Особенно значим, конечно, приход муссона: небо заволлакивается тучами, идущими из-за гор, гремит гром, сверкают молнии, и, наконец, начинается лить дождь. Природа оживает, покрываются зеленью леса, распускаются цветы, наполняя воздух своим ароматом. "Изгибается над горами красивый лук /радуги/, внушающий страх, гремят, как барабаны, тучи, и, вычерпав море, проливаясь сильным дождем, вздымаются они, забирая вправо и скрывая стороны света" (АН 84, 1-4). "Не обмануло небо, и лес стал красивым, и черная, беременная /влажгой/ туча разверзлась, родив сезон дождей. По краснозему страны муллей, похожей на творение умелого /художника/, там, где опадают прекрасные цветы жасмина, /смешиваясь/ с красивыми цветами кайа, похожими на сафир, поползли стайки кошенили" (АН 134, 1-4). "Радостно зашумело многочисленное полосатое пчелиное племя, как только с обильным дождем /вновь/ обрели красоту леса на просторной земле, /прежде/ покрытой трещинами, лишенной воды и свежести, которую отобрало солнце своими лучами" (АН 164, 1-5). "Распускаются влажные бутоны цветов безлистного подавам, цветут кусты жасмина с растущими вверх стеблями, цветет кондрей, подобный золоту, теснятся короткие ветви кайа, многочисленные цветы которого подобны сафирам" (НТ 242, 1-4).

Стихи ярко передают атмосферу любви и чувственного наслаждения: "Бык, предводитель стада, топчущего землю, разрушая влажные входы змеиных нор, обнимает в жажде соединения молодую простодушную корову" (АН 64, 11-12); "Антилопа-самец пьет чистую воду и наслаждается со своей полной желанием подругой" (АН 134, 8-9); "Птицы и звери соединяются и наслаждаются повсюду. Набухают бутоны на стеблях и ветках" (Аин 414, 1-2).

Характерно постоянное употребление слова *initu* *сладость* в качестве эпитета к самым разным явлениям окружающего мира: "облако, /полное/ сладких вод" (АН 54, 2); "сладкий голос колокольчиков" (КТ 364, 8); "сладкие крики пахарей" (АН 314,4); "сладкие крики птиц" (КТ 191,4); "сладкий голос дождя" (АН 374,9); "сладкое молоко" (АН 14,10).

Картины прихода сезона дождей полны ярких красок, движения, звуков. Вместе с тем красота природы неотделима от представления о ее изобилии, щедрости и богатстве. Потому в стихотворениях нередко встречаются сравнения с золотом и драгоценными камнями, чем создается обобщенный образ природы-сокровищницы: "Распускающиеся бутоны кондрей напоминают драгоценные камни в золотых браслетах, /подобных/ по форме раскрытому /рту лягушки/, украшающих ножки ребенка /в семье/ богача" (КТ 148, 1-3); "Это — та страна, что, встречая сезон дождей, подобна открытой

шкатулке богача, где хранятся золотые украшения, когда сверкающие, /как золото/, бутоны кондрей, /опадаая/, наполняют маленькие ямки" (КТ 233, 1—4); "...по влажной земле ползет многочисленными рядами кошениль, среди опавших красивых цветов кайа /эти насекомые/ выглядят так, словно на песке кораллы смешались с сапфирами" (АН 304, 12—15) и т.д.

Чрезвычайно существенно, что красота природы в период дождей предстает обновленной, очищенной: "О страна лесов! Ты вновь обрела прекрасное богатство красоты, когда зацвели тондры, медоносный кайа, подобный сапфиру, и подобный золоту кондрей" (Аин 420); "...страна лесов, где прекратилась жара, приобрела новое благо красоты, приятной глазу" (АН 224, 10—11). Землю омывают потоки чистой воды (АН 304, 7; 184, 11); дождь, звучащий "чистыми звуками" (АН 214, 14), очищает мир от нечистоты (НТ 364, 12).

Весьма красноречива создаваемая в стихах звуковая картина: "Звуки ясных, лишенных изъяна колокольчиков на шеях коров... сливаются со звуками свирелей пастухов с изогнутыми посохами" (КТ 69, 7—8); слышны звуки рогов, в которые дуют охранники пашен (АН 94, 10; Аин 421, 1), крики пахарей (АН 314, 4; КТ 155, 1—2), шум празднеств (АН 4, 14), свист стерегущего овец пастуха (КТ 142, 6). Вместе со звуками сезона дождей (шум дождя, гром, крики павлинов, лягушек, жужжание пчел) все это создает как бы шумовое окружение одинокой героини, заставляющее вспомнить архаические представления об очистительных, охранительных свойствах шума, о его роли стимулятора жизненной энергии, плодородия, удачи /Мандельбаум, 1939, с.123; Криге, 1968, с.127/.

Идея плодородия передается и постоянным упоминанием дождевых туч, "беременных влагой" (АН 134, 2; НТ 99, 6; КТ 287, 5), и воспроизводимой в стихах на тему муллей общей атмосферы кромешной, насыщенной чувственностью и ощущением обновления жизни тьмы, которую естественно понять как метафору пребывания в рождающем материнском чреве, — откуда, возможно, и происходит каноническая деталь темы — вечернее время суток ("сезон дождей и вечер соответствуют теме муллей" — Тол 6).

Возрождение природных сил плодородия — самое главное в характеристике сезона дождей, и все другие связанные с ним представления — о возвращении красоты природы, ее очищении, обновлении — так или иначе выражают именно эту идею. Напротив того, идею угасания, гибели этих сил ярко выражает пейзаж, соответствующий сезону летней жары. Поскольку он предшествует сезону дождей, контраст двух пейзажей исключительно нагляден и многозначителен. Чтобы обрисовать его, нужно обратиться к материалу темы-тиней палей, элемент природного окружения которой — ландшафт палей — в основных чертах уже рассматривался нами в гла-

вах I и II. Сейчас можно добавить к его характеристике несколько выразительных деталей.

Природа в этом районе предстает в состоянии не только сухости, но и нечистоты. Интересны такие подробности: "колодец с соленой водой" (АН 79,3); "слон, поедающий плесень, так как в источниках не осталось воды" (АН 91, 4-5); "гнилая вода" (КТ 56,2) и т.д. Часто упоминаются в стихах мертвечина, дурной запах гниющей плоти.

Многозначительно описание звуков района палей: шумит сухой ветер (АН 47, 4-5; КТ 39,1); трещат суставы бамбука (АН 47, 9-13; 91, 7); стучат созревшими семенами падающие соплодия мимозы (АН 45, 1-2); стволы бамбука стучат, ударяясь один о другой (НТ 61,1); шелчки созревших плодов молочая гонят чету голубей (КТ 174, 2-3); шелест сухой листвы пугает и гонит птиц (Аин 325,1); тоскливо кричит, завидя охотничью сеть, птица канандуль (чибис) (НТ 212, 1-2); слышны внушающие тревогу путникам крики коршуна и злоеющее, пронзительное уханье совы (АН 19, 2-5) и т.п.

Совершенно очевидна особая окрашенность этой картины: преобладают в ней, во-первых, сухие, короткие звуки — шелканье, треск, стук, а во-вторых, звуки пугающие, предвещающие опасность или выражающие чувства страха и страдания. Мрачный колорит усугубляется частым упоминанием барабанного боя диких охотников (АН 79,14; 87,8).

Таким образом, создаваемая в поэзии палей и муллей общая картина фрагмента сезонного цикла "жаркое лето — сезон дождей" оказывается чрезвычайно семантически насыщенной, причем можно полагать, что противопоставление этих двух сезонов есть частный случай или скорее самое яркое, предельное проявление более общего внутригодового противопоставления одной половины года — другой, о чем говорилось в главе, посвященной древнетамильской мифологии. Поэтому основные качества, присутствующие данным сезонам (такие, как жара — прохлада, сухость — влажность, свет — тьма), можно распространить на соответствующие полугодия, и тогда получает объяснение факт выхода поэзии за узкие временные рамки, когда теме палей соответствуют помимо лета весна, а муллей — кроме сезона дождей — следующие за ним прохладный и росный.

Указание на ассоциируемые с сезонами идеи подводит нас, далее, к вопросу о соотношении природного и ситуативного элементов двух тем и позволяет сделать следующий вывод: содержание показанной в стихах природной метаморфозы, по существу, тождественно содержанию ритуальной ситуации разлуки. Речь идет, собственно говоря, об одном и том же, но находящем двойное выражение начале — об энергии жизни и связанном с ней плодородии (характерно, между прочим, применение слова *палам благо красоты* не только к женщине, но и к природе, например: "Леса утеряли благо красоты" — НТ 256,4).

Во время летней жары жизненное начало гибнет в природе, равно как гибнет в разлуке телесная красота женщины, причем и в том и в другом случае можно говорить о процессе "накаливания", накапливания энергии в виде жара, о подготовке к качественному изменению. Дожди возрождают жизненные силы природы, приносят ей обновление, очищение, охлаждают ее, подобно тому как встреча с супругом возвращает героине ее красоту, обновленную и очищенную.

На основе такого рода, по существу, мифологических представлений строится мифопоэтический параллелизм ситуации разлуки и природы. Естественным, например, оказывается уподобление земли и растительности героине, а сезона дождей — герою:

Жаждет сезона дождей муллей,
 Чьи прямые бутоны, подобные нежной луне,
 Как бы оберегает обнявший его зеленые ветви
 Красный жасмин. Жаждет приезда его колесницы
 Моя манговая темная красота (Аин 454).

Такой параллелизм играет громадную роль в поэзии о разлуке, ибо подразумевает одновременность прихода сезона дождей и возвращения героя. Интересны возникающие здесь этические мотивы, связанные не только с героем, но и с природой, которой на основе древней веры в закономерность ее процессов приписываются такие человеческие качества, как надежность, правдивость, верность традициям. Реминисценции таких представлений сохранились в поэзии в ряде формул, например: "Необманывающая туча" (НТ 321,5); "небо исполняет /обещание/" (АН 134,1); "старый дождь" (т.е. бывалый, надежный) (КТ 230,1).

В ситуации разлуки ни сезон дождей, ни герой не должны обмануть возлагающихся на них ожиданий. Однако поэтическая коллизия часто строится на разрушении такого параллелизма — сезон приходит, а героя все нет. Это является причиной душевных терзаний героини, ее сомнений в преданности и благородстве героя (если он вовремя не возвращается, она называет его "лишенным добродетели" — АН 294,13, "неблагородным" — КТ 102,4). Бывает и наоборот: поэты изображают героиню настолько уверенной в своем возлюбленном, что им приходится вкладывать в ее уста слова сомнения в истинности уже природных процессов.

И если лес, в котором снова появляются цветы кондрей,
 Чьи гроздья, привлекающие пчел,
 На золотые украшения в девичьих локонах похожи,
 Провозглашает: "Это — кар", ему не верю я —
 Любимый мой ведь не привык ко лжи (КТ 21).

Раскрывает бутоны, встречая прохладные капли дождя,
 С ароматом медовым свежестебельный муллей,
 Вместе с ним аромат источает пышноцветный красный жасмин,
 Но не вовремя льет этот дождь — ведь если не рано пришел он,

И вправду сезон этот кар,
Почему ж не вернулся любимый? (КТ 382)

Героине вторит и подруга, утешающая ее таким, например, образом:

Глупое, темное цветом племя павлинов!
/В радости/ пляшут они, встречая, как думают, кар,
И подавам даже расцвел,
Но это не кар, о подруга!
Ты не горюй, если слышатся близких туч голоса:
/Ведь/ льют они старую воду, что в прошлый сезон
недодали,
/И делают вид/, что новая это вода (КТ 251).

Ассоциация героя с сезоном дождей подчеркивается встречающейся иногда в стихах картиной стремительного бега его колесницы, грохочущей, "подобно дождю сезона кар" (АН 14, 20). Особенно интересна в ней одна многократно повторяющаяся деталь: колеса давят, режут мягкую, влажную землю, плети растений (АН 54, 224, 234, 254, 314; НТ 161, 181, 221). Несомненны сексуальные обертоны этого образа, символически выявляющего характерные для ландшафта муллей мотивы соединения мужского и женского начал (ср. уже приводившиеся строки: "Бык, предводитель стада топчущего землю, разрушая влажные входы змеиных нор, обнимает в жажде соединения молодую простодушную корову" — АН 64, 11—12; та же идея в поэзии куриньджи символизируется разрушением змеиных нор медведем, ищущим пищу, — НТ 125, 1—3; 325, 1—6; 336, 8—10).

Семантический параллелизм ситуации и природного окружения служит, как мы уже отмечали в связи с темой куриньджи, основой для построения картины, по сути дела, символического мира, образы которого переосмысляются в духе подразумеваемой в стихотворении ситуации, являются выразителями заключенных в ней идей.

Изобилие чистых цветов пышнолистого мусундей,
Что по склонам взбирается до вершин медоносных гор,
Делает темную ночь /звездным/ небом.
Пастух, пасущий агнят, с корзиной из листьев кокосовой
пальмы,
В венке из пахучих, прохладных соцветий муллей и
гондри —
Вокруг них вьются пчелы, с них каплют капли дождя, —
Греет руки над тлеющей головней. В этой лесной
стороне,
Наполненной призывным, протяжным воем шакалов, —
Что рыщут во мраке и гонят косяк кабанов мелкоглазых, —
И звуками черных рогов, в которые дуют охранники
пашен, —
/В такой стороне/ — то селенье, где /дом ее/,
черноволосой,
Украшенной, той, что полна любви и желанья (АН 94).

Эта картина с помощью ряда деталей выражает две основные идеи — охраны (пастух, звуки рогов) и чистоты (белые цветы муллей и мусундей, дождевая вода). Сами по себе изобразительные детали вполне самостоятельны, но, помещенные в текст высказывания героя, думающего о своей супруге, они переосмысливаются и становятся наглядными символами охраняемого домашнего очага, женской чистоты и супружеской добродетели или сходных идей.

Селение твоей любимой — в той стороне лесов прекрасных,
Где много аралей семян, где бродит простодушная
И полная желанья антилопа со своим супругом
И проса с влажными листьями вилочки жует,
Которое посеяно рядами на глине пустошей,
Возникших вместо зарослей,
Что земледельцы уничтожили (НТ 121, 1—5).

Картинка четы антилоп символизирует семейное соединение героев и передает идею семейного счастья, которая ассоциируется с районом муллей в целом. Таким образом, параллелизм окружения и ситуации придает миру поэзии муллей еще одно измерение и создает новые возможности для поэтического творчества. Поэты, не ограничиваясь воспроизведением эмоций одинокой героини, разработкой их контраста с природой, стремятся найти те или иные детали пейзажа и быта, которые могли бы стать символами известных идей и представлений. Например, в приведенном ниже отрывке образ женщин-брахманок должен символизировать семейное единство (их мужья не покидают дом ради военной добычи), а также идею чистоты (поскольку брахманы ритуально чисты).

В стране краснозема собираются /вместе/
Стада короткошерстных овец со сладкопоющими,
Светловзвучащими колокольцами.
На склонах холмов женщины-брахманки
Украшают себя широкозевными цветами муллей... —
В древнем селении, шумящем у холмов,
Покрытых цветущими дикими лимонными деревьями (НТ 321, 1—4).

В АН 34, 11—13 дана такая картинка: героиня находится во внутреннем дворике дома, рядом с загонем для четы белых гусей, "оперение которых напоминает место, где прачка крахмалила белье". Здесь поэт вводит в стихи тему белого цвета и через нее символически тему чистоты и верности женщины, ее *kaṅgu*.

Вследствие упомянутого параллелизма комплекс географических, бытовых и прочих деталей, изображаемых в стихах, приобретает значение поэтического ландшафта или района, символизирующего идеи супружеской чистоты, семейного блага и единства, и вообще основные идеи и ценности ситуации *iruttal*. В образах окружения они находят ясное, зримое, пластическое выражение, нередко с помощью

одной лишь детали. Скажем, идея семейного счастья героев присутствует в самой ситуации в подавляющем большинстве случаев лишь как воображаемый идеал, но в то же время этот идеал, будучи представлен парными образами — антилоп, коров, птиц и т.п., зрим и реален.

Аналогично этому район палей символизирует идеи, сопряженные со средним этапом ритуала разлуки, — жар страданий, увядание красоты героини, опасность разъединения мужского и женского начал и т.п.

Вернемся теперь к образам главных героев поэзии муллей и попытаемся определить, подразумевает ли поэтическая традиция наличие у них мифологических аналогов (подобных Муругану и Валли в ситуации куриньджи) и существуют ли связанные с ними конкретные ритуалы, к которым можно было бы возвести ситуацию супружеской разлуки?

Сразу заметим, что прямого сопоставления героев поэзии муллей-палей с мифологическими персонажами не наблюдается. Нигде нет их сравнений с фигурами богов, да и внешнее описание героев не содержит никакой особой специфики: их портретные характеристики в принципе те же, что и в поэзии куриньджи. Правда, так можно сказать с полным основанием лишь о героине. О внешности героя получить представление невозможно, в стихах отмечается единственная, хотя и характерная, портретная деталь — его "прохладная грудь" (Аин 459, 5). Зато постоянно подчеркивается функциональная роль героя в ситуации разлуки: его называют "ушедшим", "пересекшим пустынные земли", "находящимся в далекой стране", "разбившим благокрасоты героини" (своим уходом), просто "любимым" (akaṅṅōr, kāṅṅiraṅṅōr, sēṅṅāṅṅar, nalam citaitṅṅōr, kāṅṅalar). Повторяемость таких характеристик героя, а также и героини, нередко называемой "домашняя", пребывающая (paṅṅaivi, uṅṅaivi, uṅṅaivōṅṅi), оттеняет ритуальность ситуации разлуки.

Символическое поведение, которое запечатлено в поэзии муллей, по-видимому, не связано с каким-либо конкретным мифологическим образом, но тип такого поведения хорошо известен в тамильской культуре. Это женские ритуалы, называемые пṅṅpṅri, включающие в себя элементы аскезы и поста. Таковым, например, является ритуал, воспроизводящий эпизод взаимоотношений Парвати и Шивы: перед соединением с супругом Парвати в течение 21 дня соблюдала обет воздержания (начиная с десятого дня после полнолуния в месяце "пураттаси", сентябрь — октябрь, что соответствует сезону дождей) /Гопалакришнан, 1961, с.313 — 315/. Этот ритуал называется reṅṅiṅa pṅṅpṅri *великое страстопертие*, и его, как мы думаем, следует считать репликой тапаса Парвати, который она совершила, чтобы завоевать Шиву.

Другой ритуал такого рода, pāvaivi pṅṅpṅri, нашел отражение в двух произведениях IX в. — шиваитской поэме Маник-

кавасахара "Тирувасахам" (часть под названием "Тирувембавей") и в поэме кришнаитской поэтессы Андаль "Тируппавей". Он заключается в купании девушек после дождей месяца "маркажи" (декабрь — январь). Купанию и дождям предшествует период аскезы, описанный Андаль так:

2. О вы, живущие /в просторном этом/ мире! Мы совершаем Деяния, присущие обряду! О них послушайте!

В молочном океане

На змея кашпоhone спящего Всеvyšнего воспев,
Мы масла не едим и молока не пьем;
В начале дня в воде омывшись,
Глаза сурьюю не подводим, не украшаем волосы

цветами,

Не делаем того, чего не подобает делать, и гневных слов не произносим...

И далее в стихах детально описывается завершение обряда — типичная характеристика третьей фазы ритуалов перехода:

27. О ты, что обладаешь свойством побеждать тебе неверных, Говинда!

Когда, тебя воспев, обряд свершив, получим твой
ответ,

То пусть таким он благом будет, что вся страна его
восхвалит,

А мы, надев браслеты на запястья, сережки и ушные
украшенья,

Браслеты на ноги и всевозможные другие драгоценности,
Облекшись в новые одежды, — в сосуды, молока и риса
полные,

Обильно — чтоб с локтей текло — начнем лить масло
И, вместе все за трапезой собравшись, охладимся...

Распевая такого рода гимны, девушки движутся по селению, которое мыслится как Гокуль, где обитает Кришна, приглашают подруг, а затем и самого Кришну принять участие в купании (что подразумевает их эротическое с ним соединение). Абсолютно ясно, что этот ритуал насыщен идеями плодородия, но для нас сейчас важнее выделить в нем мотив подготовки девушки к соединению с любимым, что устанавливает существенное сходство поведения участниц купания с домашним ритуалом разлуки. С точки зрения представлений о сакральной женской энергии и ее состояниях все ритуалы типа пбпри построены по формуле: нагревание, внутренняя концентрация энергии (аскеза ожидания) — охлаждение (благодатное эротическое соединение и/или купание в воде). Женский ритуал разлуки, запечатленный в поэзии муллей, относится, конечно, к этому же типу. Добавим, что упомянутой формуле полностью соответствует и природный цикл: летняя жара — сезон дождей.

В поисках мифологического аналога герою поэзии муллей нам естественнее всего обратиться к фигуре Маля-Майона (Вишну-Кришны), которого традиция делает главой пастушеского района. Характерно, однако, что Маль в стихах на тему муллей практически нигде не упоминается. Лишь начало поэмы МП содержит сравнение, подразумевающее известный эпизод мифологии Вишну, связанный с превращением его из карлика в гиганта:

Как Маль, имеющий в руках могучих чакру,
Закрученную вправо раковину и Лакшми,
/Как Маль/, чтобы покрыть громадный мир,
Поднялся во весь рост и с рук его вода стекала, —
Так в тусклый, сумеречный вечер
Грядя тяжелых туч, холодную водой из океана напоенных,
Вздымаясь вправо над горами,
/На землю/ проливается дождем (МП 1—6).

Если учесть, что ранее мы установили параллелизм мотивов возвращения героя и прихода сезона дождей: герой, стремительно едущий на колеснице, словно персонифицирует быстрое движение темных туч, насыщенных (или, как часто говорится, беременных) влагой, — если учесть это, то можно, конечно, героя считать некоторой репликой Маля, хотя и довольно смутной⁵¹.

Ритуально-мифологической интерпретации ситуации разлуки поможет обращение к сборнику "Калиттохей". В нем (в разделе муллей) содержится несколько стихотворений (101—104), изображающих брачное состязание пастухов — укрощение быков в присутствии группы девушек-невест (обычай, кстати, сохранившийся до настоящего времени; см. /Звелебил, 1962; Харди, 1983, с. 630—631/). Появление этого сюжета в стихах на тему муллей оправдано лишь постольку, поскольку пастухи составляют население района и, так сказать, социальный фон ситуации, а также потому, что укрощение быков и следующий за ним танец куравей (описанный также в СП XVII) являются частью народного культа Кришны-Маля. Мы, однако, видели, что Маль с поэзией муллей, в сущности, как будто не связан. Кроме того, как утверждает исследователь, "кришнаитская религия в своем народном слое не знала эмоций, которые согласуются с ситуацией муллей — разлукой" /Харди, 1983, с. 193/ (речь идет о времени создания древнетамильской поэзии).

Кришнаитской подоплекой обычая укрощения быков является миф о том, как Кришна победил семь демонических быков и получил в жены дочь пастуха Кумбхаки по имени Нила (*nīlā* синяя, темная; ср. эпитет Коттравей в СП XII, 68: *nīli*; см. /Эдхольм, Сунесон, 1972/). Пастухи, устраивая праздник укрощения быков, как бы воспроизводят деяния Кришны, причем победитель быка сам становится в ритуальном смысле Кришной, тогда как девушка, на которой он женится, — Нилой.

Идейное ядро данного ритуала составляет концепция опасной, "убийственной" невесты, которую, прежде чем ею овладеть, нужно обуздать (установить контроль над ее сакральной энергией). В самом деле, цена невесты высока — угроза жизни того, кто решился побороть яростного, воинственного быка, "на окровавленных рогах которого наматаны кишки" (Кали 103, 25) предыдущих смельчаков. "Легки ли /для овладения/ плечи пастушки?" (Кали 103, 70) — восклицает автор.

Совершенно ясно, что бык здесь мыслится как субститут невесты (это подтверждает ритуал покорения быка у племени тода /Харди, 1983, с.631/). Этот момент акцентирован в поэзии следующими строками: "не просят цены девушки нашего пастушьего племени. /Но отдают себя/ тем, кто сопркоснется с рогами быка-убийцы, словно с грудями тех, кого они любят" (Кали 103, 71—73). Эротичность этого образа намекает на скрытый сексуальный характер единоборства с быком, что позволяет видеть в нем отголосок мифа о Махисасурамардини (с инверсией полов), который подчеркивает элементы борьбы, насилия в акте соития, по существу приравнивая его к убийству.

Разумеется, ситуация разлуки сама по себе лишена подобной окраски, но все же она содержит идеи, перекликающиеся с идеями ритуала покорения быка: в обоих случаях речь идет об овладении женщиной после (в результате) некоторого сопряженного с опасностью для жизни испытания. Покорение быка, участие в битве и переход через район палей в этом смысле идентичны⁵², ритуально символизируя трудность каждого предприятия. Грозные черты женщины тоже выявлены уподоблением ее разъяренному быку в одном случае и характером ее состояния — в другом: во время разлуки она представляет собой резервуар опасной энергии⁵³, сдерживаемой лишь силой обета (именно поэтому для контакта с ней перед окончанием разлуки нужны посредник или весть). Наконец, преодоление трудностей увенчивается охлаждающим соединением. В племени пастухов за покорением быка следуют "прохладный" танец куравей или совместные игры с явным эротическим оттенком — все идет в прохладную рошу, где расцвел муллей, "восприняв знаки к соединению" (Кали 101, 50); кстати, упоминание здесь муллей свидетельствует о том, что завершалось празднество в сезон дождей.

Все это делает обоснованным необычный на первый взгляд параллелизм ситуации разлуки и обычая укрощения быков и включения описания упомянутого обычая (на более позднем этапе развития традиции, представленном "Калиттохей") в тему-тиней муллей. В обоих случаях выявляется кардинальная для ситуации муллей идея установления (или восстановления) супружеского контроля над сакральной женской энергией (третья фаза ритуала перехода). Существенное же отличие покорения быков от ритуала ожидания супру-

га состоит в том, что в первом акцент сделан на активном и опасном аспекте женской натуры, тогда как во втором доминируют идеи женской чистоты и добродетели (*kaṅṅu*), проявляющиеся в умении охранять, сдерживать и накапливать сакральную энергию, направлять ее действие во благо.

Можно указать еще на один аспект ритуально-мифологической основы ситуации разлуки. Памятуя о том, что женщина есть средоточие сакральной энергии (в период разлуки — в особо концентрированном виде), естественно предположить здесь наличие элементов культа богини. Во всяком случае, два типичных мотива вполне отвечают интерпретации движения героя к дому как религиозного паломничества: мотив дум героя о супруге и стремления слиться с ней и мотив преодоления тягот пути, заключенный в формуле "пересекающие трудные пустынные земли" (идея трудности паломничества) (см. /Делери, 1960, с.180/). В связи с этим отметим, что вообще описание дороги, по которой движется герой, занимает в поэтическом цикле палей-муллей значительное место. Заслуживает выделения и такой характерный момент — дорога домой понимается как благостная: она "благоухает прохладной свежестью леса, ставшего красивым" (АН 154, 10); "проходит через лес, полный пьянящего цветочного аромата" (АН 254, 15—16); "благостна дорога, по которой идет любимый, — она обладает ярким тондри сезона свежих дождей и жасмином" (Аин. 440). Этот мотив, безусловно намекает на оплодотворяющую функцию героя, приход которого ассоциируется с сезоном дождей; но вместе с тем он выявляет и паломнический мотив (ср. замечание Делери: "Паломники к божеству делают святой дорогу к нему, которая, в свою очередь, становится освящающей" /Делери, 1960, с.75/).

Таким образом, в поэтическом отражении ситуации супружеской разлуки можно разглядеть черты как архаичных женских ритуалов страстотерпия, так и ритуалов паломничества к божеству. В целом в ней отражается определенный тип поведения, предусматривающий контакт с сакральной энергией, имевшей в древнетамильской культуре статус божественного начала. Все это создает в любовной поэзии атмосферу эмоциональной приподнятости, по сути дела, религиозного типа (вследствие чего ее формы, в том числе и ситуация разлуки, так хорошо вписались в творчество бхактов и стали в нем характерным приемом богопочитания).

Как видим, содержание поэтической ситуации разлуки выявляется в основном символически — через образы природного окружения. Картины природы, создаваемые в стихах, — тяжелые дождевые тучи, лес, встречающий сезон дождей, распускающиеся цветы — суть наглядное чувственное воплощение идеи плодородия, чистоты, обновления жизненных сил природы и символически — благого аспекта сакральной энергии, добродетели и целомудрия женщины.

Тема *марудам*

С ситуацией супружеской разлуки связана еще одна тематическая — *марудам*. Разлука, запечатленная ею, однако, особого рода. Ее причиной являются либо уход героя к гетере, либо его участие в связанном с ритуалом плодородия совместном купании мужчин и женщин (последний эпизод возникал и в поэзии *куруинджи*). И то и другое порождало в героине ревность, обиду, недовольство супругом — *ūṭtal*. Это и есть название ситуативного элемента темы *марудам*.

Не вдаваясь в подробности положения и роли гетер в древнем обществе, отметим лишь тот факт, что они занимали определенное место в структуре городской жизни *тамил* и были связаны, конечно, в первую очередь с обеспеченными сословиями горожан⁵⁴. Существовало несколько разрядов гетер (*parattai*): куртизанки, так сказать, высокого класса вроде *Мадави*, персонажа "Повести о браслете", образованной женщины, искусной танцовщицы, музыкантши и певицы; гетеры, по существу исполнявшие роль второй жены в доме (воспитывали детей от первой жены, улаживали ссоры) (см. /Маниккам, 1962, с.169/); наконец, женщины легкого поведения, которые, как отмечает поэма "*Мадураиканьджи*", "соединяются с многочисленными молодыми людьми, забирая их богатство, подобно нежнокрылым пчелам, съедающим пыльцу и затем бросающим пустой цветок" (МК 572 — 574). Какие-то разряды гетер, видимо, специализировались на исполнении обрядов плодородия, "играх в воде" (*piṅāṭal*), в которых участвовал и герой.

Среди разнообразных отраженных поэзией ситуаций, связанных с уходом героя к гетере, одна представляется заслуживающей первоочередного внимания, поскольку она, возможно, объясняет социальную роль института гетер. Мы имеем в виду ситуацию, когда герой вынужден покинуть дом из-за нечистого состояния супруги, вызванного рождением ребенка. Об этом говорится в стихотворении, представляющем собой монолог-обращение подруги героини к панану, вестнику героя (заметим, что, как это часто бывает, подруга, говоря "мы", идентифицирует себя с героиней):

Маслом и дымом пропитаны,
В пятнах и скверне одежда и руки;
Грудь, покрытая родинками, брызжет сладким молоком,
Тело, от близости к сыну, пахнет нечистотой;
Обладателю колесницы, находящемуся в квартале
Женщин с чистыми украшениями, мы не подходим;
Так что на златострунном сладкоголосом маленьком йале
Хоть ты играть и искусен, хвалебных песен не пой;
Забери своего господина, что в приморском селеенье
 живет, —
Дому труда и страданий не подобает пенье;
Даже кони упряжь свою ненавидят.
Не заводи безуспешно недостойных речей (НТ 380).

Описанное здесь с почти натуралистической точностью нечистое состояние (*puniru*) супруги считалось чрезвычайно опасным для мужчины (см. /Харт, 1975, с.94–96/), почему его и требовалось удалить из дому (нечистота послеродового периода приравнивается в Индии к нечистоте смерти /Ферро-Луцци, 1974, с.115/: "он избегает меня, словно святой, посвятивший себя богу" (КТ 203,4); "он не смотрит на меня, избегает меня, как мест, где сжигают /трупы/ чужаков" (КТ 231, 3–4). Продолжительность этого периода, если судить по этнографическим данным, может быть значительной, как и воздержание от интимных супружеских отношений (от сорока дней до нескольких месяцев и даже лет) /Ферро-Луцци, 1974, с.152/. Отсюда становится ясной роль гетеры как своеобразного социального балансира, работавшего в конечном счете на сохранение семейной гармонии.

Восстановить нарушенную гармонию было, однако, нелегко ("лежа на ее груди, ты все еще дрожишь. Как же ты страдал в то время, когда она была недоступна!" — КТ 178, 4–7). По сути дела, требовался специальный ритуал сближения супругов, имевший целью преодоление опасности периода нечистоты. Таким ритуалом следует считать визит исполнителей-музыкантов — панана или вирали, которые в силу специфики своего социального и ритуального статусов принимали на себя нечистоту ситуации и подготавливали почву для безопасного соединения супругов. Как и в ситуации муллей, этот визит (равный функционально весте) имел очистительное, так сказать, буферное значение. Вероятно, вследствие особой опасности состояния, через которое прошла героиня, попытку примирения, осуществляемую через вестника, нужно было производить не раз. Поэтому возникает характерная для темы марудам ситуация отвержения весте: героиня, а чаще подруга упрекает героя в лживости, неблагодарстве, иногда высмеивает его или его вестника. Например, подруга с явной иронией говорит панану:

Всех сладостей, исполнен большой любви —
Таков в устах панана житель селения,
В котором скачет воробей, чтоб приготовить место
Для самки, что вот-вот рожать готова,
Срывает белые цветы, что аромата лишены,
С тростининок сахарных, медоточивых (КТ 85).

Упрек, содержащийся в этом высказывании, построен на противопоставлении поведения героя, покинувшего жену, действиям заботливого воробья. Упоминаям белых цветов выражается мысль, что героиня, хотя и не столь сейчас привлекательна (цветы лишены запаха), обладает супружеской добродетелью (в противоположность супругу).

Получает ответ и панан, лицемерно восхваляющий героя и не замечающий непостоянства его натуры. "Твой панан — лжец, все здешние панары подобны вора́м для тех,

кого ты покинул", — говорит подруга герою (КТ 127, 4—6). Равным образом в другом стихотворении она насмехается над певицей-виралей, сравнивая ее слова с барабаном "тан-нумей" — пустым внутри, имеющим только оболочку (НТ 310, 10—11).

Значительное развитие приобретает в стихах на тему марауд мотив соперничества двух женщин:

Говорят, что она, с округлыми, блестящими браслетами,
Что достойной /считает себя/ селения жителя,
Где выдра, украшенная полосами,
Подобными изогнутой ветви ратана, ловит рыбу валей*
для пищи дневной,
Надо мной за мою спину насмеялась.
Но дни тунангей-танца пришли, когда девушки пляшут,
У которых браслеты сверкают на бамбуково-круглых
руках, —

В это время бойцы с воинственными глазами
Жаждут битвы, чтобы жениться на них (КТ 364).

Этими словами героиня подразумевала, что в общем танце герой выберет ее, а не соперницу. Вероятно, здесь речь идет не о действительной женитьбе, а о выборе пары в танцах, имевших характер ритуалов плодородия, — они упоминаются в ситуации марауд неоднократно: герой танцует с женщинами во время праздника (АН 176, 15; 336, 16; Кали 66, 17—18; 71, 13—14 и т.д.), он принимает участие в совместных с ними купаниях, что снимает, как нам кажется, все сомнения в ритуальном характере поведения героя. Однако в стихах этот момент совершенно заслонен чисто этической оценкой его действий, как, например, в таком высказывании подруги:

Средь лотосов, что языки огня напоминают,
Срезающих колосья риса и снопы кладущих
Крестьян повозка, полная вина, когда в грязи
увязнет,
Кидают под колеса связки сахарного тростника, —
Селения такого с водами струящимися житель,
Бесстыдник ты! В просторной бухте, где растут
Деревья пунгу, чьи цветы, как жареные зерна,
Со светлолобой с волосами в тонких прядях,
Увитых ароматными цветами,
С красивой грудью с ожерельем, и с глазами,
Которые похожи на незрелый манго,
И с благом красоты, удар копыя таящей,
Вчера играл ты, говорят, в воде бегучей.
Я скрыла это от подруги, но вырвалось из рук,
Молвою стало все... (АН 116, 1—11).

* vālai — рыба-сабля (trichiurus lepturus).

Несмотря на то что поведение героя, с точки зрения героини и ее подруги, несправедливо, после периода обиды и гнева наступает примирение:

О подруга, живи! Я сегодня
Того, кто лишен добродетели, видя,
Разгневавшись сильно, решила ему отказать и ушла.
Потом же, подумав, жалея его, возвратилась (Аин 118).

Природным фоном ситуаций, воспроизводимых в поэзии марудам, служит ландшафт плодородных речных долин, занятых рисом и сахарным тростником*, нередко упоминается и берег моря. Притом что этот ландшафт является реальной ареной описываемых событий (мы уже говорили, что ситуация марудам типична для жизни городов, пусть небольших, расположенных в районе марудам), он, подобно ландшафтам других тем-тиней, предстает в поэзии и как ландшафт символический. Основная идея, связанная с ним, — плодородие культивируемой природы, и идея эта сопрягается с образом героини, давшей рождение сыну (о рождении дочерей поэты не упоминают).

Специфическая деталь пейзажа марудам с фиксированной символикой — сахарный тростник, упоминая который поэты имеют в виду героиню. В приведенном выше стихотворении эта деталь — ключевая: житель селения, в котором земледельцы кидают тростниковые стебли в грязь, получает благодаря этой небольшой картинке негативную характеристику. Часто это растение, неказистое, с непахнущими цветами, но полезное, полное сладостного сока, сопоставляется с внешне красивым, но не дающим плодов лотосом, который, естественно, символизирует гетеру.

Символическим намеком на гетеру является и упоминание рыбы *vāḷai*, живущей в пресных водоемах и поедающей упавшие в воду плоды. Показательно в этом отношении стихотворение КТ 8.

Гетера говорит:

Житель селенья, где рыба вaley хватает
Зрелый и сладостный плод, /с ветви упавший/,
Дерева манго, что на краю рисовой чеки стоит,
В доме у нас говорил горделиво большие слова.
В доме своем же он пляшущей кукле подобен —
Руки и ноги, стоит лишь дернуть, болтаются, —
Делает все, что ни скажет мать его сына.

Речь гетеры содержит прямую насмешку над героем (что вообще характерно для темы марудам), но вместе с тем и скрытое оправдание своих действий: герой появлялся у нее, как плод, упавший в воду. Любопытно, что поэт пренебрега-

* Название ему дает крупное дерево марудам, растущее по берегам водоемов.

ет традиционной символикой — манго, как мы ранее видели, ассоциируется с героиней, но ему здесь важен не предмет, а действие, поэтому он конструирует образ, не считаясь с традицией. Что касается рыбы вaley, то она в качестве символа гетеры упоминается часто (с различными оттенками значения): "житель селения, где в глубине заливычка с питьевой водой шумно плещутся рыбы вaley, так что /пришедшие туда/ девушки /в страхе/ оттуда бегут" (НТ 310, 3—4); "житель селения, где дурнопахнущая выдра-самец ищет в прудах дневную пищу — рыбу вaley" (АН 386, 1—2; КТ 364, 1—2). Под выдрой подразумевается, конечно, героиня, опять-таки предстающий здесь в невыгодном свете.

Его же ярко характеризует героиня, когда называет "жителем селения с прохладной бухтой, где буйвол с черными, словно железными, рогами /выходит/, взбаламучивая воду, из сапфироцветного пруда, разрывая стебли лилии амбаль, поедая цветы лилии кувалей, с мокрой спиной, осыпанной пылью цветов каньджи, и жует /жвачку/, направляясь к стойлу" (АН 56, 2—8). Лилии амбаль и кувалей ассоциируются здесь с героиней (это совершенно в русле традиции), а вся картинка в целом посредством образов окружения демонстрирует пренебрежительное и жестокое отношение героя к супруге. Как видим, в стихах на тему марудам разрабатывается на присущем ей материале уже знакомый нам прием использования образов, картинок, деталей окружения в качестве носителей дополнительного значения, разъясняющего, уточняющего ее ситуацию.

Одной из деталей формальной характеристики темы марудам является ее ассоциация с Индрой (см. Тол 5), богом по происхождению не местным, арийским. Несмотря на то что Индра в поэзии марудам практически не упоминается, его связь с районом марудам объясняется тем, что с древнейших времен Индра почитался в Индии как бог плодородия, покровитель вспахиваемой земли /Хеестерман, 1957, с.33/. В этом качестве он был хорошо известен и в Южной Индии, о чем свидетельствует пышно справлявшийся в тамильских городах праздник в честь Индры, описанный в поэмах "Повесть о браслете" и "Манимехалей". Праздник носил характер царского ритуала, что совершенно естественно, поскольку Индра, царь богов, рассматривался как идеал для индийских царей. Кроме того, Индра, как известно, покровитель апсар (небесных прототипов куртизанок) и имеет в древнеиндийской мифологии репутацию любителя эротических приключений, так что и с этой стороны его связь с темой марудам закономерна. Однако, как показывает ряд гимнов антологии "Парипадал", в которых интенсивно разрабатывается тема марудам, для уяснения мифологического фона этой темы необходимо вновь обратиться к фигуре Мургуана.

Есть основания полагать, что оформление канона темы марудам есть результат взаимодействия южной и североин-

дийской ритуально-мифологических традиций. И если такие элементы содержания темы, как купание героя в воде с женщинами, его уход из дому в период нечистоты супруги, посылка вестника (панана или вирали), легко возводимы к местной традиции, то трактовка поэтами взаимоотношений героев (супругов между собой, женщин-соперниц), вероятно, сложилась под влиянием мифологического эпизода, как раз и отражающего момент соприкосновения двух культур. Мы имеем в виду двойной брак Муругана.

Женитьба Муругана на Валли, как уже говорилось, символизирует его единство с тамильской культурной традицией, с местным этносом, с землей. Его брак с Девасеной, дочью Индры, безусловно, означает установление связи с небесными индуистскими богами, присоединение его к пуранической санскритской традиции (см. /Клози, 1977, с.167; Звелебил, 1977, с.254/). В период, когда эта связь закрепляется (что нашло отражение в поздних слоях поэзии антологий и поэм — ТМА и Пари), брак с Девасеной понимается как освященное индуизмом состояние законного супружества, а взаимоотношения с Валли — как уступка страсти, тайное увлечение (именно так здесь интерпретируется *kaḷavu*, тайная любовь). Немаловажно, что Валли, принадлежащая к племени охотников, рассматривается в этой ситуации как женщина с низким социальным статусом (см. /Бек, 1975, с.107 — 108/).

Девасена упоминается в ТМА ("женщина с безупречным поведением" — 175) и в антологии Пари, один из гимнов которой (посвященный Муругану) ярко описывает размолвку Девасены с Муруганом и ссору ее с Валли:

После жаркого лета, сезон кар начиная,
 На горе твоей Парангундрам прохладный дождь пролился,
 Как дождь сапфицветный из темных глаз цветочных той,
 Что дочью является тысячеглазому (т.е. Индре),
 В тот день, когда соединился ты с шлечами антилопы
 (т.е. Валли),
 Чьи веки — точно черные полоски над темными глазами
 (IX, 8 — 11).

Вернувшись вместе с Валли Муругану Девасена говорит с иронией:

"Славься, обманщик! Твоей вины тут нет. Подобно нам,
 Цвет тела потерявшим /от разлуки/, их величественным
 благом красоты
 Не насладишься ль ты?* Ведь состоянье острозубых
 девушек,

* Имеются в виду девы Муругана, с которыми он обыкновенно танцует на горе Парангундрам.

Лишенных блага твоего соединенья
 С их нежными плечами, подобно состоянью роши,
 жаждающей дождя", —
 Произнесла все это с гневным взглядом.
 Тогда ее, рассерженную из-за женщины, Муруган
 почтил —
 Склонился перед ней, так что венок на голове
 Коснулся стоп ее святых. "Ну, не горюй", — сказав,
 Она прижать его к груди была готова, /но/
 "Не приближайся к ней!" — воскликнула
 Украшенная ярко Валли и, взяв гирлянды, туго их
 связав,
 Ударила, как палкой, /Девасену/. (Пари IX, 27—40).

Затем описывается драка Валли и Девасены, переходящая в противоборство небесных дев под предводительством Девасены и группы девушек из племени горных охотников, вступающих за Валли. Интересно, что далее следует упоминание о состязании певцов и танцоров на горе Парангундрам ("панары побеждают /других/ поющих, танцоры — танцующих" и т.д. — 70—75). Все это указывает на то, что и предшествующая сцена разыгрывалась во время празднеств в честь Муругана^{54а}. В таком свете становится ясной связанная с плодородием эротическая подоплека супружеского конфликта, его стимулирующая природа (ревность и гнев возбуждают, активизируют сакральную женскую энергию).

Если предположить, что представленный выше мифологический эпизод играл роль модели для поэтической ситуации марудам, то фигурам гетеры и героини должны соответствовать фигуры Валли и Девасены. Однако об этом можно говорить лишь теоретически, в плане противопоставления брачных отношений внебрачным, тайным; какие-либо мифологические прототипы героев рассмотреть в поэзии затруднительно. И хотя тема плодородия звучит в поэзии на тему марудам — в особенности в описательных частях — вполне отчетливо (чем она, безусловно, ассоциируется с мифом), в целом ситуация выглядит в них демифологизированной, переведенной в плоскость чисто человеческих внутрисемейных отношений. Добавим, что в поэзии острота конфликта между женщинами-соперницами сглаживается. Соперничество, конечно, сохраняется, но оно проявляется скорее в виде насмешки друг над другом и над героем. Кстати, наличие смехового начала, столь заметного в поэзии марудам, находится в полном согласии с лежащей в ее основе темой плодородия, ибо смех в ритуальном понимании, как известно, есть стимулятор жизненной силы⁵⁵.

Мотивы женской обиды, гнева, даже вражды ("я не забываю о том, что ты враг, заставивший увянуть гирлянду из бутонов, украшавшую мои исполненные блага густые волосы" — НТ 260, 8—10) типичны для поэзии марудам, но основное по смыслу событие лирического сюжета темы — вос-

становление семейного единства, "охлаждение" гнева героини и даже примирение супругов как выявление приоритета формальных супружеских связей над временными, внесемейными. Красноречиво в этом отношении стихотворение АН 386. Подруга героини говорит герою:

О житель селенья, где выдра-самец, от которого
запах рыбы исходит,
Который пищу свою по утрам — рыбу вaley — ищет в
прудах!
Подобно тому как ведущий благую войну Канеян
устыдился,
Увидев, как Ария Порунана полнокруглые барабаноподобные
руки,
Когда вышел он против борцовской, несущей страданье
грудь /князя/ Панана,
Тот своими руками так сокрушил, что стали они на себя
не похожи, —
Так я устыдилась, увидев, как та, что доголе
скрывалась,
Пришла, светлолобая, к нам во время дневное
И, нежными пальцами в кольцах сапфирных
/Подруги моей/ лба и прядей волос, охлаждая,
коснувшись,
Такую хорошую речь повела:
"О скромная ты, с волосами, что темны и влажны,
И я ведь в этом квартале живу — в доме соседнем,
Тебе я буду младшей сестрой".

Содержание этого стихотворения довольно богато: в нем характеризуются и герой (завуалированный сравнением с выдрой), и положение гетеры-любовницы, потерпевшей сокрушительное поражение в соперничестве с героиней (что символически выражено упоминанием борьбы двух князей, кстати, видимо, имевшей место в действительности). Звучит в стихотворении и мотив охлаждения вражды, введения сакральной женской энергии в состояние нормы. Очень любопытны слова гетеры о потребности стать "младшей сестрой" героини. Речь идет, по-видимому, о том, чтобы стать младшей женой героя, и тогда здесь можно усмотреть реминисценцию взаимоотношений Валли и Девасены, которые рассматривались тамильской мифологической традицией как сестры в прошлом рождении /Бек, 1975, с.108/.

Подытоживая описание поэтической ситуации марудам, выскажем предположение о том, что ее становление явилось результатом совмещения разных по происхождению мотивов. В качестве их источников нужно указать на ритуалы, связанные с периодами естественной нечистоты героини; на ритуалы плодородия, состоявшие в совместных купаниях женщин и мужчин в период сезона дождей; на мифологическую историю взаимоотношений Валли и Девасены; на фрагменты мифологии Индры и связанные с ним городские празд-

нества. Немаловажно заметить, что в теме марудам отражается борьба разных традиций, касающихся любовной и матримониаальной сфер человеческой жизни: местной, тамильской, делающей акцент на представлении о сакральной женской энергии и различных ее состояниях, и ортодоксально-индуистской, придающей большое значение крепости официальных брачных уз. По всей вероятности, вследствие такой гетерогенности каноническое описание темы марудам в Тол не имеет указания на соответствующий ей сезон и ограничивается лишь временем суток — утром. Объяснение же происхождения этого элемента темы, как нам кажется, неоднозначно: он может иметь в виду традиционную для тамильской культуры связь героя с образом Муругана (олицетворяющего по преимуществу восходящее солнце); рассвет нередко ассоциируется с наступлением у женщины месячных (см. /Харт, 1975, с.243/); наконец, этот элемент подходит для введения темы гетеры, куртизанки, прототипом которой в индийской культуре считалась богиня утренней зари Ушас /Фишер, 1966, с.49/.

Тема *нейдаль*

Специфика этой темы-тиней состоит в том, что ее ситуативный элемент — "уриппоруль" — в принципе не отличается от такого же элемента других тем. Хотя называется он иначе — *iraṅkaḷ* *страдания, переживания, жалобы*, но подразумевает уже известные нам перипетии разлуки влюбленных, причем разлуки во всех вариантах, рассмотренных выше. Таким образом, тема *нейдаль* как бы заимствует ситуации других тиней и может рассматриваться как вариант тем куриньджи, муллей, марудам, палей. Вследствие этого она, как и марудам, лишена своего сезона и привязана ко времени лишь в рамках суточного цикла: Тол 10 устанавливает в качестве присущего ей времени закат солнца, вечер. И хотя в стихах на тему *нейдаль* упоминается и другое время действия (как, например, в куриньджи — ночь и день), момент привязки ситуации именно к вечеру не случаен, ибо подчеркивает общую мрачную тональность этой темы, ставит акцент на муках разлученных героев:

Скрывается солнце, тускнеют лучи,
И вечер становится грустным, подобно въюнку,
 чья цветы опадают,
Повсюду летают летучие мыши, и филин,
Свой клюв разеваая, хохочет, подругу зовет.
А время, когда обещал мне вернуться
Пустившийся в путь с неизменной любовью, прошло.
Всю ночь прокричат на маргозе крупноветвистой с
 толстым стволом
Рогатые совы, — страдаая от боли,

Смогу ли я слушать в своем одиночестве
Сидящей на пальме пальмировой птицы андриль*
призывы? (НТ 218).

Элемент природного окружения темы нейдадь — морской берег с песчаными дюнами, рощами деревьев *puṅṅai* и *pālai*, соляными варицами, заливами, лиманами. Местное население — рыбаки, живущие в маленьких прибрежных деревнях.

Главная деталь ландшафта нейдадь, конечно, само море, образ которого используется поэтами в самых различных лирических ситуациях. Здесь уместно вспомнить о том, что море — универсальный водоем, объединяющий в себе все воды земли⁵⁶. С этой точки зрения характерно словосочетание, которое нередко употребляется для обозначения моря, — *muṅṅiṅ* *тройная вода* (АН 104,5; 127,4; 207,1; 212,8 и т.д.). Оно подразумевает, что море включает в себя воду рек, озер и собственно морскую (или, по другой интерпретации, земную, небесную — дождь — и опять-таки морскую). С морем связываются идея плодородия, блага (оно — резервуар для дождевых туч) и представление об опасности, ему присущи качества стабильности ("оно не убывает, сколько бы ни черпали из него воду тучи" — МК 424—425) и вместе с тем беспокойствия, волнения, зыбкости. Словом, образ моря поливалентен и может служить символическим выражением тех идей, что связываются в тамильской поэзии с горами, лесами, плодородными полями, пустынной местностью. Все это, повторяем, и предопределяет совмещение в теме нейдадь ситуативных элементов других тем.

Принципы характеристики героев поэзии нейдадь ничем не отличаются от аналогичных принципов в других темах-тиней. Специфика образов состоит лишь в связи с морем, которая проявляется в том, что герой именуется "жителем (повелителем) бухты" (*tuṅaiṅ*), "жителем (повелителем) побережья" (*seṅṅaiṅ*), а героиня — рыбачкой, дочерью племени рыбаков ("отец мой вышел в море, — говорит она, — а мать находится на отмели у соляной варницы" — КТ 269, 4—6; "она — скромноречивая маленькая дочь рыбаков" — НТ 207,9).

Обращает на себя внимание явное несоответствие героев друг другу с точки зрения их социального положения:

Она — дочь рыбаков, ловящих рыбу,
Живущих в маленьком селенье на побережье
И в море синее и бурное ходящих, а ты —
Любимый сын того, кто обладает колесницей крепкой,
Живущий в древнем городе торговом, где флаги длинные
трепещут;
И нам, гонящим стаи птиц от жирных ломтиков акулы,
Твое богатство ни к чему. Мы плохо пахнем, к нам не
подходи,

* *anril* — тамильское название краунчи, ночной цапли.

Дарами океана скромно мы живем, с тобой мы неровня —
Такая жизнь достойна только тех, кто нам подобен (НТ 45).

Указанное неравенство героев может, по-видимому, иметь только мифологическую подоплеку, аналогичную истории взаимоотношений Муругана и Валли. Эти герои, однако, принадлежат горам, и в ситуации нейдаль скорее всего следует искать реминисценции другого тамильского мифа — о жень-бе Шивы на Минакши (букв. "Рыбоглазой"). Шива в этом мифе выступает в роли пандийского царя, и миф в целом отражает связь Пандиев с морем (один из титулов пандийского царя — *mīṇavaṇ* Рыбак; рыбы — эмблема пандийской династии) /Шульман, 1980, с.206 — 207/. Минакши здесь не просто рыба, но дева-рыба (другое ее имя — *mīṇatrīkaī*), морская богиня (по одной версии мифа, она — сестра Вишну, принявшего форму рыбы /Шульман, 1980, с.207/).

Реминисценции образа Минакши встречаются в поэзии нейдаль нередко: "ты стоишь на берегу, словно богиня моря" (АН 370,12); "не богиня ли ты, живущая в просторном, большом океане?" (НТ 155,6); постоянно называется морской богиней девушка, к которой обращается герой в песнях нейдаль из "Повести о браслете" (СП VII). Однако оригинальная мифологическая основа все-таки не просматривается в теме нейдаль, и, несмотря на указанные морские ассоциации, на морской фон, сама ситуация тайной любви, ее структура, приемы изображения, принципы символического выражения заимствуются темой нейдаль у темы куриньджи. Причем ввиду такого вторичного искусственного характера темы нейдаль наибольший интерес в связи с ней представляет чисто поэтическая работа автора, в первую очередь то, как они адаптируют тему куриньджи к условиям морского ландшафта. Очевидно, что делают они это сознательно, поскольку в стихах нейдаль иногда проскакивают детали антуража темы куриньджи, совершенно неуместные в нейдаль. В НТ 267 говорится, что крабы ворошат упавшие цветы дерева няжал, словно руки девушек, раскладывающих на просушку просо (2—5); в НТ 295 волосы девушки сравниваются с вьюнком валли (1); КТ 318,3 упоминает поляну для "безумного" танца велана — единственного, пожалуй, существенного события ситуации тайной любви, не воспроизведенного темой нейдаль.

Эти факты, показывающие, как "проговариваются" поэты, конечно, любопытны, но гораздо интереснее то, как воспроизводят они характерные для темы куриньджи коллизии с помощью изобразительного материала, который им предоставляют элементы *mutal* и *karu* темы нейдаль. Так, если девушки куриньджи отгоняют птиц от созревающего поля, то девушки нейдаль — от вялящейся на солнце рыбы; трудности ночного свидания связаны, естественно, с приморским ландшафтом: герой преодолевает лиманы, изобилующие акулами и крокодилами; вместо купания в горных ручьях и озерах герои купаются в море.

добная золоту пыльца пунней" — НТ 78,3; 249,4; 278,3; АН 230,7 и т.д.). Так рождаются поэтические образы, призванные передать идею соединения героев. Например:

Что это — любовная боль, о подруга?
Глаза мои, как темный многолепестковый лотос,
Лишились сна, когда покинул нас властитель мягких
берегов,
Что смочены водою сладкой бьющих волн,
Где в сладостной тени пунней спит цапля (КТ 5).

Та же идея может быть выражена и так: "Чудесно выглядит, как сапфир, покрытый золотом, лилия нейдаль, на которую попала тонкая пыльца пунней" (Аин 189, 1—2). Или: "площадка для безумного танца усыпана опавшими благоуханными цветами пунней и няжалъ" (КТ 318, 1—2). Эти цветы неоднократно упоминаются в поэзии вместе (НТ 96, 1—2; 167, 8—9; 315, 6—7; АН 20, 3—6; 70, 9—10; Аин 103, 1—2 и т.д.), что свидетельствует о стабильности этого символического образа. Следует, однако, оговориться, что в приведенном выше примере белые цветы пунней опять символизируют женское начало, тогда как золотистые мелкие цветы дерева няжалъ — мужское. Как видим, закрепленных соответствий здесь нет. Поэты выбирают какую-нибудь одну черту предмета и придают ей тот или иной смысл в зависимости от того, на чем строится используемый ими прием. Чаще их интересует, однако, не обособленная символическая значимость предмета, а его взаимодействие с другими, которое могло бы прояснить смысл ситуации, действий или состояний героев. Важно в конечном счете не то, что смешивается, соседствует друг с другом, а важна сама идея смешивания, соединения, символически выражающая близость героев. Скажем, на брак молодых людей намекает одновременно цветение пунней и дерева *talai* (НТ 235, 1—3). Страдания, которые причиняет героине герой, могут символизировать такие, например, образы: "колесница разрушает куклу, сделанную из песка" (АН 320, 11—12); "акула прокусывает рыбацкие сети" (АН 340, 21; НТ 303, 9—10); цапля на ветвях пунней отрясает пыльцу цветов (НТ 375); стая птиц, садясь на дерево няжалъ, пригибает его ветви (Аин 142) и т.д. В ситуации нейдаль-марудам чайка, покидающая няжалъ и летящая к пунней, обозначает героя, покинувшего одну женщину ради другой.

Разумеется, все образы, встречающиеся в стихах, перечислить невозможно, да и не нужно, поскольку вполне ясен принцип конструирования таких образов, уже известный нам по другим темам-тиней. Правда, особенность темы нейдаль состоит в том, что в присущем ей природном окружении мы не встречаем предметов, с которыми был бы связан конкретный ритуальный или мифологический смысл (таких, как венгей и валли в куриньджи, жасмин в муллей). Но это оборачивается известным преимуществом для поэтов, которые по-

лучают возможность гораздо более широкого выбора поэтических средств для демонстрации своей выдумки, остроумия. В конечном счете это соответствует и искусственному, можно даже сказать экспериментальному, характеру всей темы, как бы сконструированной из различных элементов ранее сложившихся тем. И хотя морской ландшафт сам по себе не связан только с настроениями тоски и печали, возможно, что формальные соображения — связь моря с Варуной, богом подводного царства (который, кстати, в поэзии даже не упоминается), — определили и "назначение" Варуны главой района нейдаль (Тол 5), и, вследствие мрачного и опасного характера этого бога, выделение в качестве основного ситуативного элемента (uripporuļ) — страдание, жалобы в разлуке (irañkal).

Тема палей

Как мы уже отмечали, ситуационный элемент данной темы называется pirital — *разведение, разлука*. Взятый изолированно, этот элемент, в сущности, универсален — ведь ситуация разлуки свойственна всем прочим темам, и, с этой точки зрения, тема палей некоторым образом присутствует в каждой из них. Существуют, однако, ситуации, которые приписываются традицией только данной теме. Это прежде всего канун разлуки: героиня со страхом думает о предстоящем уходе любимого (как правило, речь идет о супругах). Подруга утешает ее, давая понять, что герой ее не покинет или, покинув, скоро возвратится:

Он сам нам сказал: "Война — это жизнь для мужчины,
Для женщины жизнь — это муж".

Не плачь, о подруга, поэтому он не уедет (КТ 135).

Герой, в свою очередь, медлит, колеблется и перед уходом нередко обращается к своему сердцу:

Когда ты помышляешь об уходе
От простодушной, полной блага, нежноплечей,
Чьи ниспадают волосы густые, прохладный аромат
распространяя,

То помышляешь ты о чем-то невозможном.
Живи, о сердце, — ты, что вдаль меня влечешь,
Туда, где посреди дороги длинной,
На склонах гор, лишенных влаги водопадов,
Громадный слон, чтоб утолить своей подруги голод,
Крушит деревья омей с гнутыми стволами,
Что путникам, бредущим по земле пустынной,
Дают скупую тень (НТ 137).

Находясь вдали от дома, в безлюдном краю, герой вновь беседует со своим сердцем, вспоминает красоту любимой, думает о ней:

Где ветер горячий со свистом колеблет
 Сверкающие ветви илавам колючествольного и
 Веет в зарослях бамбука,
 Где грузный слон с детенышем страдает /от жары/,
 Такой пустыни без воды, без тени
 О трудностях громадных не подумало — живи, о сердце!
 Сколь далеко меня ты привело, чтоб боль доставить той,
 Чьи волосы густые источают аромат
 Влекущей пчел пыльцы от темнолепестковых лилий кувалей
 В озерах горных властелина Черы (НТ 105).

В теме палей представлена и заключительная фаза разлуки (приход сезона дождей), трактуемая практически так же, как в теме муллей (поэтому некоторые стихотворения, описывающие страдания героини в начале сезона дождей, относятся составителями антологий к той или иной теме условно).

Наконец, теме палей принадлежат и ситуации, связанные с добрачной любовью: побег влюбленных, их пребывание в пустынной местности, поиски их кормилицей, возвращение в селение.

Там, где от долгой жары погибает кандаль,
 Где жаром пышет тропа, лишенная тени,
 Где обретается тигр, на перекрестке дороги с тропой
 Что смотрит, /кого бы/ убить темным вечером,
 Когда самки его со слабыми лапами
 После рожденья детеныша голод остер, —
 Как же она станет там сильной? Ведь даже при мысли:
 "Ах, будет больно моей молодой высокой груди!"
 Она жарко вздыхает, льет, нежная, слезы,
 Она — достойная, скромная,
 С влажными темными волосами (НТ 29).

Характерна для темы палей и мизансцена, вообще достаточно редкая в поэзии ахам, — прямое обращение героя к девушке; видя, как тяжело дается ей пребывание в пустынной местности, он утешает ее, говорит о скором возвращении домой:

С громом таким, что змеи тесно жмутся одна к другой,
 Вправо вздымаясь, туча льет чистый дождь — в это время
 Хвосты узорчатые распускающих, пляшущих павлинов
 Сапфировым шеям подобные
 Пряди волос твои бутоноукрашенные чтоб развевались от
 ветра,
 Иди, о скромная, уж сумерки наступают.
 Смотри, вдалеке показалось селенье благое,
 Где бьют колокольчики, что пастухи привязали к коровам,
 По склонам пасущимся гор, изобильных бамбуком (НТ 264).

В этом стихотворении, как ни парадоксально, совершенно нет признаков района палей — природное окружение це-

ликом заимствовано у темы мудлей (в сравнении вводятся сезон дождей и павлины, упоминаются пастухи, вечернее время), что подчеркивает близость этих тем (хотя они и ярко контрастны) и глубинную связь ситуации побега и ситуации разлуки.

Эта связь на самом деле далеко не очевидна. "Стоит задуматься, — замечает тамильский исследователь Тамижанналь, — над тем, почему побег приписывается теме палей, имеющей дело с разлукой. Хотя этот побег ни в коем случае не разлука влюбленных, героиня все же оставляет своих родителей, служанок, селение. Отсюда в ее душе на-строение разлуки" /Тамижанналь, 1976, с.164/. Такое обыденное толкование ситуации, конечно, здесь не подходит. Дело не в эмоциях героини, а в смысле описанного в стихах события. Подчеркнем, что совместный побег влюбленных представляет собой принятый у многих народов обычай, имеющий характер инициационного испытания, предшествующего браку /Вестермарк, 1921, т.2, с.564—565; Кроли, 1902, с.368; Элвин, 1947, с.96; Джулинссон, 1974, с.161/. Последний автор, например, пишет о гондах: "Молодая пара может убежать в джунгли и должна быть возвращена родственниками. Если строгие правила клана вообще допускают их брак, молодые люди после этого считаются мужем и женой". Участие родственников в ритуале побега тамильской пары отмечено ролью кормилицы (или родной матери, отправляющейся на поиски героев).

Из вышесказанного ясно, что ситуационный элемент темы палей следует интерпретировать с позиций ритуальной структуры — как отход от нормы, вступление в особое промежуточное состояние перед новым жизненным периодом (или возвращением к прежнему, но обновленному состоянию). Таким образом, традиционное обозначение этого элемента словом *pirital* *разъединение, разлука* можно признать терминологически четким указанием на среднюю фазу ритуала перехода или на вступление в эту фазу, которая как раз и характеризуется отлучением от привычного состояния, преодолением трудностей, испытаниями. В поэзии испытаниями для героев являются либо их разлука (невозможность свиданий, уход героя "за богатством" или на битву — до брака или после), либо совместное пребывание героев в районе палей. Этот район, который был во всех основных чертах уже нами представлен, имеет определенную географическую, главным образом сезонную, коннотацию, и, подобно другим районам, приобретает в поэзии ярко выраженное символическое значение, как нельзя лучше соответствующее срединной фазе ритуалов перехода.

* * *

Предложенное выше описание тем древнетамильской любовной лирики не является исчерпывающим. Мы не стремились к

тому, чтобы показать все возможные для каждой темы ситуации (с учетом всего поэтического материала, относящегося к ним) или какие-либо отдельные ситуации исследовать досконально. Кроме того, что это потребовало бы много места, своей задачей мы считали выявление основного содержания каждой темы, основной ее идеи. Мы думаем, что расширение границ исследуемого материала могло бы подтвердить бы наше представление о ритуально-мифологических истоках тем-тиней.

Несомненно, эти темы образуют сердцевину древнетамильской поэзии ахам, ее каноническое ядро, которое традиция закрепляет в виде системы "пяти тиней" (*aintiṇai*)⁵⁷. Представляет большой интерес вопрос о становлении этой системы, ее функционировании и развитии. В следующей главе, обобщая наблюдения над художественной структурой тем, мы попробуем высказать по этому поводу некоторые соображения, уделяя особое внимание сфере фольклорно-обрядового исполнительства.

ФОЛЬКЛОРНО-ПЕСЕННАЯ ОСНОВА ТЕМ-ТИНЕЙ

Трактат "Толькаппиям" описывает систему пяти тиней в третьей части, посвященной содержанию поэзии ("Порулади-харам"). Правда, согласно определению Тол, общее число тиней оказывается равным семи: "Считается, что существует семь тиней, начиная с *peruntinai* и кончая *kaikkilai*". Однако тут же следует оговорка: "Из них лишь средние пять, кроме средней из этих пяти, обладают природой частей земли, окруженной шумными волнами океана" (Тол 2). Таким образом, из системы тиней как будто убираются три темы на том основании, что они не соответствуют принципу, на котором эта система, судя по формулировке Тол, строится, — членению территории древнего Тамилнада на районы, или типы ландшафта, называемые автором "частями земли" или "мирами" — в сутре 5:

Мир лесов, где обитает Майон (т.е. Вишну),
 Мир темных гор, где обитает Красный (т.е. Муруган),
 Мир сладких вод, где обитает Индра,
 Мир просторных морских песков, где обитает Варуна, —
 Зовутся соответственно: муллей, куриньджи, марудам,
 нейдаль.

"Средняя из пяти" — это тема-тиней палей, которую автор исключил из своей географии по причине отсутствия у нее своего "мира" (ср. следующий отрывок из "Повести о браслете": в период летней жары "земли куриньджи и муллей изменили свой характер, утратили свое благое естество и, заставляя людей дрожать от страха, приняли облик, который называется палей" (СП XI, 64—66). Ясно, что ландшафт палей носит сезонный характер (это подчеркивается четкими временными параметрами темы, отмеченными в Тол 11—12: полдень, летний сезон и сезон поздней росы). Все же можно говорить даже о конкретной географической локализации ландшафта палей: маршрут героя, отправляющегося "за богатством" или "на мужское дело", проходит, судя по некоторым стихам, через земли у северной границы Тамизахама, в горах Венката /Тамижанналь, 1976, с.166; Котандапани Пиллей, 1961, с.67—68/. Надо также вспомнить описания мест для погребения умерших (например, в антологии "Пуранануру"), где мы находим многие признаки района палей: солоноватая твердая почва, мемориальные камни, заросли молочая, красноухий коршун, красная собака и т.д. Однако для характеристики этого района более

всего важны идеи, с ним связанные, и его значимая противопоставленность другим районам, наилучшим образом выражаемая традиционной тамильской формулой: *nātu-kātu* *культивированная земля — дикое, пустынное место, лес* (см. /Сринивасан, 1947, с. 11—12/).

Что же касается перунтиней и кайккилей, то они имеют дело с такими ситуациями (например, взаимоотношения молодого человека со старухой или, наоборот, с девушкой, не достигшей брачного возраста, неравная, неразделенная любовь, эксцессы страсти и т.п.), которые не укладываются в рамки идеала взаимной гармоничной любви, зафиксированного в "Толькаппиям". И потому трактат, хотя и фиксирует эти темы как поэтический факт, в основную систему поэтического канона, имеющую, таким образом, вид "системы пяти тиней", их не включает. По существу, формы поведения, соответствующие этим двум тиней, он определяет как плебейские: "Не запрещается делать действующими лицами рабов и слуг за пределами /пяти тиней/, говорят ученые поэты" (Тол 25). Как разъясняет комментатор Иламбуранар, речь идет именно о перунтиней и кайккилей¹.

Наиболее характерной чертой древнетамильского канона любовной поэзии ахам является единство ситуаций, аспектов человеческих взаимоотношений с природным окружением — присутствия им ландшафтами. Большинство из них изобразаются в определенное время года, а иногда и суток и образуют элемент темы, называемый *mūtalporuḷ*, т.е. время и место действия². Им соответствуют элементы *kaṅṅporuḷ* (местные предметы: флора, фауна и т.д.) и *uṅṅporuḷ* (поэтическая ситуация). Соответствие заключается в том, что за каждым элементом темы закрепляется значение, присущее именно этой теме. Набор таких значений в системе пятичленной классификации можно представить в виде таблицы (см. с. 165), в которой даны основные атрибуты тем-тиней³.

Нет сомнения, что система тиней возникла как результат обобщения тенденций к определенному членению поэтического материала, которые наметились (и были закреплены традицией) в самой поэзии. Однако, поскольку эта система есть построение теоретическое, живая поэтическая практика допускает многочисленные от нее отступления (самый яркий пример — поэзия *нейдаль*, ситуативный элемент которой составлен из элементов других тем. Можно отметить также неясные порой контуры темы палей). Взаимное несоответствие или отсутствие элементов, образующих тему, настолько характерны для поэзии, что "Толькаппиям" вынужден прибегнуть к понятию *tīṅai māyakkam* *смешение тиней*, т.е. фактически узаконить отступления от системы: "Мудрецы, хорошо знающие, как воспринимать вещи, говорят, что нет запрета на смешение тиней, но недопустимо смешение различных ландшафтов в одном и том же стихе" (Тол 14).

Тема-тиней (ахам)	Мудальпоруль		Каруппоруль			Уриппоруль	Тема-тиней (пурам)
	Ландшафт	Сезон	Время суток	Бог-покровитель	Население	Любовная ситуация	
Куриньджи	Горы и горные леса	Холодный сезон; сезон ранней росы	Ночь	Муруган	Племена горных охотников	Любовь с первого взгляда, тайные ночные встречи	Угон скота
Муллей	Леса и пастбища	Сезон дождей	Вечер	Тирумаль (Вишну)	Пастухи	Жена терпеливо ожидает возвращения мужа	Вторжение на территорию врага
Марудам	Плодородные речные долины	(Сезон не предусмотрен)	Утро	Индра	Земледельцы	Печаль жены от измены мужа, размолвка	Захват вражеских укреплений
Нейдаль	Приморские пески	(" ")	Вечер	Варуна	Рыбаки	Страдания разлуки	Сражение
Палей	Пустынные земли	Жаркий сезон, лето; сезон поздней росы	Полдень	Коттравей (Дурга)	Племена охотников	Разлука	Победа

Естествен вопрос о происхождении системы тиней, ее становлении, развитии. Важно, в частности, понять, как возникло представление о "пяти ландшафтах (районах, мирах)" и как они связаны с лирическими ситуациями. По мнению многих исследователей, в текстах антологий и поэм природа отражена настолько точно, что существует возможность отождествления поэтических картин с некоторыми реальными географическими регионами Южной Индии /Тани Наягам, 1966, с.76; Сельванаягам, 1969, с.161—163/. Развивая эту идею, авторы утверждают, что уже в древности на юге Индии сложилось несколько "антропогеографических" или "экологических" регионов, в которых природные факторы составляют основание определенных видов человеческой деятельности /Тани Наягам, 1966, с.10; Сельванаягам, 1969, с.157—159/. Иногда эти регионы соотносят со стадиями культурного и экономического развития общества в целом. Так, Сриниваса Айенгар говорит в том, что система тиней схематично отражает последовательное освоение тамиллами южноиндийских земель — от горной зоны до зоны прибрежных песков — и овладение теми видами производственной деятельности, которые соответствовали природной специфике этих зон (т.е. охота, скотоводство, земледелие, рыболовство). Одновременно вырабатывались и определенные типы культуры /Сриниваса Айенгар, 1929, с.4—5, 12; Рамачандра Дикшитар, 1936, с.178; Тани Наягам, 1966, с.39, 86; Сингаравелу, 1966, с.18; см. также Сиватамби, 1968/.

По поводу такого рода рассуждений мы должны заметить, присоединяясь к высказыванию Ф.Гро /1983, с.100/, что при всей достоверности созданных древнетамильскими поэтами поэтических картин и точности (часто скрупулезной) их деталей антологии и поэмы суть тексты поэтические, а не географические, экономические, социологические и т.д. Приведем лишь один, но весьма показательный пример того, каким изменениям может подвергаться в древнетамильской поэзии жизненная реальность.

Как известно, доминирующей у дравидов формой брака является до сих пор брак кросскузенный, основанный на представлении о женщине как носителнице сакральной энергии (см. главу I, с.28). Учтивая это, Дж.Харт пытался найти примеры такого брака в древнетамильской поэзии, для которой упомянутое представление весьма важно. В частности, на обычай родственного брака указывает, по его мнению /Харт, 1974, с.39/, известное стихотворение КТ 40:

Кем были твоя мать и моя мать?
 В каком отношении родства были мой отец и твой отец?
 Я и ты — как мы узнали друг друга?
 Но, как красная земля и дождевая вода,
 Смешались наши сердца, полные любви.

Совершенно очевидно, что это стихотворение говорит совсем о другом, и сам Харт через некоторое время при-

знает, что "большинство поэм (видимо, все? — А.Д.) описывает брак с мужчинами, которые являются не родственниками или соседями, а незнакомцами" /Харт, 1974, с.45/. В чем тут дело?

Мы думаем, как раз в том, что поэзия отразила жизнь не буквально, а через призму мифа — мифа о Муругане и Валли. Но их миф; отмечали мы, признает кузенное родство своих героев и как бы освящает его. Происходит это, однако, на умозрительном уровне, абстрактно, в то время как на уровне наррации и образности Муруган и Валли определенно чужие друг другу. Более того, резко различны их социальные позиции (Валли — дочь низкороджденного охотника). Здесь миф явно отвлекается от проблемы родственных связей и трактует другую, также затрагивавшуюся нами тему: связь бога с местным этносом, обретение им "местной" супруги. Эта тема, отражающая ту стадию формирования мифологии Муругана, когда он втягивается в общиндуистский пантеон, оказывается в данном случае более важной и, оттесняя первую, локальную, проникает в поэзию вместе с сюжетными ходами мифа.

Именно миф и ритуал, по нашему мнению, и должны быть отправными точками исследования вопросов о происхождении системы тиней.

Описание и анализ содержания пяти тем древнетамильской любовной лирики наглядно свидетельствуют, что основные их ситуации фиксируют определенные типы или модели ритуального поведения. Его смысл в общем состоит в осуществлении контроля над сакральной женской энергией, который принимает разные формы в зависимости от того, на какой жизненной стадии или в какой ситуации находится женщина — охрана родителями, состояние в браке, самообуздание во время разлуки и т.д., — но никогда полностью не снимается. Вспоминная касающаяся античной поэзии замечание О.М.Фрейденберг о том, что "древние пели не о любви, а об эросе" /Фрейденберг, 1973, с.289/, мы можем заключить, что и тамильская поэзия имеет дело скорее не с любовью, а именно с эросом, безличной энергией, побуждающей людей проявлять сильные, но, так сказать, обобщенные чувства. В полном соответствии с этим герои поэзии, объекты и субъекты страсти, представляют собой фигуры схематические, не имеющие имен и называемые либо в связи с принадлежностью к определенной местности или месту ("горец", "житель селения", "житель бухты", "принадлежащая дому"), либо в зависимости от их роли или состояния на той или иной стадии их взаимоотношений ("пересекшие пустынные земли", "покинувшие", "пребывающая дома", "потерявшая благо красоты" и т.п.), либо по детали внешности или атрибутки ("обладающий крепкой грудью", "темная", "обладающая браслетами" и т.п. /Дубянский, 1983, с.147/). Такого рода обозначения, можно сказать, знаки функций подчеркивают ритуальные истоки поэтических ситуаций, отмечая прохождение

героями определенной стадии ритуала или же их связь с определенным мифологическим прототипом. Последнее представляется особенно важным для поэзии, так как идентификация героев с персонажами мифов как бы компенсирует их обезличенность, своеобразно индивидуализирует их, обеспечивает развитие лирического сюжета, не говоря уже об обогащении эмоциональной сферы поэзии.

То, что эта связь вообще возникает, неудивительно хотя бы потому, что, как уже отмечалось, любовная пара в индийской, и в частности тамильской, культуре обретает сакрализованный статус, сливается с фигурами богов. Интересно другое: почему герои в цикле ситуаций, составляющих сюжет древнетамильской лирики, идентифицируются неодинаково, в разных мифологических контекстах?

Глубинное объяснение этого, мы думаем, лежит в специфике энергии анангу, ее текучей, изменчивой сущности, потенциальной многоликости, определяющей изменчивость образа женщины как ее носителя. Прекрасной иллюстрацией здесь может послужить наблюдение, принадлежащее пардхану, клановому певцу племени гондов, отражающее, конечно, традиционное дравидское представление о природе женщины: "В течение одного дня женщина появляется в нескольких разных формах. Когда она выходит из дома на рассвете с пустым сосудом на голове, она — дурное предзнаменование, ибо сейчас ее имя *Khaparadhārī*, злой дух, несущий черепок глиняной посуды.

Но через несколько минут женщина возвращается с сосудом, полным воды, и теперь она *Mātā Kalsahin*, лучшая и самая благая из богинь. Пардхан, который видит ее, готов ей поклониться. Он бросает пайсу в сосуд и отправляется, полный надежды, с поющим сердцем. Женщина входит в дом и начинает убирать кухню. Теперь она богиня *Bahiri-Batoran*, отводящая холеру от селения. Но когда она выходит подмести двор и дорожку перед домом, она превращается в обыкновенную подметальщицу. Через минуту она, однако, опять изменяется, когда идет к коровам, где становится *Mātā-Laksmī*, богиней богатства и удачи. Теперь время кормить семью, и она становится *Mātā Anna-Kumari*, богиней зерна. Вечером, когда она зажигает лампы, она *Mātā Dia-Motin*, богиня, сверкающая, как жемчуг. Потом она кормит и укладывает ребенка и становится *Mātā Chawar-Motin*. И затем, ночью, она оборачивается ненасытной любовницей, которую нужно удовлетворить. Теперь она богиня, которая поглощает своего мужа, как *Lanka-Dahin* поглотила Ланку пламенем" /Хивале, 1946, с.146—147/.

Аналогичным образом меняется сущность героини древнетамильской поэзии в зависимости от того, в каком состоянии находится ее сакральная энергия. Определенное состояние предполагает определенное воплощение и определенный тип поведения, в ряде случаев фиксированный соответствующим ритуалом или его фазой. Так выявляются суть поэтиче-

ских ситуаций и контуры мифологических фигур, наиболее ей подходящих: куринджи — сексуальное созревание девушки, первое соединение мужского и женского начал (pūṛaṅgī), здесь героиня — Валли; муллей — исполнение обета разлуки, супружеская чистота (iruttal), героиня — Паттини, богиня супружеской добродетели; марудам — подготовка женщины к соединению с супругом после периода нечистоты, очищение через размолвку (ūṭṭal), соперничество с гетерой, плодородие, героиня — Девасена; палей — отход от нормы (pīṛital), пребывание в опасном, концентрирующем энергию, "нагретом" состоянии (Коттравей). Нейдаль, как уже отмечалось, выпадает из системы; ситуативный элемент этой темы имеет композитный характер, связан прежде всего со сферой эмоций — страданиями разлуки (iraṅkal). Напомним все же, что за образом героини здесь просматривается богиня Минакши. Фигура героя, как мы выяснили, может ассоциироваться с Муруганом или Малем. Впрочем, ассоциация с Малем выявляется довольно слабо, и, по сути дела, мифологическим архетипом героя следует считать Муругана.

Все сказанное нельзя понимать прямолинейно как полное равенство героев мифологическим персонажам. Здесь важно указание на мифологическую суть ситуаций, определяющую происхождение изобразительного канона. Кроме того, и не все темы, как мы видели, одинаково "мифологизированы". Ясно, что в наибольшей степени это относится к куринджи, а в наименьшей, пожалуй, к теме муллей. Зато в ней совершенно отчетливо выявляется структура конкретного домашнего ритуала. В общем именно данные две темы достаточно четко обнаруживают истоки своих лирических сюжетов, что, как нам кажется, дает возможность предположить и их сравнительно раннее происхождение, тем более что и связаны они с двумя древними мифологическими фигурами — Муруганом и Малем. Вместе с ними следует вспомнить и о Коттравей как покровительнице района палей, и о самой теме палей, которая, по-видимому, обособилась от тем куринджи и муллей путем выделения сюжетного фрагмента, связанного с идеей переходного (в ритуальном смысле) состояния. Что касается других тем, то они, вероятно, сформировались позже. Основанием для такого вывода служат эклектичность нейдаль и специфически городской характер марудам. К сожалению, на данном этапе исследования системы тиней нельзя представить себе этот процесс с большей степенью точности.

Обратимся теперь к вопросу о том, как произошло соединение ситуативного элемента темы с элементом природного окружения. Собственно, ответ на него был нами в принципе уже дан: мифологическое мышление древних тамиллов тесно увязывало любовные ситуации с природными процессами на основе представления о сакральной энергии, равно присущей женщине и природе. Одинаковые состояния этой энергии обнаруживаются в ситуациях и в природном цикле,

образуя параллельные ряды событий и образов. При анализе древнетамильской поэзии мы имеем дело по крайней мере с тремя такими рядами: ситуативным (ритуальным), природным и мифологическим, которые соединены между собой прочной глубинной связью — функцией выражения разными средствами одной и той же мифологемы сакральной женской энергии. Так же как каждое состояние женщины имеет свою характерность, так и природа пяти районов представляет собой определенные фазы природно-календарного цикла, которые соотносимы с упомянутыми состояниями и с которыми сопрягаются определенные идеи (например, загрязненность, чистота, плодородие, высушивание, накопление энергии, обновление, плодоношение и т.д.). На этом и зиждется идейный и семантический параллелизм ситуаций и природного окружения, из этого вырастает один из кардинальных принципов древнетамильской поэтики — символическое выражение действий, состояний героев, смысла лирической ситуации и его оттенков через образы окружения.

Так и происходит в поэзии становление основных поэтических ландшафтов, районов, которые, отображая реальную географию, вместе с тем приобретают символическое значение и в этом качестве как бы автономизируются: за каждым районом закрепляются определенная стадия любовных взаимоотношений и присущая ей идея. Поэтому даже в ситуациях не лирических возможны такие, например, выражения: *mullai cāṅṅa mullai* (СПан 169), т.е. *район муллей, связанный с ситуацией муллей* (терпеливое ожидание супруга, женская чистота, целомудрие); *marutam cāṅṅa marutam* (СПан 186) *район марудам, связанный с ситуацией марудам* (размолвка супругов, соперничество женщин, обретение потомства). Эти районы, а также неидаль упоминаются и описываются в данной поэме совершенно вне любовной темы, когда один странствующий панан объясняет другому путь к покровителю. Ясно, что поэт оперирует здесь уже вполне сложившейся системой поэтического канона.

Принцип соответствия природного окружения фигурам героев и самой ситуации, характерный для древнетамильской любовной поэзии, составляет основание системы символической образности, которая способна косвенно охарактеризовать не только героя и героиню, но и оттенки их взаимоотношений и смысл ситуации в общем. Отметим, что главной, как нам кажется, тенденцией ее развития является стремление поэтов расширить рамки привычных, естественных символов и аналогий, прибегать к необычным картинам, усложнять образы, превращая их в поэтические намеки, порой весьма замысловатые. Так, например, поэт Нальвилакканар устами подруги героини называет героя "жителем высоких гор, в которых ароматноволосяя девушка из племени кураваров делит и раздает всем жителям маленького селения мясо жирного кабана, подбитого охотником" (НТ 85, 8—10). Этот образ, передающий, по мысли автора, идею общего вла-

дения чем-то, служит тонким напоминанием герою (который, подразумевается, слышит речь подруги, обращенную к героине) о том, что необходимо открыть свою любовь ("раздать всем") и, следовательно, поскорее жениться.

Принцип поэтики, о котором мы говорим, можно с достаточным основанием назвать ритуальным — не только потому, что многие из перечисленных нами в предыдущей главе природных символов действительно так или иначе используются в ритуалах, но и потому, что их упоминание в стихах часто задумано как магически влияющее на ситуацию или предсказывающее события (т.е. работает принцип результативности ритуальной символики). Разъяснить это положение поможет один характерный ритуал, известный в тамильской культуре с древности и запечатленный, в частности, поэмой "Муллеипатту". Отрывок из нее даст представление об этом ритуале, называемом *viricci nirral*:

К окраине старинного, прекрасно укрепленного селения
Выходят пожилые женщины /-служанки/;
У них сосуды с рисом и ароматными расцветшими бутонами
муллей,

Которым шумно радуются пчелы, чье жужжание
Напоминает звуки сладостные йаля.

Цветы и рис рассыпав, женщины стоят,

Сложив в знак почитанья бога руки,

Благую весть услышать ожидая.

/И вот/ дрожащая от холода пастушка,

Руками плечи обхватив, печального теленка утешает, —

Веревкою привязанный, по сторонам он смотрит, о матери
скупая.

"Она сейчас придет, — пастушка говорит, —

Ее пригонят пастухи с изогнутыми посохами".

/Заметив это, к госпоже горюются служанки/:

"Мы слышали хорошие слова, что подтверждают предсказания
благих людей;

С богатой данью, долг исполнив,

С победой господин вернется скоро,

Забудь свою тоску и одиночество и не горюй" (МП 7—21).

Как видим, смысл данного ритуала состоит в том, чтобы, уловив структуру какого-либо постороннего события или явления, наложить ее на собственную ситуацию, интерпретировать ее в нужном ключе. Но именно так поступают и поэты, конструируя монолог того или иного героя. Например, подруга обращается к героине:

Обезьяны краснолицые, с черными пальцами
Большой стаей купаются в ручьях по склонам гор,
Качаются на верхушках высокого бамбука и
С самцами соединятся, так что венгей горного
Ароматные цветы в горные озера опадают, —
Такой горной страны житель

В полночь редкостнотемную, под дождем,
 Копье подняв, по склонам гор с ручьями
 При свете сверкающих молний придет — и тогда
 Каково, о подруга, будет
 Состояние нашей сладостной жизни! (НТ 334).

Свидание героев еще не произошло, оно только предстоит, но оно уже присутствует в речи подруги как предполагаемое и желанное событие, символически выраженное ею двояко: упоминанием соединяющихся обезьян и — с помощью более абстрактного, но традиционного образа — венгей, роняющего свои цветы в горные озера.

Интересно, что, будучи символом определенных, закрепленных за ним идей и представлений, район может выделяться своеобразной магической функцией воздействия на саму ситуацию. Например, район муллей, демонстрируя героям идеал счастливого соединения, как бы показывает неестественность разлуки, предвещает скорую встречу:

Когда он увидит, как черноногий самец-антилопа бросает
 взгляд
 На полную желания и смущенную этим взглядом простодушную
 самку,

То в стороне, где свежестебельный муллей
 Рассыпает множество прекрасных молодых цветов
 На белом мелком песке пустошей,
 Где пчелы раскрывают бутоны, заставляя их расцветать тем,
 что заползают в них,

Где вечером, полным свежести пролившегося прохладного дождя,
 По длинной дороге ползут рядами многочисленные
 Кроваво-красные кошенили, —
 Он вспомнит о тебе (АН 74,3—11).

Активная роль природного окружения иногда подчеркивается поэтами очень своеобразно. Герой, стремящийся поскорее вернуться домой, медлит, заботясь о том, чтобы символический характер окружения не был нарушен:

Забудь удары кнута, о возница,
 И правь так, чтобы мягко ступали ноги коней,
 Умеющих скакать ровным галопом.
 Разве может состояться полуночная, полная любви и желанья
 Встреча прекрасной, с /изяжно/ изогнутыми ножками антилопы
 с супругом,

Крученые рога которого подобны большому цветку банана...
 Если услышат они /пугающий/ грохот крепкоколенной колесницы?
 (АН 134, 11—14).

На основании вышеизложенного мы можем утверждать, что природное окружение (элементы мудаль и каруппоруль) не является лишь статичным фоном ситуаций поэзии ахам. Оно идейно насыщено, чрезвычайно действенно и наряду с ситуативным элементом (уриппоруль) полноправно участвует в

оформлении поэтической темы. Более того, его роль следует здесь считать ведущей. Природа, взятая как определенный регионально-календарный пейзаж, будучи мифопоэтическим воплощением энергии плодородия, способна выразить состояния и идеи пластически зримо, разнообразно, подчеркивая и усиливая их. Скажем, представление об амбивалентном характере сакральной энергии — благом и разрушительном — в поэзии можно передать сюжетно (история Каннахи, героини "Повести о браслете"), но можно и символически — через пейзажи районов муллей и куриньджи в их противопоставленности району палей. Как раз эта возможность и разрабатывается в древнетамильских антологиях поэзии ахам. И не случайно Тол говорит о недопустимости смешения различных ландшафтов в одном стихе (14) и указывает на то, что определяющим в теме-тиней является именно природное окружение: "При исследовании того, что встречается в стихах, важна, когда говорят о содержании, такая последовательность его элементов: мудаль, кару, ури" (3).

Если считать, что генезис содержания древнетамильской лирики нам в общих чертах понятен, то остается пока неясно, существуют ли какие-либо литературные или долитературные формы, к которым можно было бы возвести поэзию пяти тем-тиней. Иначе говоря, важно знать, где она родилась и как развивалась.

Можно сказать а priori, что для решения подобных вопросов уместно обратиться к фольклору, но, к сожалению, ввиду отсутствия необходимого материала сделать это затруднительно. Кое-что, однако, дает нам сама поэзия, позволяя разобрать каждую тему под соответствующим углом зрения.

Тема куриньджи. Мы знаем, что ситуативным ее элементом является "соединение героев", а в качестве элемента природного окружения фигурирует район горных лесов в холодное время года. Время суток, которое канон приписывает теме куриньджи, — полночь ("холодный сезон и полночь — куриньджи" — Тол 6). Возникает вопрос, почему это так. Известно ведь, что свидания героев, в том числе первое, в течение какого-то времени происходят днем (у просяного поля). Дело здесь, как нам кажется, в чрезвычайной важности именно ночной встречи влюбленных, наиболее опасной и ритуально насыщенной моменте их взаимоотношений, моменте их наибольшего совпадения с образами Муругана и Валли. Не случайно в описании этой встречи так ошутим отголосок ритуала, связанного с призыванием Муругана жрецом-веланом во время его экстатической пляски. Темная полночь — настойчиво и многозначительно повторяющийся в поэзии куриньджи момент прихода героя на тайное свидание — это и время устройства таких плясок, сопровождающихся жертвоприношениями, обращениями к Муругану и его "появлением" ("страшная полночь, когда привели Муругана" — АН 92, 11). Как герой являлся на свидание в облике Муругана, так выходил на ритуальную поляну облаченный в

"костюм" бога жрец-велан (цветочные гирлянды, венки, покрытая сандалом грудь, копьё в руке). Ему предстояло изгнать из "заболевшей" девушки духа, исцелить, "охладить" ее, что, кстати, функционально соответствовало половому акту (который, напомним, мыслился как "охлаждающий"). И хотя мы точно не знаем, воспроизводился ли он реально, его имитация, пантомимическое исполнение могли иметь место, как они имеют место сейчас во время праздников, связанных с культом Муругана. Поводом для них могут служить разные обстоятельства (в частности, например, календарные события), но сохраняется главное — акцент на идеях плодородия, процветания, использование эротической символики, которая весьма типична для традиционной истории Валли и Муругана. Во время круговых танцев тунангей и куравей, подобных тем, что описываются как пляски Муругана с горными девами (ТМА 190 — 217), должна была разыгрываться встреча Муругана и Валли⁴.

На праздниках при исполнении ритуалов плодородия пелись песни, восхваляющие Муругана, его атрибуты и его владения — горный район куриньджи. Эти песни, получившие название куриньджи (как и присущий им мелодический тип), родились в племенной среде охотников-кураваров, бывшей, как известно, одним из истоков культа Муругана. В поэзии они упоминаются не раз: "горянка поет куриньджи" (АН 102, 6); "лесные жители, обладатели крепких домов, поют куриньджи" (НТ 266, 2); девушка из племени кураваров поет куриньджи во время жертвоприношения Муругану (ТМА 239); "на склонах гор, пахнущих сезоном дождей, поет куриньджи вирали" (МПК 359). Часто песни не называются, но сомнений в том, что речь идет о куриньджи, не возникает: "хорош танец со сложенными руками, когда воспевают кадамбу и слона Муругана" (АН 138, 10 — 11); "ахавунары воспевают гору, где зреет мед" (АН 208, 2); "горы, воспетые искусным в речениях поэтом-пулаваном" (АН 345, 6); "Когда воспевал он горные склоны с цветами куриньджи, прислонясь к стволу хлебного дерева, пришли женщины и сложили на тигровую шкуру дань: жирное мясо антилопы, сандал, бивни слона" (ПН 374, 8 — 10).

Как видно из этих примеров, песни куриньджи исполнялись горцами, странствующими певицами (вирали), жрецами и прорицателями, а также придворными поэтами. При таком широком их распространении допустимо предположить, что и разыгрывание сюжета встречи Муругана и Валли сопровождалось исполнением цикла подобных песен, в которых Муруган восхвалялся как любовник.

О том, что возможным истоком поэзии на тему куриньджи была стихия театрализованного ритуального представления, свидетельствует ряд моментов: ограниченный и характерный набор персонажей, элементы "костюмности" в описании их внешности, мизансценический характер микро-ситуаций (особенно показательна в этом отношении ситуа-

Возвращаясь к песням куринджи, выскажем уверенность, что именно в них следует искать происхождение той атрибутивной конструкции, которая соединяет героя с определенным ландшафтом. Идейное обоснование этой конструкции состоит в важнейшей для древнетамильской культуры религиозно-мифологической концепции, устанавливающей неразрывную связь божества с конкретной местностью или местом, связь, которая носит весьма непосредственный, можно сказать, личный характер. Именно так понимается двоякая связь Муругана с горами: с одной стороны, он — житель гор олицетворяющий собой их естественные свойства, с другой — он их повелитель, хозяин, от него зависит их плодородие, а также благо и процветание их обитателей. Из этого становится ясно, почему одной из форм почитания божества являются песни, восхваляющие его как горного жителя и властелина и воспевающие сами горы, место его обитания, его владения. Они исполнялись во время плясок в честь Муругана, во время ритуалов плодородия, девичьих игр и обрядов, а также и на определенных стадиях развития насыщенного ритуалами и мифологизированного любовного романа. В песнях и происходило уже известное нам совмещение фигур героя и Муругана, в результате чего герой приобрел и "титул" "жителя (или властителя) гор", и статус объекта панегирических песнопений: "О прекрасная девушка! Слово господина (т.е. Муругана), воспею жителя дающих благо темноглавых гор!" (Кали 43, 5—6); "мы будем многодневно, тебя и твою гору воспеваю, сторожить просо" (НТ 156, 4); "воспею благодатную гору того, кто причинил нам неутолимую боль!" (Кали 40, 6—7).

Тема муллей. В стихотворениях и поэмах на эту тему нередко упоминается мелодия, связанная с сезоном дождей (каром). Она называется *sevvali* и исполняется, судя по всему, с наступлением темноты: "когда стало темно, мы запели о встречающем кар лесе, играя на маленьком йале /мелодию/ чевважи" (ПН 144, 1—3); пастухи, возвращаясь с полей во время кара, "играют на прекрасном йале мягкую мелодию чевважи" (АН 214, 13); "вечером женщины, играя чевважи, идут в храмы" (МК 604). Кроме того, в текстах говорится и о мелодии муллей, которая исполняется пастухами на флейтах (СП IV, 15; Мани V, 136), пананом на йале (Аин 408, 1). Можно предположить, что чевважи, упоминаемая среди семи основных "мелодий" в "Повести о браслете" (III, 84), и муллей суть разновидности одного и того же — своеобразной вечерней раги, исполнявшейся с наступлением сезона дождей на йалах и флейтах, иногда в сочетании с голосом. Восстановить музыкальную формулу этой раги не представляется возможным, да в этом для наших целей и нет необходимости. Гораздо важнее отметить вырывающуюся из текстов ее стилистическую особенность — мягкий, сдержанный характер (*raiyaḷ sevvali* — АН 214, 13)

и то, что ее происхождение связано, по-видимому, с племенами пастухов.

Игра пастухов на флейтах упоминается в поэзии неоднократно (например, АН 54,11; 354,5; НТ 69,8; 364,10; КТ 69,8), и она в основе своей отнюдь не была развлечением. Издревле считалось, что звуки флейты, звон колокольчиков на шеях коров защищают скот от гибели и порчи (в частности, от хищников и "нечистого" влияния) /Гунда, 1970/. Иначе говоря, игра на флейте или свирели представляла собой магический охраняющий акт, особенно многозначительный с наступлением темноты: как известно, суеверное отношение людей к вечерним часам — явление широко распространенное.

Таким образом, музыкальным истоком раги муллей, или чевважи, можно считать пастушеские наигрыши, с которыми определенно связывалась функция оберега, охраны. Неудивительно, что эта рага использовалась и в песнопениях, посвященных восхвалению Кришны (тамилские имена — Тирумаль Майон, Маяван), одного из воплощений Вишну, бога, который является "активным обеспечителем позитивных ценностей и блага в этом мире" /Гонда, 1976, с.9/ и в культе которого особенно подчеркивается охранительный аспект божественной силы. В главе XVII "Повести о браслете" ("Танцы пастушек") пастушки восклицают: "Воспоем сладостной мелодией муллей (mullai tīrāṇi) того, кто сломал дерево курунду, стоявшее среди широкой пустоши!" (17). Далее следуют короткие попевки, в которых упоминается ряд эпизодов мифологии бога.

О подруга! Если в наше стадо коров
Забредет Маяван, кто теленком, как палкой,
Сшибает с деревьев плоды,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из кондрей?

О подруга! Если в наше стадо коров
Забредет Маяван, кто, из змея сделав веревку,
Океан огромный вспахтал,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из лилии амбаль?

О подруга! Если в наше стадо коров дневною порою
Забредет Маяван, кто на пустоши росшее
Дерево курунду как-то сломал,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из ветви муллей?

Заслуживает внимания то, что в "Повести о браслете" эти и другие песни в честь Кришны исполняются во время ритуального хороводного танца куравей, когда девушки "разыгрывают" пляски пастушек с Кришной, его возлюбленной Наппиней и братом Баларамой. Цель песнопений и танцев однозначно определяется как охрана скота: "Мы спляшем куравей, чтобы прекратились страдания коров и телят"

(СП XVII, раздел kaṅurraṁ, 15–16); "пусть бог, которого мы восхваляем в хороводе куравей, отвратит зло от наших стад!" (СП XVII, раздел paṭarkkaḷ paṅavaḷ, 17–18).

В приведенных выше песнях отчетливо выражены настрое-ния ожидания, надежда на приход Кришны, желание ощущать его рядом. Эта эмоциональная тональность вообще составля-ет стойкую черту женских кришнаитских обрядов /Хейн, 1972, с.190/ и характерна, например, для упоминавшихся тамиль-ских гимнов "Тируппавей" средневековой поэтессы Андаль.

Очевидное структурное сходство ритуала разлуки и тех кришнаитских ритуалов, что завершались девичьими песня-ми и хороводами, присущие им акценты на идеях плодородия и процветания, мотив ожидания встречи, соединения с люби-мым (супругом) заставляют нас предположить существование каких-то песенных, а возможно, и песенно-танцевальных коллективных форм, обслуживавших и ритуал разлуки. Во вся-ком случае, несомненным представляется то, что продемон-стрированная нами внутренняя диалогичность стихов, постоян-ное употребление местоимений множественного числа ("мы", "наше") составляют особенности именно хороводного и хоро-вого исполнения с его противопоставлением групп, амебей-ностью. К этой сфере, мы полагаем, и восходят как основной композиционный стержень, так и эмоциональная двухвалент-ность всей темы разлуки: вопрос-ламентация ("Его нет, я страдаю, что мне делать?") и ответ-утешение ("Он придет, не плачь!").

Чрезвычайно важна еще одна особенность кришнаитских хороводов — их связь с сезоном дождей, которая не могла не найти отражение в песнях, либо призывающих, либо вос-хваляющих этот сезон: "Мы воспоем и восхвалим лес, на-полненный жужжанием пчел" (Кали 106, 48). Эти песни, не-сомненно, следует считать разновидностью песен муллей. К сожалению, мы не располагаем текстами, которые могли бы служить их примерами, но предполагаем, что они носили скорее всего чисто описательный характер — ведь простого перечисления признаков столь многозначительного события, как приход сезона дождей, вполне достаточно для выраже-ния хвалебной функции (наподобие того как она выражается в гимнах, содержание которых состоит в перечислении имен бога). Именно такой песенный тип мы угадываем в тех сти-хотворениях на тему муллей, где создаются простые, не отя-гощенные излишними подробностями, но яркие и живые карти-ны природы.

Лиственный листьев падавам влажные бутоны раскрывает,
 Жасмина ветви одеваются цветами,
 Цветет, подобно золоту, кондрей, теснятся ветви кайа,
 Чьи изобильные цветы напоминают горсть сапфиров, —
 Так начался сезон дождей (НТ 242, 1–5).

Над горными вершинами изогнут страх внушающий прекрасный лук,
 Подобно барабанам, прогремели тучи и, океана влагой насыщаясь,

Стремительно вздымаются и проливают столь обильный дождь,
 Что света стороны во мраке исчезают. В это время,
 Когда прохладной красотой и наслаждением наполнена земля,
 Муллей соцветья ароматные, едва раскрывшись, опадают
 (АН 84, 1-8).

С приходом дождей закономерно связаны идеи возрождения производительных сил природы, ее избавления от присутствия летней жары страданий, очищения. Иначе говоря, речь здесь идет о более общей идее охраны и поддержания блага, которую реализует и Тирумаль-Кришна как бог, обеспечивающий своевременное наступление сезона кар. Но эта же идея лежит и в основании ритуала разлуки, о котором говорится выше. Функциональное единство трех процессов — прихода дождей (*seyir tīr māri дождь, уничтожающий неблагое* — НТ 364, 12), деятельности бога (*seyir tīr anṇal о предводитель, уничтожающий неблагое* — Пари I, 27), ритуала (*seyir tīr kolṅai поведение, уничтожающее неблагое* — АН 75,10) — создает предпосылку для проникновения песен муллей из сферы хороводов и коллективных песнопений в сферу домашнего ритуального обихода.

Переход этот осуществился, как нам представляется, в творчестве поэтов-певцов, ведших полубродячий образ жизни и занимавшихся преимущественно панегирической деятельностью, но принимавших немаловажное участие и в домашних ритуалах в семьях "благородных воинов". Мы уже говорили о том, что такие певцы, и в частности наиболее известная их разновидность — панары, играли роль вестников, приносивших сведения разлученным супругам о каждом из них, а кроме того, исполняли в домах песни муллей, что имело охранное, очистительное значение и способствовало семейному процветанию:

Когда панан играет мелодию муллей
 И яснолобая женщина надевает венок из муллей,
 Сладка его жизнь, и он, достославный, процветает, имея сына
 От той, чье поведение уничтожает зло (Аин 408).

Роль поэта в ритуале разлуки хорошо иллюстрируется следующим стихотворением из "Пуранануру", обращенным к правителю по имени Пекан:

Когда, пересекши гористую местность с ручьями, бегущими в
 выемках скальных,
 Настроив свой маленький йаль на чевважи, я вчера у нее
 появился,
 У той, что тоскует и в доме своем проливает обильные слезы,
 Подобные сладким потокам сезона дождей, —
 Услышав мелодию, женщина эта, прекрасная темной своей
 красотой,

С глазами влажными, с прожилками красными,
 Отмыла свои превосходные, темные, масла лишенные волосы,
 Подобно тому как от грязи сапфир очищают,

В другом месте этой же поэмы содержится обращенная к странствующим поэтам просьба спеть новые песни в честь царя, "после того как знающая свой долг вирали, не отступая от правил, выработанных древней традицией, восхвалит редкостно сильного бога, играя на маленьком йале марудам" (МПК 534 — 537). Какой бог здесь имеется в виду, неясно. Комментатор поэмы считает, что Муруган (ведь герой поэмы — царь Наннан, властитель горной страны), но можно предположить, что это — Индра, хорошо известный на тамильской земле как бог плодородия, покровитель земледельцев.

Как бы то ни было, характерно исполнение марудам в панегирическом ритуале. Но бывает, что панегирик прямо используется в теме-тинеи марудам, усиливая присущий ей акцент на идеях процветания, плодородия. Яркий пример этому — десять стихотворений из раздела марудам антологий "Аингурунуру", в которых содержится здравица в честь царей Черы Адана и Авини. Подруга героини восклицает, когда герой возвращается от гетеры:

"Живи, Адан! Живи, Авини!

Пусть рис возрастает, пусть золото копится!" —

Вот так наша мать пожелала. А мы:

"Да здравствует житель селенья с достатком,

С бутонами каньджи, с икрой богатыми рыбами!

И панан да здравствует!" — так пожелали (1).

Здесь (как и в других стихотворениях этого раздела) семейная ситуация в контексте некоего домашнего ритуала, направленного на охрану и возрастание блага семьи, ставится в связь с процветанием царей и их земель. Этот ритуал, видимо, очень древен и, мы думаем, близок ведийскому ритуалу *sīmantonnayana*, исполнявшемуся во время первой беременности женщины, тем, что большую роль в нем играли певцы и музыканты-лютнисты, восхвалявшие бога Со-му и царя /Хеестерман, 1957, с.75/. Сома здесь ассоциируется с семенем, которое в тамильских ритуалах плодородия представлено струящейся водой. Отсюда еще одна тема, присущая ситуации марудам, — восхваление водного потока, прибывающей в реке воды, собственно, самой реки — чаще всего Вайхей и Кавери. Река Вайхей, полная в период муссона новой воды, упоминается, например, в АН 256, 10 — 11; 296, 5; Кали 72, 5 и пространно описывается в гимнах "Парипадаль", специально ей посвященных и ее восхваляющих (6 — 7, 10 — 13, 16, 20, 22). В этих гимнах, да и в других антологиях часто упоминается ритуал купания героя с женщинами, с гетерами, его пляски с ними ("праздничный тунангей" — НТ 50, 3). Во время совместных купаний и плясок пелись песни, восхваляющие героя или порицающие гетер: "девушки... пляшут куравей в тени дерева каньджи и поют о пороках гетер, с которыми наслаждается герой" (АН 336, 7 — 9).

Таким образом, мы видим, что ситуация марудам, тесно связанная с ритуалами плодородия, включает в себе начало возможностей исполнения (на фольклорном уровне) песен, гимнов, панегириков. По всей вероятности, не все они связаны с мелодией марудам, которая исполнялась, что вполне соответствует канону темы, утром ("утром на йалях играют марудам" — МК 653), но то, что песни и мелодия марудам широко использовались в ритуалах плодородия, и в частности в домашних обрядах, не вызывает сомнения.

С гораздо меньшей определенностью мы можем говорить о фольклорно-песенной основе других тем-тиней. Тема нейдаль, как мы отмечали, носит эклектичный характер, что как будто исключает единый песенный ее исток. В самом деле, конкретных данных о песнях и мелодиях нейдаль мы не обнаружили. Интересно, что во фрагменте поэмы "Порунараттруппадей" (117—120), в котором говорится о близости жителей разных районов в пределах одного царства, "рыбаки поют куринджи, лесные жители — марудам", но куравары не поют нейдаль, а "надевают благоухающие венки из лилий нейдаль". Это косвенно свидетельствует о специфичном характере песен или мелодий, делающем неуместным их исполнение в обычное время, что подтверждается фактом существования особого погребального барабана, именованного нейдаль (ПН 194,1; 389,17).

О мелодии палей некоторые сведения в поэзии есть. Отмечается сладость ее звучания (Шпан 180), похожего на жужжание пчел (АН 355, 4). Поскольку в стихотворении АН речь идет о начале лета, упоминание в нем данной мелодии не случайно и дает нам возможность связать ее исполнение с жарким сезоном (районом палей) и культом богини Коттравей, жертвоприношения которой совершались именно в это время. В "Повести о браслете" описаны такие жертвоприношения и сопровождающие их песни охотников, исполнившиеся "в святилище юной сестры Маля, где громко жужжит пчелиное племя, словно играют на йале" (СП XII, 3). Содержание песен-гимнов Коттравей никак не связано с темой любовной разлуки, но то, что в этот период героиня, как мы отмечали, представляла собой реплику богини, могло быть недостаточным основанием для усвоения поэтами хотя бы мелодической основы этих гимнов. Кроме того, следует учесть, что гимны Коттравей исполнялись и в ситуации разлуки, когда супруг находился в военном походе ("о мать, дай ему силу завершить трудное и тяжелое дело и прекрати страдания благой женщины, пребывающей в тоске" — НВ 166—168). Таким образом, можно считать несомненным некоторое их участие в становлении формы стихотворений на тему палей.

Важно подчеркнуть и роль музыки, понимание которой в древности было особым. Восприятие и переживание всех названных выше мелодий (и даже отдельных звуков) неотделимо от их конкретных ритуальных функций, от представле-

ний, с ними связанных (ритуализированность звука, тона находит любопытное подтверждение в эпизоде из "Повести о браслете", где семь пастушек, собираясь исполнить ритуальный танец в честь Кришны, получают наименования семи струн, т.е. тонов йаля, — СП XVII). По сути дела, древнетамильские мелодии (рап) представляют собой раги, эмоционально окрашенные мелодические типы, традиционно сопряженные с некоторыми идеями (например, идеями чистоты, опасности, охраны, плодородия). Отсюда вытекает их роль в ритуале, где они могут быть доминантными символами, т.е. одной из форм выражения основной идеи ритуала или его фазы наряду, например, с цветом, некоторыми предметами или словами. Конечно, такая их особенность, естественно, связана с культом того или иного бога, выполняющего в тот или иной момент определенные функции. В этом же лежит причина связи мелодий с мифологически интерпретируемыми календарным или суточным циклами, а также и с местностью, представлявшей собой владения конкретного бога.

Учитывая все это, мы полагаем, что мелодическое начало, заимствованное поэзией из песен и ритуалов (напомним, что стихотворения пелись), следует рассматривать как мощный формообразующий фактор, обеспечивающий глубинное единство содержания всех элементов поэтики тем-тиней. В конце концов в каждой ситуации поэзии ахам содержится не одна идея, многие из них можно повернуть разными гранями (ср. амбивалентность или даже поливалентность женской сакральной энергии), и выбор той или иной грани, придание тематической определенности ситуации, вероятно, зависят от выбора мелодии. Потому было возможно упоминаемое в Тол "смешение тиней", что оно касалось лишь ситуативного элемента, а его трактовка, "вытягивание" из него той или иной идеи и его тематическое оформление зависели от природного окружения (как это понимал автор Тол) и от мелодии, на которую пелся текст (как думаем мы, памятуя о том, что в ритуально-культовых комплексах оба эти элемента были сплавлены в некое единство).

Говоря о песенных истоках тем-тиней, мы не можем обойти еще один, имеющий чисто фольклорный характер. Это женские песни разлуки. Не располагая соответствующими текстами, мы тем не менее убеждены в том, что такие песни должны были существовать, во всяком случае, они типичны для индийского фольклора, как показывает исследование Ш.Водвиль народных форм жанра "двенадцать месяцев" ("бахрахмаса") /Водвиль, 1964/. В тамильской поэзии есть стихотворения, которые явно восходят к таким песням и представляют собой либо чистое выражение эмоций:

Болит мое сердце, болит мое сердце!

В глазах стоят слезы, горячие, словно огонь.

Любимый наш, нас утешавший,

Отсутствует — вот потому болит мое сердце! (КТ 4),

либо переживания на фоне природы, чаще всего во время дождей:

Страдания в сезон холодного дождя невыносимы;
В то время, когда птицы с криками летят домой,
Со мною нет любимого, который меня может успокоить.
Не может успокоиться, забыть его мое простое сердце
(Аин 452).

В такого рода стихотворениях вполне справедливо ожидать разработки типичных для фольклора психологического параллелизма или контраста. Однако только психологического объяснения сочетания страданий разлуки с сезоном дождей явно недостаточно: связь между ними более глубокая (что было показано нами раньше). Вместе с тем нельзя, как нам кажется, сбрасывать со счетов те народные песни, которые могли быть выражениями "ламентаций деревенской *viṛahinī* (разлученной)" /Водвиль, 1964, с.346/ в любое время год² и в которых именно прием психологического параллелизма (контраста) был основой поэтики. В комплексе древнетамильской поэзии есть примеры, когда страдания разлуки приходятся не только на сезон жары или дождей, но и на прохладный сезон, сезон поздней росы, весну.

Мне тяжело внимать непрестанным и жалобным крикам
кукушки,
Они подобны копью, что брошено в сердце и так уже
болящее

От старой, глубокой, гноящейся раны.
Еще больше жестока река, шумящая полной водой.
Еще больше жестока дочь земледельца страны
рош и лесов —
Она с корзиной идет из пальмовых листьев
и предлагает:
"Возьмите букетик чампаки с зеленым вьюнком,
Чьи красивы и мягки так лепестки" (НТ 97).

Или:

Легко ли слезы сдержать тем, кто слышит зывающий голос
В роше туманной, похожей на дым,
Где множество манговых новых цветов расцвело,
Ранней весной /их/ клюющей кукушки! (АН 97, 20—24).

Вопрос о фольклорных истоках поэзии тиней, затронутый здесь, требует дальнейших исследований, но мы думаем, что, не боясь ошибиться, можно говорить о двух таких истоках: женских песнях разлуки, только что отмеченных нами, и ритуально-гимновой стихии, связанной с культом, обрядами плодородия, домашними обрядами и т.д. Исходя из этого, можно выделить две тенденции формирования поэзии тиней. Первая не увязывает ситуацию с природным окружением, а стремится к их свободному сопоставлению по линии психологического параллелизма. Другая, отталкиваясь от

ритуальной структуры, от мифологической трактовки человеческих взаимоотношений, делает акцент на единстве ритуализированного поведения с природным циклом. И если древнетамильская теория поэзии учитывает в основном вторую, формируя представление о системе тиней с закономерными соответствиями элементов, то на уровне практики немало важно и наличие первой, дающей поэтам дополнительные возможности разнообразить художественную трактовку ситуаций любовной лирики.

Итак, в самой основе древнетамильской лирической поэзии ахам лежит поэтический пласт, явившийся результатом коллективного песенного творчества, преимущественно связанного с различными культами и ритуалами, которые практиковались на земле тамилів издревле. Возникает вопрос: каким образом произошел переход от этого творчества к собственно поэзии? Ответ на него в общих чертах представляется достаточно ясным, и прав тамильский исследователь Тамижанналь, когда он пишет, что многие поэтические условия "возникли как фольклор, затем развивались в творчестве певцов и певиц, где получили завершение, были отщифованы учеными поэтами" /Тамижанналь, 1976, с.232/. Нужно особенно подчеркнуть значительную, безусловно, ключевую роль в процессе становления лирики ахам низкороденных певцов и музыкантов, в первую очередь панаров и вирали. Ведь они принимали непосредственное участие в ритуалах и жертвоприношениях, в сельских и городских праздниках, путешествовали по стране и имели возможность, впитывая народное творчество (да и создавая его в немалой мере), перерабатывать, интегрировать в своих песнях все формы, образы, тематику и приемы низовой словесной культуры, причем из разных регионов (разных тиней!). Постоянно посещая дома "благородных воинов" и царские дворы, они приносили все это в более высокую социальную среду и "передавали" поэтам много социального ранга — пулаварам. Повторим, что, несмотря на низкий статус панаров, между ними и пулаварами не было непроходимой стены и обе категории поэтов пользовались в обществе уважением (характерно, что в одном месте из гимна Тирумалу антологии "Парипадал", где его именем освящается тамильская поэтическая традиция, автор называет бога одновременно "пулаваном древних словес" и "пананом благого йаля" — Пари III, 86).

Исключительно важной была роль панаров и вирали в домашнем обиходе древнетамильских "благородных воинов". Исполняя функции вестников и ритуальных посредников, они в своих песнопениях, соответствовавших тем или иным стадиям семейной жизни, обрабатывали тематику и формы лирической поэзии.

Существенным для развития поэзии ахам моментом надо признать ее глубокую внутреннюю связь с поэзией панегирической. Эта связь обусловлена мифологической подоплекой образов древнетамильской лирики, ее укорененностью в культовой, гимнической стихии. Ответ фигуры божественного персонажа (прежде всего Муругана) лежит и на образе героя поэзии ахам, и на образе военного предводителя, ца-

ря, что делает абсолютно оправданным исполнение репертуара любовной лирики при царском дворе (как это, например, показано в главе XXVI "Повести о браслете", когда перед царем Сенгуттуваном выступают панегиристы, танцовщицы и исполнители любовных песен). Царские собрания (nāḷavai, iṅkaḷai) были местами, куда постоянно стремились исполнители, поэты, где происходили демонстрация поэтического мастерства, обмен опытом и наверняка состязания поэтов.

Другим поводом для поэтических встреч был городской праздник. Таких праздников, сопровождавшихся танцами и песнопениями, было немало, и проводились они по всей тамильской земле. Но с течением времени некоторые из них приобрели особое значение, в частности в столичных городах, и в первую очередь в Мадурай, столице пандийского царства, которая в период создания антологий "Парипадаль" и "Калиттохей" (V—VI вв.) имела репутацию центра тамильской словесной культуры (мы говорили о том, что мадурайский диалект составил основу тамильского литературного языка и что с Мадурай связана легенда о санге). Праздники в Мадурай были значительными событиями в жизни поэтической традиции. Поэтическими выступлениями отмечен, например, праздник бога любви Камы (который упоминается только в антологии "Калиттохей": 27, 24; 35, 14; 92, 67): "Пришло время, когда вновь вкушают слова, рожденные искусными языками, жители Кудаль (т.е. Мадурай) с высокими зданиями, имя которой — на языках всей земли" (Кали 35, 17—18).

Еще одним важным событием для жителей города был праздник на горе Парангундрам в честь ее хозяина — Муругана. И в это время проводились поэтические состязания:

О ты, ведущий битву копьем,
Сразившим ствол манго, что сильным Суром было!
На твоей горе танцующий побеждает других /танцующих/,
Панары побеждают /других/ поющих,
Искусные /в поэзии/ побеждают других искусных;
Прочие — прочих. Провозглашая /победу/,
На берегу прохладного пруда, наполненного свежей
новой влагой,
Взметнулось знамя (Пари IX, 70—78).

Кажется вероятным, что в этом празднестве победа Муругана над Суром ассоциируется с победой Индры над Вритрой и что праздник был смоделирован (хотя бы частично) по индраитским новогодним мистериям, в которых значительное место принадлежало словесным (и прочим) поединкам. Отсюда следует, что существовала и практика сравнения и оценки исполнения.

Остановимся, наконец, еще на одном событии, широко отмечавшемся в Мадурай, — разливе реки Вайхей. Это время проведения ритуалов плодородия, связанных с купанием "в новой воде" мужчин и женщин (в поэзии марудам участие в

них героя вызывает ревность его супруги или возлюбленной). И этот праздник сопровождался выступлениями поэтов ("О житель города, — говорится в Кали 68, 5, — изобильного водой, окруженного стенами, где, собравшись, вкушают новые слова!"), но самое интересное то, что в связи с ним возникают театрализованные интерпретации ситуации марадам, представленные в гимнах реке Вайхей в антологии "Парипадаль". Вот, например, отрывок, в котором передается разговор героя с возлюбленной, приревновавшей его к сопернице:

- Не званный мною гость, ты для других, тобой желанных, сорвал побеги эти.
- Они ведь хорошо тебе самой известны. Я для тебя такие приносил.
- О ты, покорный и несчастный! Когда-то были хороши они, теперь увяли, почему?
В тайком совершаемых тобой делах гирлянда на груди твоя увяла. Ну что, не приняла она того, что ты сорвал, И подношение твое отвергла? Говори!
- Когда ступил я на красивый плот, побеги уронил, Они в воде размякли и увяли. О Муругана холм! А как течение реки Вайхей прекрасно, правда?
- О да, оно твою любовь напоминает —
Всегда непостоянно, оно в любой момент меняет силу —
То прибывает, то уходит вдруг вода. Так лучше не клянись. Сейчас разлив Вайхей, не так ли? Ты ошибся:
Живу я близко, а тебе понадобился плот зачем-то.
И цапли, ищущие пищу, и цветущий кар, сезон дождей,
И сладостная ранняя весна — все это связано с Вайхей, —
Ну что ж, считай, твоя любовь зависит от Вайхей.
- О ты, подобный дереву, что сладкими речными водами влекомо,
О ты, чья грудь плотом широким стала
Для женщин тех, кто завлекать искусен,
Нисколько не боясь, ты с ними ночь проводишь... (Пари VI, 61—68).

Диалог продолжается, и через некоторое время в него вступают старые женщины, которые предлагают возлюбленной героя успокоиться и начать танец. Появляется вирали, которая идет с посланием уже к супруге героя с попыткой их примирения, но та отвергает послание.

Перед нами — драматическая сценка ("не находимся ли мы в театре?" — замечает Ф.Гро в комментарии к другому гимну реке Вайхей /Гро, 1968, с.215/), а точнее, литературная форма небольшого спектакля, в основе которого лежит обрядовая ситуация, сконцентрированная на идеях плодородия, очищения, семейного единства. Таких сенок в более ранних антологиях нет, но можно утверждать, что между ними и стихотворениями этих антологий существует связь, поскольку и последние насыщены элементами драматического действия (мизансценный контекст, набор персона-

жей, внутренняя диалогичность, характерные словесные формулы). У сенок "Парипадаль", диалогов "Калиттохей" и произведений из других антологий явно один исток — ритуально-драматическая песенно-танцевальная стихия. Однако театральное искусство в русле древнетамильской культурной традиции в силу причин, которые требуют специального исследования, не получило развития, большая часть древнетамильского поэтического наследия, сосредоточенного в сборнике "Восемь антологий" и "Десять песен", с драматической формой не связана. Важно, однако, подчеркнуть, что в действиях, связанных с различными исполненными сакральными значения событиями, как и по случаю разлива реки Вайхей, участвовали как низкорожденные исполнители, пахары и виралы, так и поэты более высокого статуса — пулавры (ср. "Вайхей, воспеваемая пулаварамы" — Кали 67, 2—3), чем предопределяется тесное взаимодействие двух сфер исполнительства, столь существенное для становления и развития поэтической традиции.

Наблюдения за древнетамильской лирикой позволяют проследить интересный в теоретическом отношении процесс возникновения поэтического канона из материала по природе своей не поэтического, чем убедительно подтверждается тезис О.М.Фрейденберг о том, что поэтические формы происходят "не из архетипов себя же самих, а из антилитературного материала, который должен, для того чтобы стать литературой, заново переосмыслиться и переключить функции" /Фрейденберг, 1936, с.147/. В самом деле, некоторые модели поведения, описанные выше, определенная ритуальная структура, символика, семантически насыщенные образы входят в поэзию в качестве элементов содержания, которые, освобождаясь в ней от непосредственной ритуальной функции, от жизненной прагматики, приобретают иные, а именно формообразующие функции, переосмысляясь в лирический сюжет, систему тем, мотивов и образов, т.е. в то, что мы можем назвать каноном древнетамильской поэзии ахам.

Нам представляется, что о такого рода переключении функций в связи с тамильской поэзией можно говорить не раз, поскольку в процессе развития поэтической традиции этот канон неоднократно наполнялся новым содержанием. Например, комплекс таких мотивов, как взаимные обеты, думы друг о друге, супружеская верность, обмен вестниками, мотивов, имеющих конкретный ритуальный смысл, а в ряде случаев фольклорные истоки, во многих стихотворениях и поэмах подвергается переосмыслению в духе утонченной, возвышенной любви, понимается как "кодекс чести" сословия "благородных воинов". А в связи с этим неудивительно, что значительная часть всей любовной лирики ахам приобретает несомненные панегирические функции (хотя и не всегда явно выраженные).

Показательно с этой точки зрения переосмысление такого связанного с древними мифологическими представлениями образа, как женская телесная красота ("благо красоты").

Во многих стихотворениях мы встречаемся с оригинальным поэтическим приемом — уподоблением женщины городу: "твои тростниковые плечи подобны славной Кудаль (Мадурай)" (НТ 39, 10—11); "бамбуковые плечи подобны Тонди" (Аин 171, 3); основная мысль стиха НТ 234 состоит в том, что если давать цену за вздымающуюся грудь героини, то она окажется больше, чем стоимость городов Урандей (столица Чолов) и Ваньджи (столица Черы). Подобные образы кажутся естественными, когда появляется необходимость сравнения разных жизненных сфер с целью подчеркивания значимости одной — в данном случае богатства царских владений. Наиболее ярким примером такого рода служит, конечно, поэма "Паттинапалей" Уруттирангананара, которая содержит описание процветающей столицы царя Чолов Карикалана (217 строк), завершающееся небольшим монологом (три строки) воображаемого героя: "И даже если басмог я обрести /богатый/ этот город славы неизменной, я не покину ту, с блестящими браслетами, чьи волосы густые ниспадают! Живи, о сердце!" (ПП 218—220). Как видим, неразлучное единение с любимой оказывается здесь предпочтительнее всех богатств и достоинств Каверипумпаттинама, но это парадоксальным образом работает на панегирическую идею произведения, так как ясно, что в сравнение вовлекаются только наивысшие ценности.

Ранее мы говорили о том, что любовная поэзия нередко соединяется с героикой, в частности подчеркивается, что причиной разлуки супругов является военный поход. Однако в более поздних сборниках (например, в *kārnāratu*, "Сорок стихов о сезоне дождей", V—VI вв.) на первый план выходят "светские" мотивировки разлуки: "уехал, испугавшись презрительных слов" (5), "желая славы" (8), "за богатством, дающим наслаждение" (14). Ну а в трактате "Толькаппиям" (в третьей его части, посвященной поэтике) причинами разлуки называются "обучение, враги, посольство" (27), причем "обучение и посольство" — привилегии высокопоставленных (*uyarntōr*, *mēlōr*) героев (28). Полностью отвечает такому развитию тенденции изображения героини в разлуке, которая проявляется в тамильской панегирической поэзии, использующей канон данной ситуации (поэмы "Муллеиппатту", "Недунальвадей", третья часть "Повести о браслете"); поэтов увлекает воссоздание обстановки действия. Например, в НВ покои, где страдает героиня, описаны со всевозможными подробностями: стены имеют красноватый оттенок, словно медь, а колонна цветом напоминает сапфир; громадное ложе покоится на округлых ножках, сделанных искусным резчиком из бивней боевых слонов; к решетчатому окну привязаны нити украшений, жемчуга; на

панно изображены сцены охоты на льва; подушки сделаны из чистого пуха белого гуся, на чистом покрывале разбросаны цветы белого жасмина. На этом ложе возлежит царица: на ее груди, украшенной некогда ожерельями, теперь лишь один свадебный шнур, ее неубранные волосы высушили капли пота на лбу, в ушах не видно серег, на руках вместо богатых браслетов — простые, сделанные из раковины, она укрыта невзрачным куском материи и напоминает картину, лишенную красок.

Ясно, что здесь опять произошло "переключение функций" — в этот раз на демонстрацию поэтического образительного мастерства, и разлука, облаченная в дорожные одежды, далека от простого домашнего обряда, черты которого так живо сохраняет поэзия антологий. Но каково бы ни было расстояние между ними, налицо и преемственная связь: это две стадии развития канона, истоки которого, как мы стремились показать, следует искать в сфере ритуала и мифа.

Вообще говоря, возрастание у поэтов интереса к описаниям, к приемам и способам выражения идей, к вопросам поэтической техники в целом должно было идти одновременно с процессом ослабления мифологической напряженности поэзии, ее десакрализацией. И изменения, соответствующие этому процессу, налицо, но все-таки они затрагивают стороны малосущественные. Поэтическая форма, которая выросла на основе ритуально-мифологического содержания любовных ситуаций, оказалась столь прочной, что, будучи символическим выражением определенного ритуального (и мифологического) смысла, продолжала хранить его даже тогда, когда сама поэзия из ритуально-мифологической сферы вышла. Впрочем, благодаря этому она спустя несколько столетий в нее вернулась, вновь переключив функции, когда форма любовного канона ахам стала использоваться течением бхакти для выражения религиозных переживаний адепта, стремящегося к соединению с богом.

Таким образом, тамильской поэзии, безусловно, присуща та, отмеченная Я.В.Васильковым применительно к эпосу /Васильков, 1979, с.128/ неизжитость мифологического синкретизма, которая составляет характерную черту древнеиндийской культуры в целом. Во всяком случае, древнетамильская любовная лирика, несмотря на присущую ей ориентацию на довольно изысканный вкус, порой некоторые формализм и сухость, несмотря на возможность при поверхностном с ней знакомстве сугубо бытовой трактовки ряда ситуаций, хранит доставшийся ей от мифа, исполненный серьезности тон, и любовь предстает в ней как всепоглощающее, экзотически приподнятое чувство:

Больше земли и выше, чем небо,
Глубже, чем воды /морей/,
Любовь наша с жителем гор,
Что полнятся медом куриньджи черностебельных цветов,
Растущих по склонам (КТ 3).

Введение

¹ Наиболее полная информация о древнем Тамилнаде содержится в "Перипле Эритрейского моря" (80 г.). О торговых связях с тамилами в эпоху Августа упоминает Страбон (I в. до н.э. — I в. н.э.). Сведения о Южной Индии содержатся у Птолемея (150 г.).

² Подробное изложение фактов и проблем, касающихся хронологии древнетамильской литературы, см. /Звелебил, 1975, с.28—44/.

³ "Ахаппоруль" состоит из 60 сутр, в которых описываются различные аспекты взаимоотношений влюбленных (преимущественно в период тайной, добрачной любви), составляющие содержание поэзии.

В "Поруладихарам" трактуются следующие вопросы (по главам): 1) "О темах-тинеи ахам"; 2) "О темах-тинеи пурам"; 3) "О тайной любви"; 4) "О супружеской любви"; 5) "О содержании поэзии"; 6) "О проявлении чувств" (этот раздел берет за основу санскритскую теорию "раса"); 7) "О сравнениях"; 8) "О сочинении" (система тамильской метрики); 9) "О традиции правильного употребления слов".

⁴ Можно говорить о том, что в тамильской традиции имел место обратный процесс, т.е. не крупные произведения рассыпались на фрагменты, а поэмы или крупные их фрагменты как бы собирались из блоков, представлявших собой отработанные традицией мотивы, сюжеты, ситуации (см. /Лобанова, Дубянский, 1987, с.146—148/).

Глава I

¹ *tamilakam* — место тамиллов, место тамильского языка.

² Катьяяна упоминает имя Чолов, в эдиктах Ашоки встречаются названия пяти южных территорий: Чола, Пандья, Сатьяпутра, Кералапутра (Чера), Тамрапарни (Ланка).

³ Царство Чола располагалось на севере Тамизхама (столица — Уренюр, позже — Пухар, или Каверипумпаттинам), Пандья (столица — Мадурай) — на юге, а Чера занимало западное побережье Южной Индии (Малабар) и прилегающие к нему горы (Западные Гхаты), столицей Черы был город Ванджди.

⁴ Не случайно поэты, желая прославить того или иного правителя, восхваляют его цветущие земли, щедрые на урожай поля риса и сахарного тростника. Доминантная роль земледелия в тамильской культуре любопытным образом отражается в словоупотреблении: племена охотников поэты называют *villēr uḷavar* (СП XI, 210), т.е. *пахущие луком*, торговцев солью — "непахущие пахари" (НТ 331, 1), о поэтах-панегристах говорится как о "пахарях, сажающих семена славы" (МПК 59—60), "пахарях искусного языка" (Кали 68, 4).

⁵ Подробно о реминисценциях североиндийской культуры в древнетамильской поэзии см. раздел в книге Дж.Харта /Харт, 1975, с.51—80/ (см. также /Пиллей, 1968; Фийоза, 1968/).

⁶ Брахманов на юге называли *rāgrāṇ* *зрящий* (по всей вероятности, это калька санскр. *ṛṣi*) и *antaṇaṇ* *тот, кто благостно прохладен*.

⁷ В стихе используется слово *kēlvi* — несомненная калька санскр. *śruti* *услышанное, священное знание, Веда*.

⁸ Имя одного из известных поэтов, Наккирара, свидетельствует о том, что он принадлежал к сословию брахманов (*kīgar*), занимавшихся изготовлением браслетов из раковин.

⁹ Имеется в виду миф об уничтожении Шивой трех городов асуров.

¹⁰ См. определение в "Tamil Lexicon": "*kaṭavul* — бог, тот, кто превосходит речь и разум", ср. также следующие замечания: "Тамилы рано обрели понятие о трансцендентности и имманентности бога" /Тани Наягам, 1966, с.58/. "Вероятно, этот божественный принцип имели в виду тамилы, когда они обращались к божеству под именем *kaṭavul*, т.е. верховную божественную силу, имманентно присущую каждому объекту и существу во вселенной" /Сингаравелу, 1966, с.162/.

Такого рода трактовки формально исходят из этимологии слова, которая обычно представляется как существительное, образованное от глагольного корня *kaṭa* *переходить, пересекать, двигаться* с помощью суффикса *-uḷ* (по аналогии с *seuuḷ*, *poruḷ*). Другая возможность интерпретации связана с пониманием форманта *-uḷ* как слова со значениями *внутренность, разум, сердце*. Таким образом, этот термин можно понимать как *то (или тот), что превосходит, то, что превосходит разум, нечто имманентное и в то же время трансцендентное* (см. /Звелебил, 1977, с.226/).

¹¹ Дополнительным аргументом в пользу наших возражений Харту служит употребление (хотя и единичное, но, мы полагаем, многозначительное) термина *iavul* *бог* (ТМА 274). Образованный от глагольного корня *iya-* *выходить за пределы*, он составляет полную аналогию слову *kaṭavul*.

¹² В последние годы тамилы уделяют немало внимания концепции анангу. См. такие, например, работы: /Бек, 1974; Харт, 1975; Звелебил, 1980/. См. также /Дубянский, 1973; 1978; 1985/.

¹³ Приведем еще несколько примеров: "ее молодая грудь, мучающая, словно анангу" (АН 161, 12); "взгляд, устрашающий, словно анангу" (АН 319, 6); "ты, вечер, приходишь, чтобы мучить" (*apaṅkiya vantāyē* — Кали 120, 15); "демоны, обладающие анангу" (ПН 174, 1); "это селение обладает нападающими на людей духами" (*tākkaṇāku* — АН 7, 4).

¹⁴ Любопытно, что поэты, описывая в стихах деревья, где обитает *kaṭavul*, нередко упоминают живущих в них птиц или птички гнезда (АН 270, 12—13; НТ 83, 2—4; 303, 4—5; 343, 4—5). По всей вероятности, образ птицы существовал в их воображении в явной связи с представлением о божестве, "гнездящемся" в определенном месте, способном покидать его и возвращаться в него.

¹⁵ Ср. также: *taṇ penṭir ūr irai koṭṭanaṇ* *он стал обретаться в селении своих женщин* (Аин 40, 3). Слово *irai* допустимо рассматривать как производное от корня *ir/iḷ-* *место, дом*. Можно вспомнить о термине *irāivatīvam* *форма бога, т.е. форма, в которой воплощен бог* /Клози, 1977, с.12/, обозначающем скульптурное или живописное изображение бога.

¹⁶ Такого рода термодинамическое понимание жизненных процессов и состояний встречается и в других местах Индостана, будучи, вероят-

но, характерным для аборигенных слоев индийской культуры. Например, оно отмечено для некоторых племен Пакистана, использующих термически ориентированную классификацию пищи и цвета /Пнина Вербнер, 1986, с.235/ (ср. аналогичную классификацию в работе Б.Бек /1969, с.566—570/). Интересно, что у них невеста считается внутри горячей, а внешне холодной. Ее "нагревают" и "варят" /Пнина Вербнер, 1986, с.238/.

¹⁷ Листья обоих деревьев обладают охлаждающим действием. В особенности это относится к маргозе, ветви и листья которой повсеместно в Индии используются в ритуалах как охранное, очищающее, живительное средство (см., например, /Бек, 1969, с.569; Рениш, 1979, с.177; Бек, 1982, с.46; Уайтхед, 1976, с.56—57, 64—65; Лакшманан Четтияр, 1973, с.68/).

¹⁸ Интересно здесь провести параллель с африканской культурой, где наличествуют аналогичные представления: "Женщины обладают естественной творческой энергией, отсутствующей у мужчин, энергией плодородия, совершенно необходимой для продолжения культуры; их дающая жизнь сила ясно проявляется также в их тесной связи с огнем домашнего очага и приготовлением пищи" /Зюсс, 1971, с.234/.

Эта связь, между прочим, находит любопытное отражение в тамильском языке: глагол *самаі* означает *достигать половой зрелости* (о девушках), *нагреться*, а также *готовить пищу*.

¹⁹ К такого рода вещам всегда очень чужок фольклор. Как отмечает Бек, "в фольклоре есть многочисленные примеры чрезвычайного влияния женщины на жизни ее отца, брата, мужа и сына" /Бек, 1974, с.8/. В средневековом тамильском народном эпосе "Сказание о трех близнецах" (*аррапмар катаі*) показательна в этом отношении роль сестры героев, которых она присущей ей магической силой женской добродетели возвращает к жизни (см. /Бек, 1982, с.45/).

²⁰ О смысле древних "обрядов крови" см., например, /Фрейденберг, 1978, с.92—93/.

²¹ Коттравей как богиня победы была связана не только с племенем эйнаров, но уже в древности приобрела общетамильское значение. Примечательны в этом отношении строки поэмы НВ, содержащие обращение служанки тоскующей в одиночестве героини к богине, бесспорно Коттравей (см. /Харди, 1983, с.163/): "Дабы прекратить неприятные переживания благой женщины, пребывающей в тоске, дай ему (т.е. супругу героини) победную силу, и тотчас же пусть завершится битва, о мать!" (НВ 166—168).

^{21а} Содержание этого мифологического эпизода, упомянутого также в Кали 89, 8, неясно (см. /Звелебил, 1979, с.187/).

²² В этом стихотворении описываются живущие в пустынной местности дикие охотники, которые убивают бычка и, подобно пей, жарят его на огне и едят его молодое мясо. Употребление слова *шагару*, которое мы переводим как *традиция*, в подобном контексте наводит на мысль о том, что пей можно рассматривать как гротескно изображенных исполнителей древних, традиционных обрядов жертвоприношения — человека или животных (быка или буйвола). В связи с этим выскажем одно соображение по поводу этимологии слова *рѳу*.

К.Звелебил полагает, что оно восходит к корню *рѳ= ярость, безумие, страх* /Звелебил, 1979, с.188/. Согласно Ж.Фийоза (см. там же;

также /Харди, 1983, с.136/), оно происходит от санскр. *preta* душа умершего, злой дух, бхута (ср. Шпан 235: "бхуты пляшут тунангей", танец, присущий Коттравей). Пей, разумеется, и злой дух (ср. *pēeu* *koḷīyaḷ* *ivaḷ* она восприняла духа, т.е. одержима духом — КТ 263, 5), но с точки зрения этимологии мы предлагаем рассматривать это слово как имя, производное от глагола *peu* *litv* (с идеей жертвенного возлияния крови).

²³ *kātukaḷ*, *kātukilāl*, *kātukilavōl* — обительница или повелительница пустыни. О Коттравей см. /Диель, 1964; Сатьямурти, 1975/.

²⁴ Чрезвычайно характерно то, что и в настоящее время в ритуалах, связанных с дравидскими богинями, наследницами Коттравей, идея жара выявляется с полной определенностью. Например, праздник богини Мариямман всегда приходится на жаркие месяцы года, а сама она в некоторых фазах ритуала представлена в виде горшка с горячими углями (см. /Бек, 1981, с.101, 116, 130/).

²⁵ Комментатор СП считает, что кровь струится из тел и горла самих эйнаров.

²⁶ Согласно этому мифу, Махиша мог принимать различные формы, и в тот момент, когда богиня прижала его голову к земле, высунулся из пасти буйвола, приняв облик человека. Поэтому и говорится выше о том, что он обладал двумя различными обликами.

²⁷ Как отмечает автор, в некоторых тамильских мифах подразумевается, что богиня — убийца своего основного супруга Шивы /Шульман, 1980, с.182/. Он же пишет о мифологизации женской энергии в индуизме так: "Сексуальность — опасная, дикая сила, а женщина — ненасытная соблазнительница, которая лишает мужчину его жизненной силы. В конце концов она, рожая ребенка, создает новую жизнь, но эта жизнь происходит из насилия сексуального акта, который явно ощущается как приносящий гибель мужчине" /Шульман, 1980, с.174/.

²⁸ Интересно, что героиня легенды, положенной в основу "Повести о браслете", Каннахи (которая становится типичной дравидской богиней, воплощающей супружескую добродетель) фактически является девственницей. Правда, автор классической версии игнорирует этот момент, лишая, впрочем, ее материнства (ребенок ее мужа рождается от гетеры), но в фольклорных версиях подчеркивается, что Каннахи не вступала с мужем в супружеские отношения (см. /Бек, 1972, с.25/).

²⁹ "О малыш ведущей победоносную копейную войну Коттравей" (ТМА 258), "о сын Древней!" (*paḷaiyōl* — ТМА 259).

³⁰ Подробно историю культа Муругана-Сканды на юге Индии проследживает Клози /1977/.

³¹ *kaṭamraṃ*, *kāntal*, *vēṅkai*. Отметим, что одно из имен Муругана — *kaṭamraṃ*, т.е. *Обретающийся в кадамбе* (см. СП XXIV, 10, 3).

³² Существуют другие интерпретации этих имен: *sēu* *Сын*, как сын богини Коттравей, а также, уже в качестве Сканды, сын Шивы; *sevvēl* *Красное желание* или *Желанный красный* (*vēl* *желание*, ср. также *peṭṭu* *vēl* *большое, долгое желание*). Последнее имя подчеркивает связь Муругана с эротикой, и в частности с любовной ситуацией куриньджи в тамильской поэзии (подробнее об этимологии этих имен см. /Звелебил, 1977, с.229/). Как полагает Харди /1983, с.133—134/, в имени *sevvēl* элемент *se* означает не *красный*, а *величественный, превосходный* (от *seṅgal*), а *sēuōḷ* — искусственное построение в параллель *paḷuōḷ* *Черный*,

Кришна. Эти соображения, однако, не подвергают сомнению связь Муругана с красным цветом.

³³ Напомним, кстати, что существовало представление о наполненности гор анангу (см. АН 22, 1; 72, 11; 198, 14; 266, 19; 272, 3; НТ 288, 1 и др.). Это представление обосновывается двояко: во-первых, горы в тамильской традиции — "страна куриньджи", яркое воплощение плодородия природы; во-вторых, горы, скалы, камни характеризуются естественной силой, крепостью, непоколебимостью, четкостью очертаний, т.е. качествами, заключающими в себе общую идею сдерживания, концентрации энергии. Твердость вообще хорошо согласуется с жаром (чему служит наглядным примером район палей). Ср. также объединение в тамильском глаголе kāu значений *нагреться* и *затвердеть*.

³⁴ Имеется в виду palamutircblai *рощи, где зреют плоды* — один из храмов Муругана под городом Мадурай. Отметим проявляющуюся здесь четкую локализацию бога, его единство с конкретной местностью.

³⁵ Очень существенно, что валли, видимо, вечнозеленое растение — vātā valli *неувядающая валли* (Шпан 370).

³⁶ Брак Муругана с Валли символизирует связь бога с местным этносом, в то время как другой брак — с дочерью Индры Девасеной — с североиндийской, "высокой" санскритской, традицией. Это вообще очень характерная черта индийской мифологии, где основные боги описываются как имеющие двух жен: Шива — Парвати и, скажем, Минакши (или Камакши, или Мариямман — а зависимости от местного варианта), Вишну — Лакшми и Бхудеви, Кришна — Рукмини и Радху.

³⁷ Ср.: "его брак есть милость отвержения чуждого брака" (ayal maṇam olivarul avar maṇam — СП XXIV, 15).

³⁸ Учитывая насыщенность эротическими мотивами мифологии и культуры Муругана, есть все основания считать его древнетамильским богом любви. Многозначительно, что одно из имен Муругана — vēl (cevvēl, ceṭuvēl) *Желание* или *Желанный*, *Юноша* — применяется также и к общеиндийскому богу любви Каме. В связи с этим чрезвычайно интересно бросающееся в глаза сходство слов aṇaṅku и aṇaṅga *Бестелесный* — эпитет Камы. Обративший на это сходство внимание Дж.У.Поуп в своем издании "Наладияра" осторожно предположил заимствование из дравидских языков и, кстати, привел отрывок из поэмы X в. "Дживакасиндамани", в котором aṇaṅku обозначает Каму. По мнению Т.Барроу, это предположение должно быть принято, а санскритский миф о Каме, потерявшем свое тело, должен рассматриваться как "этимологический", т.е. объясняющий по-своему, на основе ложной этимологии значение заимствованного слова (см. /Барроу, 1979, с.284/).

³⁹ naṅkar, как и maṇai, обозначает *дом, храм*, но не обязательно помещение. Это может быть предмет или некое пространство, мыслящиеся как место нахождения или прибытия бога (дерево, столб, упоминавшаяся выше "челюсть акулы", особым образом подготовленная, как описано в данном отрывке из ТМА, поляна).

⁴⁰ mṭṭuku āṅṅurpatutta...naṅkar. Ср. строку АН 138, 10: "приведа в дом (maṇaittarī) Муругу, обладающего славой устрашения".

⁴¹ ДЭС 4536: verī *бить* пьяным, возбужденным, сумасшедшим, одержимым, неистовым; veriyātu *танцевать, будучи одержимым Скандой*.

⁴² Эти бобы (molucca beans) велан разбрасывал перед собой (или перед изображением Муругана) и определял известным ему способом зна-

чение тех или иных комбинаций. Вследствие этого они в текстах определяются как *apaṅkuṅka kaḷaṅku kaḷanṅu*, связанные с *анангу* (НТ 282, 5), *apaṅkaṅi kaḷaṅku kaḷanṅu*, *знающие об анангу* (НТ 47, 8).

В качестве гадательного средства использовался также рис, горстку которого жрец или жрица Муругана подбрасывали в воздух и затем считали количество зерен (четверками). Если в остатке оказывались одно, два или три зерна, причиной болезни назывался Муруган (см. /Клози, 1977, с.27/). Можно отметить, что методика гадания аналогична той, которую используют гадалышки в африканском племени ндембу (см. /Тэрнер, 1983, с.51—53/).

⁴³ *sāṅu koṅṅa kaḷam paḷṅna*, где проводится празднество (ПН 22, 16).

⁴⁴ В тамильских текстах слово в этом значении как будто не встречается. Если речь идет о сельскохозяйственных работах, то упоминаются *сев* или *жатва*.

⁴⁵ *sūr maruṅku aṅutta cutarilai neṭuṅvēl* *длинное копье со сверкающим лезвием-листочком, разрубившее Сура* (АН 59, 10); *sūr navai murukaṅ* *Муруган, уничтоживший Сура* (ПН 23, 4); *cūrutai mūlumūtal tatinta pēricai kaṅuṅcina viral vēl* *Вель, обладающий могучей силой гнева и известный тем, что срезал целиком ствол, в котором находился Сур* (Пади 11, 5—6); см. также Пари V, 4; IX, 70; XVIII, 14; ТМА 275 и т.д. Связь Сура с деревом отмечается еще так: *sūr mutal iṅunta oṅmai aṅei* (разновидность манго), *бывшее телом Сура* (АН 297, 11); *nāṅil peruṅṅam* *большое дерево, лишенное стыда* (АН 273, 15).

⁴⁶ Дрожь — типичный внешний признак одержимости демоном или божеством.

⁴⁷ Нам кажется возможным высказать гипотезу по поводу этимологии слова *sūr*, которая учитывала бы контекст его употребления: это — имя, образованное от глагольной основы *суга струиться, выливаться* (по аналогии *суга быть твердым, крепким, ūṅ укрепление, селение, город*). Таким образом, слово *sūr* означает, если мы правы, *струение, течение, неспокойное движение, зыбкость*, что подчеркивает связь Сура с водной стихией.

⁴⁸ Этимология слова *māl* связана с корнем *mā-* (ДЭС 3918) со значениями *черный, туча, тьма, ночь* или с *mā-* *большой, великий* (ДЭС 3923). Первое толкование, несомненно, предпочтительнее, поскольку точнее соответствует сути божества (что, впрочем, ясно уже из приведенного в тексте отрывка). Итак, *māl* означает *темный*, так же как и производные от этого корня имена *ṅāuṅ*, *ṅāuṅ*, *ṅāuṅaṅ*, *neṅmāl* — *Высокий темный, или Многогёмный* (см. /Звелебил, 1977, с.239/). См. также /Харди, 1983, с.218/.

⁴⁹ В тамильской поэзии ахам не раз говорится о юбочке из листьев, которую молодой человек дарит своей любимой, тем самым как бы предьявляя права на нее.

⁵⁰ Возможность реконструкции фигуры "Юного бога" для протониндийской культуры подчеркивается в работах М.Ф.Альбедиль /1984; 1987/.

⁵¹ О Кришне как о горном боге см., например, /Водвиль, 1968, с.743—744/. СП XI, 91 упоминает о горе Тирумала, идентифицируемой как находящаяся под Мадурай гора Ажахара. См. также Пари XV, 14, 28, 53.

⁵² Ср. НТ 17, 2: mākaṭaḷ *темное море*.

⁵³ Подобная поляризация года весьма характерна для тамильских (и вообще индийских) календарных представлений, причем актуальна и в настоящее время. Если взять данные о годовом цикле, зафиксированные в современном Тамилнаде (см. /Бек, 1972, с.52–54; Рениш, 1979, с.41–78/), и сопоставить их с классической тамильской сменой сезонов, то получится нижеследующая таблица:

Месяц европейский	Месяц тамильский	Сезон	Приметы сезона
Январь	Тай	Ранняя роса	Первая половина года, светлая (день)
Февраль	Маси	Поздняя роса	
Март	Пангуни		
Апрель	Ситтирей	Раннее лето (весна)	Солнце идет к северу, день увеличивается
Май	Вайкаси		
Июнь	Ани	Лето (жара)	18-й день Ади
Июль	Ади		
Август	Авани	Дожди (кар)	Вторая половина года, темная (ночь)
Сентябрь	Пураттаси		
Октябрь	Айпаси	Холодный сезон	
Ноябрь	Картиккей		
Декабрь	Маркажи	Ранняя роса	Солнце идет к югу, день уменьшается
Январь			

⁵⁴ Ассоциация Маля, воплощающего в себе качества сезона дождей, с буйволом (быком) подкрепляется, в частности, тем, что грозовые муссонные тучи уподобляются в поэзии быкам (*vicumpin ēreluntu vzdin-maṭṭaṭa biḱa v nebaṣaḱ* — АН 144, 11–12). Интересно, что на печатях Мохенджо-Даро сцена боя быков символизирует грозу /Волчок, 1982, с.67/.

⁵⁵ Роль сына богини как ее субститута в битве с демоном подчеркивается в некоторых южноиндийских ритуалах (Виджаядашами), связанных с праздником поклонения богине /Биардо, 1981, с.224/; некоторые варианты мифа подразумевают, что сама богиня некогда принимала облик молодого воина /Бек, 1981, с.94/.

⁵⁶ Ярким примером религиозно-мифологического синкретизма на юге Индии является фигура Венкатешвары, известный храм которого находится в Тирупати (Андхра). Этот юный горный бог, вероятно древнего, доарийского происхождения (см. /Делери, 1960, с.185/), считается воплощением Вишну. Однако его изображение лишено типичных атрибутов Вишну — чакры и раковины, зато имеет черты, характерные для Шивы: спутанные пряди волос, змеиный орнамент, знак полумесяца на лбу /Бек, б.г., с.5/.

Пожалуй, еще более удивительное смешение шиваитских и вишнуйских признаков мы находим в приведенном выше описании богини Коттравей (СП XII): лобный глаз, черное горло, трезубец, шкура слона и т.д.; вместе с тем в лотосоподобных руках богиня держит раковину и чакру, а в одном месте песнопений эйинаров (гимн 22) она идентифицируется с Кришной, когда упоминается эпизод из кришнаитского мифа — уничтожение демона-повозки.

⁵⁷ См. об этом мифе /Эджольм и Сунесон, 1972; Харди, 1983/.

⁵⁸ На основании вышеприведенных рассуждений можно представить следующую схему древнетамильского пантеона (без учета шиваитской и вишнуйской мифологических систем):

Коттравей	=	Маль
Муруган	=	Валли

Знак = указывает на брачные отношения, | — на наследственные. Кроме того, надо помнить, что Коттравей и Маль — сестра и брат, и Муруган, женившись на дочери дяди, поддерживает таким образом (освещает) традицию кросскузенного брака.

⁵⁹ Здесь уместно вспомнить о часто встречающемся в тамильской поэзии образе раскальвания (pīḷa) земли жаркими лучами солнца (о солярной символике копья Муругана мы говорили).

⁶⁰ По нашему мнению, более ранним следует считать расщепление — мотив, сохранившийся в "Кандапуранам" и подвергнувшийся, кстати, раздвоению Сура после удара Муругана (он становится петухом и павлином). Этот мотив вообще часто встречается в связи с Муруганом и отражает его стремление к занятию центральной, раздваивающей (предмет или явление) позиции: он кидает копьё в середину океана, он приходит на свидание с Валли в середине ночи (naṭṭṇāḷ), раскальвает гору, расщепляет дерево.

⁶¹ Можно добавить, что среди племен мунда существует обычай перед настоящей свадьбой совершать ритуал бракосочетания жениха с манго (он обнимает дерево, его привязывают к нему и т.д. /Кроли, 1902, с.341/).

В связи с этим отметим, что в некоторых индуистских храмах (к примеру, в храме Варадараджи Перумала в Каньджиपुरаме) имеются барельефы, изображающие, видимо, весьма архаический ритуал совоплощения мужчины (царя?) с деревом. Возможно, это было так называемое "охранное" дерево царя, содержащее в себе его жизненную силу, которую он таким образом "укрепляет".

⁶² Ср. такие строки из "Парипадаль", обращенные к Муругану: "о ты, обладающий копьем, которое погубило посреди обнимающего землю, полнящегося водой океана подобное беременной туче, вздымающейся на-

встречу сезону дождей, манго, которым обернулся, покрывая /мир/, Сур" (Пари XVIII, 2—4).

⁶³ В стихах упоминаются деревья *ōtai* и *yā*. Они не имеют удовлетворительной идентификации, но мы полагаем, что речь идет именно о манго, ср. АН 297, 11: "дерево омей, в стволе которого был Сур". Дерево *yā* ассоциируется с манго косвенно: в АН 337, 1—2 говорится о том, что тело героини напоминает влажный побег *yā* (обыкновенно используется сравнение с ростком или побегом манго).

В нескольких случаях речь идет о густой тени от *yā*: "тень, подобная дому, от широких ветвей дерева *yā* с красивыми побегами" (АН 343, 10—11), "тень чернствольного *yā*" (Аин 388, 2; также КТ 232, 5).

Глава II

¹ Ассоциация Агастья с началом тамильской культуры, его роль учителя и даже создателя тамильского языка, отца тамильской грамматики и другие подобного рода "культуртрегерские" мотивы весьма характерны для многих средневековых тамильских мифов. Пришедший с севера мудрец выступает в них как своеобразный культурный герой, носитель идеи "арьянизации" юга. И хотя существуют гипотезы, указывающие на автохтонное происхождение Агастья, объективный смысл упомянутых мотивов, без сомнения, состоит в том, что южная традиция не только восприняла влияние северной, но и в какой-то момент (в средние века, во всяком случае) сочла необходимым само свое начало "освятить" приобщением к последней или даже происхождением из нее. Об Агастье см., например, /Звелебил, 1975, с.62—67; Шульман, 1980, с.6, 64—65/.

² Согласно гипотезе Н.В.Гурова (см. /Гуров, 1974/), легенда о сангах, как и ряд других легенд и мифов дравидских народов, где упоминаются потоп, затопление или, наоборот, освобождение земли из-под власти океана, отражает в мифологизированном виде некий архетип, который можно условно назвать "южнодравидской легендой о прародине", и вместе с тем реальные события — наводнения, послужившие причиной гибели Мохенджо-Даро и других городов протоиндийской цивилизации. Как нам кажется, этой гипотезе можно противопоставить некоторые соображения, связанные с типологией мифотворчества. По мнению Д.Шульмана, автора книги о тамильских храмовых мифах, которое нам кажется убедительным, "история первых двух санг есть разрастание раннего мифа о происхождении, в центре которого — Мадурай. Подобно тамильским храмам, Мадурай рассматривает себя как несокрушимый центр вселенной, место творения, выживающее в мировом потопе (санскр. *pralaya*); в добавление к этому Мадурай претендовала на роль древней родины тамильской поэзии, места, где располагалась "академия", настойчиво связываемая традицией с первым расцветом тамильской культуры. Происхождение литературы было описано в терминах, заимствованных из космогонического мифа" /Шульман, 1980, с.74/.

³ вполне вероятно, что этот танец связан с тамильским ритуалом, существующим сейчас под названием *kirāṭam sānti* *успокоение селения*. Он состоит в изгнании духов, считающихся "нагревающими" /Бек, 1969,

с.536/. Возможно, сходным с ним был умиловительный древнеиндийский обряд (санскр. *sānti*), который упоминает Я.Гонда /Гонда, 1956, с.134/.

⁴ Подтверждение этому мы видим в наличии в текстах совершенно аналогичных приведенным атрибутивных конструкций, расширенных за счет употребления глагола *aṭu*, здесь синонимичного рогу *связываю, соединяюсь*: *toṅṅiṭṭōr aṭu poruna* (ПН 17, 13; Пади 88, 21) *о правитель жителей Тонди!* *kolliṭṭōr aṭu poruna* (ПН 22, 27) *о правитель жителей гор Колли!* Тавтологичность конструкции верифицирует и усиливает идею связи.

⁵ Характерно, что позднее, с развитием на юге кастовой структуры, барабанщики перешли в разряд неприкасаемых. Как известно, слово "пария" произошло от тамильск. *paṛaiyaṅ tot*, /кто бьет/ в барабан "парей".

⁶ *mīn cīvum pāṇṣēri* селение панаров, добывающих рыбу (МК 268 — 269; ПН 348, 4); *mīṇ koḷ rāṇṇakaḷ* дочь панана, ловящая рыбу (АН 216, 1); ПН 399, 15 — 16 говорит об исполнительнице на барабане киней, держащей в руках удочку. Любопытна строка из стихотворения знаменитой поэтессы Ауввейяр, созданного на смерть ее покровителя, князя Недумана Аньджи: "Он гладил мою пахнущую рыбой (*pulavu pāṇṣu*) голову" (ПН 235, 9).

Pulavu означает неприятный запах, главным образом запах сырой рыбы или мяса. Он присущ дикой природе и ассоциируется, как правило, с опасными для человека зонами — с пустынной местностью или морем. Так пахнущими называются, например, морской песок (ПН 64), волны моря (НТ 123, 9), пустыня (*cugaṅ*) (АН 35, 10), поле битвы (АН 249, 14), тигр (АН 3, 9).

⁷ Ф.Б.Я.Кейпер, анализируя термины, обозначавшие в древней Индии исполнителей, показывает, что многие из них, по-видимому, были связаны с дравидским ареалом и были названиями старых местных племен. Интересно, что среди них были рыбаки (*maṇāla* от *mīṇ* — тамильск. рыба) /Кейпер, 1968, с.79/, к которым, можно предположить, и восходит исполнительская традиция, представленная панарами.

⁸ Употребление эпитета *ṣṭuvāyū* по отношению к горшечникам подчеркивает отмечавшуюся нами значительную роль в ритуалах некоторых ремесленников. Горшечники и сейчас на юге Индии нередко выступают в качестве жрецов, производят жертвоприношения, участвуют в похоронных церемониях /Брубэкер, 1979, с.131/.

⁹ Здесь уместно обратить внимание на то, что наиболее характерный для ранней тамильской поэзии размер *akaval* (букв. *взвешивание*) восходит к различным формам песнопений, сопровождавших акты гадания, пророчества, экзорцизма (см. /Кайласпати, 1968, с.66 — 67/).

¹⁰ *ṣṭurpaṅ aṭukkiya* — букв. *упорядочившая, поставившая в ряд тройное соединение*. Это, по всей вероятности, реминисценция ведического мифа о творении, согласно которому так называемая изначальная скала, плававшая в первобытных водах, после того как Индра разделил землю и небо, стала пониматься как соединяющая их мировая ось (третье пространство — между ними).

¹¹ Голова — так называемый "рай коров", принадлежащий Кришне.

¹² В АН 142, 11 — 13 говорится о князе Минили, который танцевал некий танец *ol vāi amalai* в день, когда он в битве убил Адихана.

¹³ Слово *уир* означает *дыхание и жизнь* как производное от *дихания*.

¹⁴ "Иди, дабы увидеть щедрость, подобную дождю, обладающего колесницами князя Ай" (ПН 133, 6); "чтоб щедрый дар дождя увидеть, издалека пришла танцоров наша родственная группа" (ПН 153, 5–6); "о щедрый, ты изливаешь без ограничений /дары/, словно тяжелые дождевые тучи" (ПН 204, 23); "дары царя, как поток после засухи" (МПК 60–61); "его сильные руки, дарящие стада слонов, схожи щедростью с тучами, не отказывающими в дожде" (Спан 124) и т.д.

¹⁵ К ритуалам перехода относятся, таким образом, все обряды жизненного цикла: рождение, инициация, свадьба и многие другие, например помазание на царство.

¹⁶ Следует подчеркнуть, что имеется в виду не механическое восстановление прежнего состояния, а обретение нового статуса (возрастного, социального). В случае, если статус формально считается тем же (как в ежегодном ритуале помазания на царство), он все равно понимается как новый.

¹⁷ Витхоба — местное божество, ассоциируемое с Вишну. Культ его очень древен и некоторыми чертами восходит к доарийской религиозной стихии. Существуют связи его с дравидским культом Кришны-Венкатешвары в Тирупати. Исследователи отмечают дравидскую этимологию имени Витхоба /Делери, 1960, с.8/.

Движение паломнической группы под руководством санта напоминает путешествие группы исполнителей, также имевшей предводителя. Отметим такие общие черты, как трудности пути, сосредоточенность мысли на объекте почитания, равенство членов группы и отношение друг к другу как к родным.

Интересно, что в группе паломников присутствуют певцы и музыканты. Пение гимнов — один из важнейших атрибутов паломничества /Делери, 1960, с.84, 88, 105/.

¹⁸ Ритуал умерщвления себя отказом от пищи (*vaçakkiruttal сидение с лицом, обращенным к северу*) совершали цари, потерпевшие поражение в битве.

¹⁹ Здесь уместно напомнить некоторые замечания М.Мосса по поводу актов обмена и дарения, производившихся в древних обществах. Во-первых, важен их общий социальный смысл. "Именно группы, а не индивиды осуществляют обмен, соприкасаются и связывают друг друга обязательствами"; во-вторых, "обязательство, сопряженное с даром, не инертно. Духовная энергия, передаваемая с ним, стремится вернуться к месту своего рождения; наконец, и даваемая вещь не инертна. Она живет, часто персонафицируется и стремится принести в свой клан, на родину какой-либо эквивалент вместо себя" /Мосс, 1954, с.3, 9, 10/. Ср. также следующее наблюдение: "Даяние — это участие в жизни и работе того, кому дается, участие в его универсуме в качестве сочувствующего члена. Никто не может быть сопричастным кому-то, ничего ему не давая вначале. Даяние — существо значимого существования" /Ван Бааль, 1976, с.177/.

²⁰ Хотя в тамильских текстах нигде об этом эксплицитно не говорится, но вполне справедливо полагать, что на индийском юге царство воспринималось как "плоть царя, которую следует питать". Такое пони-

мание царства, по замечанию В.Н.Романова, было общим достоянием древнеиндийской политической традиции /Романов, 1978, с.32/.

²¹ Очевидное сходство и генетическое родство этих двух традиций отмечалось многими исследователями /Кайласапати, 1968, с.74—75; Харт, 1979, с.14; Звелебил, 1975, с.94/. Обычно указывается на присущие той и другой экстатический характер почитания повелителя (бога), атмосферу дружеской близости, задушевности в отношениях адепта-почитаемого, ряд общих мотивов и формул. Однако их систематическое сравнительное изучение пока, насколько нам известно, не было предпринято.

²² В палийской "Джатаке о Суссонди" говорится о том, что придворный поэт-исполнитель, которого царь отправляет на поиски своей жены, найдя ее, вступает с ней в связь (см. Литература древнего Востока. Тексты. М., 1984, с.96—98). В свете нашего предположения этот момент можно рассматривать как реминисценцию древних представлений о функциях поэта-посредника.

Глава III

¹ Трактат *iraiyaṅār akarṇoḷ*, как видно из его названия, целиком посвящен содержанию поэзии ахам; *tolkāṇṇiyaṅ* содержит разделы: *akattiṅai iyaḷ* ("Сущность тем поэзии ахам"), *puṅattiṅai iyaḷ* ("Сущность тем поэзии пурам").

² Некоторые исследователи придерживаются иного мнения. Например, С.Маниккам полагает, что все поэты санги скрывали свои личности, свой личный опыт в делах любви за условностями поэзии ахам "для его универсализации" /Маниккам, 1962, с.197/. Такая трактовка древней лирики явно лишена историчности, ибо личностное начало в нашем понимании ей не присуще. Даже "наличие „я“-мотива, — замечает О.М.Фрейденберг по поводу древнегреческой лирики, — еще не говорит о переживаниях самого поющего" /Фрейденберг, 1973, с.109/. К тамильской же лирике, где этот мотив отсутствует, критерий личностного начала тем более неприложим.

³ В 57-й сутре Тол подчеркивается: "Когда имеют дело с пятью известными людям темами поэзии ахам, то /героев/ не наделяют именами".

⁴ Лишь в двух стихотворениях, представляющих собой монолог-воспоминание героя, свадебный обряд описан с некоторыми подробностями (АН 86; 136). См. также СП I, 1, где бракосочетание Ковалана и Каннахи проводится по двоякому образцу — древнетамильскому и ведическому.

В Кали 101—107 содержится описание свадебного обычая пастушеского племени: для завоевания девушки герой должен укротить быка. Эти стихи, о которых будет сказано позже, стоят особняком в традиции.

⁵ Эти эпизоды получили в тамильской традиции название *tuṅai* место, расположение, путь, порт и т.д. (ДЭС 2773). Обращая внимание на не вполне четкую интерпретацию термина *tuṅai* средневековыми комментаторами Тол, Кайласапати отмечает, что, во всяком случае, под ним подразумеваются "тематическая ясность и единство стиха", и в соответствии с этим предлагает считать его обозначением специфиче-

ской "темы" стихотворения — "одного из мельчайших, но, конечно, наиболее важных "элементов производства" /Кайласапати, 1968, с.192/.

⁶ *tīnai* (от корня *tīṇ* *быть крепким, плотным* — ДЭС 2634) *род, племя, класс*, т.е. совокупность предметов или явлений, сплоченных какими-то общими признаками. Например, оно употребляется для обозначения семьи, клана (ПН 24, 28), разновидности жасмина (Пору 221).

⁷ Первая сутра ИА гласит: "Из пяти тиней любви то, что называется „калаву“, есть обычай гандхарвов из восьми форм брака ведических брахманов — так говорят мудрые поэты".

⁸ Вестермарк отмечает, что обычай добрачной физической близости молодых людей присущ ораонам и колам /Вестермарк, 1921, т.1, с.132/, т.е. племенам мунда. Добавим, что он распространен и у санталов (см. /Арчер, 1974/), любовный канон которых вообще очень напоминает древнетамильский.

⁹ Ср. такие строки: "Если поднимут шум горные куравары, облако брызнет тонкими каплями дождя" (Аин 251, 1—2). С этим хорошо соотносятся этнографические данные: у лесных племен Траванкора (по-видимому, потомков тех же кураваров, живущих подсечным земледелием) во время церемонии первой рубки джунглей ее руководитель, а затем и все остальные дуют в раковины как можно громче, стараясь перешуметь друг друга /Мандельбаум, 1939, с.123/.

¹⁰ Этот обряд (в его кришнаитском варианте) наиболее полно описан тамильской поэтессой Андаль (IX в.) в поэме *tiruppāvai*. Приведем из нее фрагмент, иллюстрирующий наше описание:

И если, воспевая имя Превосходного, того, кто, вздыбясь,
мир измерил,
И возвестив о том, что мы обряд свершаем, искупаемся,
По всей стране исчезнет зло и в каждом месяце пройдут
дожди тройные,
В посевах риса красного, среди стеблей высоких, развистых
будут карпы,
В бутонах лилий кувалей устроятся для дремы пчелы-блестки,
Наполнится земля неубывающим богатством стад...

¹¹ См. об этих ритуалах, например, /Васильков, 1979, с.115/.

¹² "Лучистосияющие, словно цветок венгей, многочисленные тонкие родинки на груди" (ПН 352, 12—13). См. также АН 6, 12; 174, 10—12; НТ 13, 8; 319, 9; КТ 71, 2; Аин 255, 3; Спан 23—24 и др. О венгей подробнее см. дальше.

¹³ Цит. по /Звелебил, 1980, с.168/.

¹⁴ Обращает на себя внимание отчетливый лексический параллелизм *māuṅ* — *māuṅ* (Кришна).

¹⁵ Ассоциация манго с женским началом, отмеченная ранее, в главе посвященной мифологии, хорошо подтверждается разбираемой нами образностью. Ср. также строки из поэзии санталов: "Мои груди — манго", "О моя любимая! Как манго — твоё тело" /Арчер, 1974, с.115/.

¹⁶ Сугубо чувственное понимание образа женщины в древнетамильской поэзии с исключительной наглядностью запечатлено в ТК 1101: "Все, что дает высшее наслаждение пяти чувствам: зрению, слуху, обонянию, вкусу и осязанию, — заключено в украшенной браслетами /женщине/".

¹⁷ Любопытное, на наш взгляд, подтверждение ритуальному характеру хвалы красоте героини содержится в таких строчках Кали 25, 21—22: "Однажды, когда был милостив, ее лоб сверкал великолепно, в другой день, когда ты не хвалил ее (pāgāṭṭākāl), он пожелтел (pasaḥkum)".

¹⁸ На это стихотворение в связи с представлением о сакральной женской энергии обращает внимание Дж.Харт /1975, с.226/.

¹⁹ Приведем в качестве параллели к этому примеру стихотворение из антологии Халы "Гахасаттасай" (II в.): "Как дом без имущества, как водопад без воды, как хлев без коровы, лицо ее в разлуке с тобой" (пер. В.В.Вертоградовой).

Сходное понимание состояния женщины в разлуке видим мы и в песне, принадлежащей дравидской народности байга: "Как вода взята из колодца и вышита прочь, такая же потеря для девушки видеть любимого на расстоянии" /Элвин, 1939, с.439/.

²⁰ a ḡ a ṇ — добродетель, религиозный долг, тамильский эквивалент слова "дхарма".

²¹ Имеются в виду странствующие певцы у входа во дворец покровителя.

²² Букв. "ночная дверь" (iḡavu katavam). Мотив открывания двери встречается также в АН 102, 13; Кали 68, 8; 83, 2.

²³ Нота резонерства, которая звучит в этом стихе, свидетельствует о том, что обыгрывание двойственного характера любовного чувства и образа женщины давно укрепилось в поэтической традиции. В самом деле, вариации на эту тему многочисленны, и сама она является известным общим местом не только тамильской, но и индийской поэзии в целом. Ср., например, стихотворение Бхартрихари:

Нет для меня иного нектара
И нет яда, кроме нее.
Она — медоносный цветок, если любит,
Холодна — ядовитый выюнок (пер. Ю.М.Алихановой).

²⁴ Изложение дается по пересказу /Звелебил, 1977/. Фольклорную версию мифа отражает современная анонимная поэма о Муругане, опубликованная Б.Бек /1975/.

²⁵ "История Валли и Муругана была достаточно известна, чтобы предоставить божественный образец человеческого поведения и материал для поэтов, откуда они могли брать сравнения" /Звелебил, 1977а, с.233/.

²⁶ maṇi ēḡ aiṃpāl maṅṅōḷi темная, с пятью прядями волос, красотой подобной сапфиру (АН 133, 5).

²⁷ Ср. также: valli nuṇṇ itai тонкая, как растение валли (или как у Валли?), талия (АН 286, 2).

²⁸ Мотив размягчения от любви в высшей степени типичен для поэзии тамильского бхакти. Например: "ты, /о Шива/, расплавил мое каменное сердце..." (Маниккавасахар. "Тирувасахам" X, 11, 2); ср. также восклицание Аппара, обращенное к Шиве: "если ты нас расплавляешь, есть ли тот, кто не расплавлен?"

²⁹ Ср. замечание О'Флаэрти о том, что в индийской культуре смертный, который признает в себе наличие сексуальности, тем самым идентифицирует себя с Шивой /О'Флаэрти, 1981, с.208/.

³⁰ āvirai; erukku(arka). К последнему растению в тамильской культуре выработано резкое негативное отношение. С ним ассоциируются неприятности, бесчестье, смерть /Терстон, 1912, с.51—52/.

³¹ Поток воды с упавшими в него цветами, плодами или осыпавшейся ароматной пылью — распространенные и любимые поэтами образы (см. приведенное в главе I описание горного потока в ТМА). Такой поток есть, конечно, образ плодотворящей насыщенной семенами влаги. В свете этого проясняется значение обряда купания девушек в бегущей воде.

³² Напомним, что время цветения манго, как и венгей, считалось благоприятным для свадеб. Эта примета, возможно, подразумевает существование ритуала брака между деревьями.

³³ Существует несколько разновидностей куриньджи, отличающихся одна от другой по окраске. В древнетамильской поэзии имеется в виду синий цветок *Strobilanthes kuntianus* /Сами, 1972, с.79/. К характеристике куриньджи необходимо добавить еще одну любопытную деталь: чашечка его цветка состоит из пяти лепестков /Сами, 1955, с.139/, что некоторым образом соответствует пятилистнику валли.

³⁴ Хотя вода сама по себе — многозначный символ, все же можно полагать, что в отличие от бегущей воды ручьев горные озера (cupai) ассоциируются с женским началом. Это с очевидностью следует, например, из НТ 334, где образ падающих в горные озера цветов венгей символизирует совокупление.

³⁵ О "лунных" ассоциациях Валли говорит средневековый комментатор Тол Начиннаркиннир (см. /Звелебил, 1977а, с.242/).

³⁶ Завуалированное в этом стихотворении сравнение героя с камнем представляет собой характерный поэтический прием, получивший в традиции название "внутреннее сравнение" (uḷḷurai uvamaṁ).

³⁷ Такого рода намек также является распространенным и продуктивным приемом в тамильской поэзии (его называют iraiṅci — букв. *мясо, плоть, пища*), разрабатываемым в каждой теме-тиней применительно к ее поэтическому материалу.

³⁸ mullai — кустарник с ползучими ветвями и множеством мелких ослепительно белых ароматных цветов.

³⁹ Таких групп в древнем Тамилнаде насчитывалось семь: pētai — до 7 лет; reṭuprai — 11—12 лет; maṅkai — 13—18; maṅantai — 19—24; arivai — 25—30; terivai — 31—39; pēriḷaṅpen — после 40 лет /Сингравелу, 1966, с.188/. Таким образом, возраст героини определяется между 19 и 30 годами. Впрочем, эти обозначения в поэзии в значительной степени уже теряют терминологическое значение, и потому maṅantai мы переводим как *скромная* (от maṅan), а pētai — как *глупая, неразумная*.

⁴⁰ "Охотники на слонов в Западной Африке убеждены, что если их жены в их отсутствие изменяют им, то это преступление дает слону возможность одержать победу над охотником, тяжело ранить или даже убить его" /Фрзэр, 1980, с.49/. Неверность жены ведет к смерти мужа в битве /Уилсон, 1957, с.133/. "Несоблюдение моральных норм, связанных с сексом, является, по поверьям, причиной зла, которое постигает общину" /Криге, 1968, с.175/.

Наконец, можно привести пример из современного малайяльского романа, который показывает, что подобные представления живы на юге Индии до сих пор. "Как ты думаешь, почему рыбаки, выходящие на лов,

возвращаются назад целыми и невредимыми? Потому что их жены, остающиеся на берегу, блюдут закон и благочестие" (*Такажи Шивасанкара Лиллэ*. Криветки. М., 1961, с.12).

⁴¹ "Я в огне, словно корни дерева, под которым пастух разводит костер" (НТ 289, 7—8); "В глазах стояли слезы, глущие, словно огонь" (КТ 4, 2); "от жара тела сохнут цветы в волосах, сами волосы становятся опаленными" (КТ 192, 6); "от страданий разлуки дыхание делается горячим" (Ан 450, 3). Само высыхание тела, распространение цвета разлуки есть, конечно, результат сжигающего героиню внутреннего огня страданий.

⁴² Интересно сравнить состояние героини с периодом подготовки шамана из Малабара (величалада) к камланию. Этот период (40 дней) накопления энергии считался сакральным в храмах Малабара, посвященных Бхагавати. Шаман должен в это время вести сдержанную, аскетическую жизнь: не лазать на деревья, не пить вина, не брать в руки плуг, а также соблюдать целомудрие /Гопалакришнан, 1959, с.191—193/.

Весьма примечательно, что трудности и аскезы, и разлуки обозначаются однокоренными словами: *pōu болъ*, *pōtal болеть*, *страдать*, *pōgrāg те, кто перенес страдания аскезы* (КТ 344, 1), *pōgrāp совершивший подвиги аскезы* (ТК 70), *pōpontugāivi переживающая боль, трудности разлуки* (КТ 192, 2). С полным основанием можно обозначить обеты аскезы и разлуки одним словом — стратотерпие. Кстати, всякий женский обряд, в котором присутствуют элементы аскезы, называется *pōpri*. Добавим, что и состояние нечистоты, в котором пребывает героиня, понимается вообще как "нагревающее" /Бек, 1969, с.562/.

⁴³ В Кали 19, 20 и СП XV, 143—147, например, говорится о том, что женщина, обладающая карбу, способна вызвать дождь для своего селения.

⁴⁴ Под богом подразумевается, конечно, Муруган, укрепителъ уз, держащих под контролем сакральную женскую энергию.

⁴⁵ Интересно здесь обратить внимание на один характерный образ древнетамильской поэзии: мелкие распускающиеся бутоны муллей напоминают зубы и вызывают представление о смехе, улыбке (АН 244, 4; КТ 162, 4—5; 186, 3). Отсюда явно вытекает и представление о белом цветовом качестве смеха (вообще распространенное в Индии. Ср. "белый" смех Шивы в "Облаке-вестнике" Калидасы). "Белизна смеха" есть, конечно, метафорическое развитие зримого образа приоткрывшихся в смехе, улыбке зубов. "Белый смех, явленный в сверкании зубов, представляет дружбу, хорошие взаимоотношения. Это — нечто противоположное гордыне, тайной зависти, краже, супружеской измене, подлости и убийству" /Тэрнер, 1969, с.104/.

⁴⁶ Об Арундхати см., например, /Вхандаркар, 1913, с.150—151/.

⁴⁷ Имеется в виду звезда из созвездия Плейад, в которую, согласно мифу, превратилась Арундхати.

⁴⁸ Напомним: "Еда — метафора жизни и воскресения" (Фрейденберг 1936, с.67). Чрезвычайно существенна, кстати, связь понятий новизны и еды в слове *viruntu новизна, угощение, тир, гость* (см. ДЭС 4442).

⁴⁹ Понимание "души" как внутреннего тела подтверждается данными ряда дравидских языков (гонди, пенго, куи, куви и др.), в кото-

рых слова, означающие *сердце, душа*, имеют также значения *сердцевина дерева, ядро ореха* и т.д. (см. ДЭС 3097).

Эти сведения любезно сообщены нам Н.В.Гуровым.

^{49а} Аналогично понимается процесс видения, смотрения — как помещение предмета вовнутрь. На обыгрывании этого построен, между прочим, ряд стихов "Тируккурала". Например: "О прекрасный идол! Удались из зрачков моих глаз — /иначе/ моей прекрасной возлюбленной не хватит /в них/ места" (ТК 1123).

⁵⁰ По тамильским текстам можно проследить связь корня *teḷ* со сферой ритуала и магии. *teḷ* — это постоянный эпитет колокольчика (*teṇṇaṇi*), звук которого обладает очистительной функцией. Она реализуется двояко. Во-первых, колокольчик оберегает скот от гибели и порчи (от хищников, болезней или вообще нечистого влияния). Звон колокольчиков и шелканье кнутов — необходимый компонент пастушеских очистительных обрядов, замечает Е.В.Аничков /1903, с.271/. В "Повести о браслете" есть эпизод, когда колокольчики, предвещающие несчастье, попадали с коров на землю, т.е. коровы лишились охраны (XVII, 2—4). Во-вторых, колокольчик — необходимая принадлежность шаманов и прорицателей (например, прорицатели из племени ирула в Южной Индии, предсказывая судьбу, бьют в барабан и колокольцы /Терстон, 1909, т.1, с.372/). Колокольчик — это и принадлежность Муругана (ТМА 84), связь которого с шаманством не вызывает сомнений. Колокольчик в тамильской поэзии описывается как имеющий язык — *pā* и открытый рот — *raḱuvāy* и может рассматриваться как символ сакральной речи, "просветляющей" то, что укрыто от простого глаза временем или видимым обликом вещей.

⁵¹ По этому поводу можно высказать одно предположение. В стихах на тему палей даются иногда точные указания на местность, куда отправился (и, следовательно, откуда возвращается) герой. Это северная граница Тамизахама, горы Венката, "страна с другими языками" — см. АН 27,7; 61, 13; 85, 9; 127, 17; 209, 9 и т.д. Учитывая, что в этих горах находится Тирупати, место почитания Кришны-Венкатешвары (бога с древними местными корнями, сочетающего в себе черты Кришны и Муругана), и что именно из-за гор вздымаются обычно тучи сезона дождей, то, может быть, в картине возвращения героя следует видеть реминисценции с мифологией упомянутого бога? Вопрос этот требует дальнейших изысканий.

⁵² Любопытно отметить такую словесную переключку: в районе палей "коршун тащит кишки воинов" (АН 77,10); "демоницы-пей на поле битвы наматывают кишки себе на голову" (ПН 371, 23); "кишки пастухов висят на рогах быка" (Кали 103, 25).

⁵³ Интересно, что в современном ритуале бракосочетания богини Мариямман в качестве ее субститута может фигурировать сосуд с раскаленными углями /Бек, 1981, с.116/.

⁵⁴ Необходимо сделать оговорку по поводу употребления слов "город", "горожане". Речь здесь идет не только о действительно крупных городах типа Мадурай и их жителях, но вообще о селениях в речных долинах (район марудам). Они назывались *ūr* (букв. *укрепление*) и были населены земледельцами, культивировавшими главным образом рис и сахарный тростник. С ними связывается довольно высокий уровень цивилизации, и термин *ūr* *gōraḱani*, *житель селения района*

марудам, несет в себе известную оценочную характеристику. Не случайно в стихотворении Аин 15 героиня, упрекая героя в неблагородном по отношению к ней поведении, говорит: "хоть он и житель древнего селения (*ṣhītūṅaṅ*), но не горожанин (*ūṅaṅ*)", т.е. лишен необходимых для горожанина, "урана", качеств.

^{54а} О тамильской традиции храмовых представлений, во время которых разыгрывалась ссора между супругами-богами, пишет С. Керсенбом-Стори. Бога не пускают в "дом", потому что он женился на сопернице. Он стоит перед закрытой дверью и просит прощения у первой супруги до тех пор, пока она не меняет гнев на милость. Эта сцена, исполнявшаяся танцовщицами-дэвадаси, перерастала во всеобщую веселую потасовку, во время которой дэвадаси колотили окружающих кусками мягкой коры пальмировой пальмы /Керсенбом-Стори, 1984, с.226/. Весьма примечательно наличие здесь, как и в теме *марудам*, смехового начала. О драматическом представлении ссор между богами см. также /О'Флаэрти, 1980, с.124/.

⁵⁵ В Индии распространена история о царстве, в котором не было дождя, потому что некий мудрец-аскет не смеялся. Засмеялся же он лишь тогда, когда увидел эротическое соединение слепой пары /Данге, 1971, с.42/. В многозначительном соответствии с выраженной здесь идеей находится стихотворение Кали 94, воспроизводящее (с откровенными подробностями) любовный диалог горбуна и карлицы (в разделе *марудам*); ср. в связи с этим представление о необычайной сексуальной потенции уродов /Данге, 1971, с.141/.

⁵⁶ В древности существовало представление о различных видах воды. Так, в ведических текстах их выявляется по меньшей мере 17, в том числе струящаяся вода, вода из колодца, пруда, моря и т.д. /Хестерман, 1957, с.84—85/. С водами ассоциируются мужское и женское, жизненное и смертное начала.

С тем же мы встречаемся и в древнетамильской лирике, причем для ландшафта каждой темы-тиней характерны свои воды: горные ручьи и озера — для *куруинджи*, дождь — для *муллей*, реки и пруды — для *марудам*, море — для *нейдаль*. Особенность пейзажа палей состоит в полном отсутствии воды.

⁵⁷ Напомним, что темы-тиней выделяются и в поэзии *пурам*, но не образуют в ней столь последовательной системы. Имеется известное соответствие между темами *ахам* и темами *пурам* (носящими отдельные названия), оно закреплено в Тол, но нами здесь не рассматривается. Мы на него лишь укажем в таблице тем-тиней, помещенной в следующей главе.

Глава IV

¹ Ср. мнение Дж.Марра, который полагает (см. /Звелебил, 1973, с.92/), что эти две темы были отставлены теоретиками—"аристократами". Можно добавить, что и составители антологий, видимо, их не жаловали: в наличном корпусе текстов соответствующих примеров находится очень немного. Вообще же говоря, в вопросе о содержании этих тем у исследователей полной ясности нет (см. /Маниккам, 1962, с.72/), и выявление стихотворений, которые можно причислить к данным темам,

зависит от индивидуальных вкусов. Лишь ситуация езды на пальмировом коне единодушно признается принадлежащей перунтиней, поскольку явно изображает выход за пределы нормы. В других случаях определить эти пределы затруднительно. Скажем, принадлежащее Наннахеиру стихотворение КТ 325 относят иногда к перунтиней, хотя оно изображает типичную размовку влюбленных:

"Я от тебя уйду, уйду", — сказал он мне.

И я, решив, что, как и прежде, это лишь слова пустые,

Ему сказала: "Что же уходи!

Но больше уж ко мне не возвращайся!"

Увы, теперь я одинока!

Громадным озером, где бродит аяст черноногий,

Ложбинка стала на груди моей, наполнившись слезами.

Ах, где теперь мой господин жестокий?

Очевидным подтверждением того, что традиция закрепила в системе тиней именно пять тем, служит состав сборников поэзии ахам, созданных позже "поэзии санги" (примерно с V по IX в.) и наследовавших ей с точки зрения сложившегося в ней канона. Эти сборники таковы: *aintinaiyeḷupatu* ("Семьдесят стихов на пять тем-тиней"), *aintinaiyaḷmpatu* ("Пятьдесят стихов на пять тем-тиней"), *kainnilai* ("О поведении в пяти ситуациях тиней"), а также *tinaimoliyaḷmpatu* ("Пятьдесят стихов, говорящих о тиней"), *tinaimālai ūrraiḷmpatu* ("Гирлянда из ста пятидесяти стихов на темы-тиней").

² *mutal* — букв. *первый, начальный*, и "Толькапням" так объясняет название этого элемента: "Познавшие сущность вещей говорят, что сущность этих двух — времени и пространства — быть первыми" (Тол 7).

³ Развернутую характеристику пяти тем впервые дает комментатор трактата "Иреиянар ахаппоруп" Наккирар (IX в.). Он включает в нее не только присущие каждому району растения, животных, но такие детали, как еда, разновидности музыкальных инструментов (яйль, барабаны), источники воды.

⁴ Из праздников, отмечаемых в культовом цикле Муругана, заслуживает упоминания *rankuni uttiram* (апрель — май). Этот месяц считается благоприятным для свадеб, особенно в дни полной луны. Цветут венгей и манго, что отмечено и в тамильской поэзии как благоприятный момент для бракосочетания, и в храмах Муругана разыгрывается его свадьба с Валии /Клози, 1977, с.138/.

⁵ Скрытый смысл речи героя состоит в том, что образ коровы, поедающей плод хлебного дерева, символизирует уже имевшее место соединение героя с одной из девушек у открытого поля (хлебное дерево растет у поляны для собраний); говоря о прохладной воде, герой намекает на встречу ночью.

⁶ Приглашая героя в свое селение, девушки предлагают ему открыть эти тайные взаимоотношения с их подругой.

⁷ Между прочим, у народов Южной Индии до сих пор широко распространено суеверное отношение к вечерним часам: "Период между окончанием дня и началом ночи считается критическим, детей не кормят в это время и не дают им спать. Это общий для Южной Индии обычай" /Сринивас, 1955, с.88/. Добавим к этому, что и сезон дождей здесь счита-

ется, несмотря на обещание плодородия, неблагоприятным /Ферро-Луцци, 1979, с.593/.

О сильных переживаниях, связанных с приходом вечера, говорят многочисленные в тамильской поэзии эпитеты к слову *mālai* вечер: *raiṅu!*, *raiṅkaṅ*, *raḷaiṅkaṅ* *печальный вечер*, *kaiyaṅu mālai* *вечер отчаяния*, *maṅṅiṅ mālai* *вечер, приносящий смятение*, *aṅṅilil mālai* *лишенный милости вечер* и т.д. Всего можно найти более полутора десятков эпитетов с различными вариациями (см. /Варадараджан, 1957, с.366–367/).

Отношение к вечерним часам в разлуке наиболее кратко и сильно выражено в двустишии ТК 1224:

Когда со мною нет любимого, то вечер наступает, словно враг
На поле битвы, /где свершаются/ убийства.

⁸ Такого рода практика, видимо, существовала в древней Индии. Заслуживает внимания свидетельство одной из буддийских джатак, отмеченное Я.В.Васильковым: "...гетера, разыскивая бежавшего возлюбленного, нанимает бродячих актеров, чтобы они пели в людных местах о ее любви и разлуке" /Васильков, 1987, с.262/.

- Авирей (*āvirai*) — *Cassia senna*, кустарник с золотистыми цветами.
- Адумбу (*aṭumpu*) — *Ipomea pascarpa*, ползучее растение с раздвоенными листьями и цветами в форме колокольчика. Растет на побережье моря.
- Амбали (*āmpal*) — *Nymphaea lotus*, одна из разновидностей водяной лилии.
- Аралей (*aralai*), или мараль (*maral*), — кустарник, семенами и побегами которого питаются антилопы.
- Ахил (*akil*) — *Aquilaria agallocha*, орлиное дерево, обладающее ароматной древесиной.
- Ашока (*aśokam*) — *Saraca indica*, дерево с ярко-красными цветами.
- Баньян (*ālamaram*) — дерево *Ficus bengalensis*.
- Валли (*valli*) — *Convolvus batatas*, вьющееся растение со съедобными клубнями.
- Ваньджи (*vañci*) — *Salix tetrasperma*, индийская ива.
- Венгей (*veñkai*) — *Pterocarpus bilobus* (*marsupium*), дерево крылоплод с золотистыми цветами.
- Ветчи (*vetci*) — *Ixora coccinea*, дерево с красными цветами.
- Вила (*vilā*) — *Feronia elephantum*, дерево со съедобными плодами.
- Вилаву — см. Вила.
- Ерукку (*erukku*, *erukkam*), или арка, — *Calotropis gigantea*, кустарник с неприятно пахнущими цветами, растущий на пустошах.
- Илавам (*ilavam*) — *Bombax malabaricum*, шелковое дерево.
- Йа (*yā*) — (?), дерево, растущее в пустынной местности.
- Кадамба (*kaṭampam*) — *Nuclea cadamba*, дерево с оранжевыми цветами. Связано с культом Муругана, которого иногда (как и его жреца) называют *kaṭampam*. Кадамба упоминается и в кришнаитских мифах. В ветвях этого дерева Кришна спрятал одежды купающихся пастушек.
- Кала (*kaḷā*) — (?), колючий кустарник с мелкими съедобными плодами.
- Калли (*kaḷli*) — *Euphorbia tirucalli*, молочай, колючий кустарник, растущий в сухих пустынных местах.
- Кайа (*kāyā*) — *Mimocydon tinctorum*, карликовое дерево со множеством мелких синих цветов.
- Кандаль, или тондри (*kāntal*, *tōṇṇi*), — *Gloriosa superba*, малабарская горная лилия, растение с ароматными красными цветами.
- Каньджи (*kāñci*) — *Strychnos nux vomica* стрихниновое дерево, растущее по берегам водоёмов.
- Кондрей (*konṇrai*) — *Cassia fistula*, *Cassia marginata*, дерево с ярко-желтыми цветами.
- Кувалей (*kuvalai*) — *Nelumbo*, темно-синяя водяная лилия.
- Кувилам (*kūvilam*) — дерево *Aegle marmelos*.
- Куриньджи (*kuṛiñci*) — *Strobilanthes*, горный цветок.
- Курунду (*kuruntu*) — *Atalantia racemosa*, дикое лимонное дерево.
- Куркума — см. Шафран.
- Лотос (*tāmarai*) — *Nelumbium speciosum*, или разновидность *Nymphaea*,

- водяные лилии с крупными многолепестковыми цветами различного цвета.
- Манго (*mā*, *māṅaram*) — *Mangifera indica*, крупное, вечнозеленое дерево с мелкими белыми или желтыми цветами и большими сочными плодами.
- Маргоза (*vēṃṃu*) — *Azadirachta indica*, *Nīm*, *Margoza*, дерево, листья которого повсеместно в Индии считаются целебным, очистительным средством.
- Марудам (*marutam*) — *Terminalia tomentosa* или *Lagerstroemia feos-regia*, крупное ("царское") дерево, растущее по берегам водоемов (в районе марудам).
- Муллей (*mullai*) — *Jasminum trichotomum*, жасминовый кустарник с ползучими ветвями и множеством ярко-белых цветов, раскрывающихся с началом сезона дождей.
- Мусундей (*muṣuṅṅai*) — *Rivea ornata*, вьюнок с мелкими белыми цветами.
- Няжал (*nājal*) — *Cassia sophera*, дерево, растущее в приморских рощах.
- Нейдал (*neytal*) — *Nimphaea lotus alba*, белая водяная лилия.
- Омей (*ōmai*) — (?), крупное дерево (разновидность манго?).
- Пальмировая пальма (*panai maram*) — *Borassus flabeliformis*.
- Палей (*pālai*) — *Wrightia tinctoria*, дерево, растущее на сухих пустынных землях.
- Пидавам (*pitavam*) — *Randica malabarica*, дерево с белыми цветами.
- Просо (*tiṅai*) — *Setaria italicum*, культура, характерная для горных районов.
- Пунгу — см. Пунней.
- Пунней (*puṅṅai*, *puṅku*) — *Calophyllum inophyllum*, дерево красолист с разветвленной кроной и белыми ароматными цветами.
- Ратан (*piramṃu*) — *Calamus rotang*, вьющееся растение.
- Сандал (*śāntam*, *śāntu*) — *Santalum album*, дерево, древесина которого используется для изготовления ароматического порошка и прокладительных масел.
- Сембу (*śēṃṃu*) — *Caladium pumphaefolium*, садовое клубневое растение.
- Тажей (*tālai*) — *Pandanus odoratissimus*, хвойное дерево, растущее на морском берегу.
- Тондри — см. Кандаль.
- Хлебное дерево (*palāmaram*) — *Artocarpus integrifolia*, дерево с крупными, до двух кг, сладкими плодами.
- Чампака (*śaṃṃakam*) — *Mochelia śaṃṃakam*, большое дерево с ароматными цветами.
- Шафран (*śaiṅgal*, *kuṅkumam*) — *Curcuma longa*, растение, клубни которого употребляются как съедобная приправа и для изготовления ароматического порошка.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ТЕКСТЕ
(ИСТОЧНИКИ И ВСПОМОГАТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА)

- Аин — aiñkurunūru.
АН — akanānūru.
ИА — iraiyanār akapporu].
Кали — kalittokai.
Кар — kārnārapatu.
КП — kuṛiñcippāttu.
КТ — kuruntokai.
Мани — mañimēkalai.
МК — maturaikkāñci.
МП — mullaippāttu.
МПК — malaipaṭukatām.
НВ — neṭunalvāṭai.
НТ — narriṇai.
Пади — paṭirruppāttu.
Пари — paṛipātal.
Пору — porunarārruppaṭai.
ПН — puranānūru.
ПП — paṭṭiṇapālai.
ППан — perumpānārruppaṭai.
СП — cilappatikāram.
СПан — cirupānārruppaṭai.
ТК — tirukkurai.
ТМА — tirumurukārruppaṭai.
Тол — tolkāppiyam porulatikāram.
ДЭС — *Burrow T. and Emeneau M. A Dravidian Etymological Dictionary. Oxf., 1961.*
ИП — *Subramoniam V. Index of Puranānūru. University of Kerala. 1962.*
ПШТИ — *Subramanian N. Pre-Pallavan Tamil Index. Madras, 1966.*

I. *Тексты и переводы текстов*

1. akanānūru. tiru nāvalar, na, mu. vēnkatacāmi nāṭṭar, karantai kaviyarācu, ra. vēnkatacalam piḷḷai vārkaḷāḷ elūtapperra patavurai viḷakkavuraikaḷuṭan. tirunelvēli, cennai, 1962.
2. aiṅkurunūru. tiru po. vē. cōmacuntaraṅār uraiyuṭan. cennai, tirunelvēli, maturai, 1972.
3. iraiyanar akapporuḷ. teyvappulamai nakkīraṅār urai. cennai, 1976.
4. kalittokai. naccinārkkiniyar uraiyum. tiru po. vē. cōmacuntaraṅār vilakkam. cennai, 1978.
5. kuṅuntokai. u. vē. cāminātaiyaravarkaḷ uraiyuṭan. cennai, 1955.
6. cilāppatikāram. tiru po. vē. cōmacuntaraṅār urai. cennai, 1977.
7. tirukkuraḷ vē. irāmaliṅkam piḷḷai putu urai. cennai, 1954.
8. tolkāppiyam. poruḷatikāram. iḷampūraṅar uraiyuṭan. tirunelvēli, cennai, 1956.
9. nārriṅai nānūru. uraiyācīriyarkaḷ nārāyaṅacāmi aiyar avarkaḷ, po. vē. cōmacuntaraṅār avarkaḷ. cennai, 1976.
10. pattuppāṭṭu mūlamum uraiyum. mutārpakuti. tiru po. vē. cōmacuntaraṅār urai. tirunelvēli, cennai, 1962.
11. pattuppāṭṭu mūlamum uraiyum. irantāmpakuti. tiru po. vē. cōmacuntaraṅār urai. tirunelvēli, cennai, 1968.
12. patirruppāṭṭu. uraiyācīriyar tiru auvai cu. turaicāmiṅpiḷḷai avarkaḷ. cennai, 1973.
13. paṛipāṭal. uraiyācīriyar tiru po. vē. cōmacuntaraṅār. cennai, 1975.
14. puṅānūru. mūlamum paḷaiya uraiyum. patippācīriyar ṭākṭar u. vē. cāminātaiyaravarkaḷ. 7 patippu. cennai, 1971.
15. maṇimēkalai. mūlamum uraiyum. uraiyācīriyar po. vē. cōmacuntaraṅār. cennai, 1975.
16. maturai kaṅṅaṅkūṭṭaṅār. kārnārpātu — nānārpātu mūlamum uraiyum. cennai, 1957.
17. kuṅuntokai. An Anthology of Classical Tamil Love Poetry. Transl. by Dr. M. Shanmugam Pillai and David E. Ludden. Madurai, 1976.
18. pattuppāṭṭu. Ten Tamil Idylls. Translated into English Verse by J. V. Chelliah. Tirunelvely, Madras, 1962.
19. The Interior Landscape. Love Poems from a Classical Tamil Anthology. Transl. by A. K. Ramanujan. Bloomington — London, 1967.
20. Le Paripāḍal. Texte tamoul. Introduction, traduction et notes par François Gros (Publications de l'Institut Français d'Indologie. N.35). Pondichery, 1968.
21. Повесть о браслете. М., 1966.
22. Тирукурал. М., 1963.
23. Стихи на пальмовых листьях. М., 1979.
24. Литература древнего Востока. Тексты. М., 1984.
25. В краю белых лилий. Древнетамильская поэзия. М., 1986.

II. Список литературы

- Алиханова Ю.М. Театр древней Индии. — Культура древней Индии. М., 1975.
- Алиханова Ю.М. Жанр "натика" в индийской классической драме. — Теория жанров дитературы Востока. М., 1985.
- Альбедиль М.Ф. Протоиндийское письмо: итоги и перспективы исследования. — СЭ. 1984, № 4.
- Альбедиль М.Ф. К реконструкции мифологической семантики протоиндийских текстов. — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987.
- Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. — ОРЯС. 1903 (т.74, № 2; т.78, № 5).
- Арокиасвами (Arokiaswami M.). Kuruntogai: Historical Interpretation. — JMU. 1960, vol. 32, № 2.
- Арокиасвами (Arokiaswami M.). The Classical Age of the Tamils. Madras, 1967.
- Аруначалам (Arunachalam M.). A Later Evidence on Music in the Sankam Period. — JTS. № 17, 1980.
- Арчер (Archer W.G.). The Blue Grove. The Poetry of the Uraons. L., 1940.
- Арчер (Archer W.G.). The Hill of Flutes. Pittsburg, 1974.
- Баласубраманиан (Balasubramanian C.). The Status of Women in Tamilnadu during the Sangam Age. Madras, 1976.
- Баль (Baal J. van.). Offering, Sacrifice and Gift. — Numen. 1976, vol.23, fasc. 3.
- Банерджи (Banerjee P.). Apsaras in Indian Dance. New Delhi, 1982.
- Барроу (Burrow T.). Review of: Hart G.L. The Relation between Tamil and Classical Sanskrit Literature. Wiesbaden, 1976. — IIJ. 1979, vol.21, № 4.
- Бек (Beck V.E.F.). Colour and Heat in South Indian Ritual. — Man. 1969, vol.4, № 4.
- Бек (Beck V.E.F.). The Study of a Tamil Epic. — JTS. 1972, № 1.
- Бек (Beck V.E.F.). Peasant Society in Kongu. Vancouver, 1972 (a).
- Бек (Beck V.E.F.). The Kin Nucleus in Tamil Folklore. — Michigan Papers on South and Southeast Asia (№ 7. Kinship and History of South Asia). Ann Arbor, 1974.
- Бек (Beck V.E.F.). A Praise-Poem for Murugan. — Journal of South Asian Literature. 1975, vol.XI, № 1—2.
- Бек (Beck V.E.F.). The Goddess and the Demon. A Local South Indian Festival and its Wider Context. — Autour de la Déesse Hindou. P., 1981.
- Бек (Beck V.E.F.). The Three Twins. The Telling of a South Indian Folk Epic. Bloomington, 1982.
- Бек (Beck V.E.F.). The Courtship of Valli and Murugan: Some Parallels with the Radha-Krishna Story. S.l., s.a.
- Биардо (Biardeau M.). L'arbre et le buffle sacrificiel. — Autour de la Déesse hindoue. P., 1981.
- Блэр (Blair J. Chauncey). Heat in the Rgveda and Atharvaveda (American Oriental Series. Vol. 45). New Haven, 1961.
- Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф. Индия в древности. М., 1985.

- Брубэкер (Brubacker R.L.). Barbers, Washermen and Other Priests: Servants of the South Indian Village and its Goddess. HR. 1979, vol. 19, № 2.
- Брубэкер (Brubacker R.L.). Lustful Woman, Chaste Wife, Ambivalent Goddess. A South Indian Myth. — *Anima*. 1977, vol. III, № 2.
- Бычихина Л.В., Дубянский А.М. Тамильская литература. Краткий очерк. М., 1987.
- Бэбб (Babb L.). The Divine Hierarchy: Popular Hinduism in Central India. N. Y. — L., 1975.
- Ваияпури Пиллей (Vaiyapuri Pillai). History of Tamil Language and Literature. Madras, 1956.
- Ванамамалей (vanamamalai na.). paripāṭalil muruka vanakkam. — āraṅccī. 1971, malar 3, itaḷ 2.
- Ванамамалей (Vanamamalai N.). Hero Stones and Folk Beliefs. — JTS. 1972, vol. 2.
- Варадараджан (Varadarajan M.). The Treatment of Nature in Sangam Literature. Tirunelvely-Madras, 1957.
- Варапанде (Varapande M.L.). Religion and Theatre. New Delhi, 1983.
- Васильков Я.В. Происхождение сюжета Кайратапарвы. — Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974.
- Васильков Я.В. Земледельческий миф в древнеиндийском эпосе (Сказание о Ришьяшринге). — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
- Васильков Я.В. Индийский эпос и рыцарский роман Европы: сходные мотивы. — Индия 1985—1986. Ежегодник. М., 1987.
- Васуки (Vasuki M.). Variety of Hair-dos in Ancient Tamil Nadu. — JTS. 1976, № 9.
- Вертоградова В.В. К истокам пракритской поэзии (охотничьи песни). — Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М., 1985.
- Вестермарк (Westermarck E.). The History of Human Marriage. Vol. 1—2. L., 1921.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. П., 1940.
- Водвиль (Vaudeville Ch.). A Note on the Ghatakarpara and the Meghaduta. — JOIB. 1959, vol. 9, № 2.
- Водвиль (Vaudeville Ch.). Barahmasa: a Comparative Study. — JOIB. 1964, vol. 13, № 4.
- Водвиль (Vaudeville Ch.). Kṛṣṇa-gopala dans l'Inde ancienne. — Mélanges d'Indianisme à la mémoire de Louis Renou. P., 1968.
- Волчок Б.Я. К проблеме интерпретации протоиндийских изображений и символов. — СЭ. 1982, № 3.
- Вьенно (Viennot O.). Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. P., 1954.
- Глюкман (Gluckman M.). Les Rites de Passage. — Essays on the Ritual of Social Relations. Manchester, 1962.
- Глюкман (Gluckman M.). Psychological, Sociological and Anthropological Explanations of Witchcraft and Gossip: a Clarification. — Man. 1968, vol. 3, № 1.
- Гонда (Gonda J.). Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View. — Numen. 1956, vol. III.
- Гонда (Gonda J.). Visnuism and Sivaism. A Comparison. New Delhi, 1976.

- Гопалакришнан (Gopalakrishnan M.S.). Velichapad. — JMU. 1960, vol. 31, № 2.
- Гопалакришнан (Gopalakrishnan M.S.). Sri Kedaragowri. — JMU. 1961, vol. 32, № 2.
- Гоф (Gough E. Cathleen.). Female Initiation Rites on the Malabar Coast. — Journal of the Royal Anthropological Institute. Ireland-London, 1955, № 1-2.
- Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
- Гро (Gros F.). Le Paripatal. Texte tamoul. Introduction, traduction et notes par François Gros. Pondichery, 1968.
- Гро (Gros F.). La littérature du Sangam et son public. — Puruṣārt-ha. 1983, vol. 7.
- Гунда (Gunda Bela). Magical Watching of the Flock in the Great Hungarian Plain. — Folklore. L. 1970, vol. 81, Winter.
- Гуров Н.В. Южнодравидийская легенда о прародине. — НАА, 1976, № 3.
- Данге (Dange S.A.). Vedic Concept of "Field" and the Divine Fructification. Bombay, 1971.
- Делери (Deleury G.). The Cult of Vithoba. Poona, 1960.
- Деркс (Dirks N.B.). Political Authority and Structural Change in Early South Indian History. — The Indian Economic and Social History Review. Delhi, 1976, vol. XIII, № 2.
- Джаякар (Jayakar Pupil). The Earthen Drum. An Introduction to the Ritual Arts of Rural India. New Delhi, 1980.
- Джесудасан (Jesudasan C. and H.). A History of Tamil Literature. Calcutta, 1961.
- Джэксон (Jackson Anthony). Sound and Ritual. — Man. 1968, vol. 3, № 2.
- Джозеф (Joseph T.K.). A Forest Pilgrimage in Travancore. — Journal of Indian History. Madras, 1939, vol. 18, p.1.
- Джулинссон (Julinsson P.). The Gonds and Their Religion. Stockholm, 1974.
- Диель (Diehl C.G.). The Goddess of Forests in Tamil Literature. — TC. 1964, vol. XI, № 4.
- Дубянский А.М. Рец. на: *Kailasapathy K.* Tamil Heroic Poetry. — ВМУ. 1971, № 2.
- Дубянский А.М. Панегирическая поэзия тамильской антологии "Десять песен". — ВМУ. 1973, № 1.
- Дубянский А.М. Происхождение канона древнетамильской любовной поэзии (ситуация разлуки). — ВМУ. 1978, № 3.
- Дубянский А.М. Мотив вестника в ситуации разлуки древнетамильской любовной поэзии. — Литературы Индии. М., 1979.
- Дубянский А.М. О мифопоэтических началах древнетамильского поэтического канона. — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979(а).
- Дубянский А.М. О ритуально-мифологическом содержании образов древнетамильской лирики. — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.
- Дубянский А.М. О некоторых религиозно-мифологических представлениях древних тамилы в связи с культом Муругана. — Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М., 1985.

- Дубянский А.М. Проблема жанра в древнетамильской любовной лирике. — Теория жанров литератур Востока. М., 1985(а).
- Дуглас (Douglas M.). Purity and Danger. An Analysis of Pollution and Taboo. Wash., 1966.
- Дюмон (Dumont L.). The Concept of Kingship in Ancient India. — Contributions to Indian Sociology. Vol. VI. P., 1962.
- Звелебил (Zvelebil K.). Bull-baiting Festival in Tamil India. — Annals of the Naprstek Museum. Vol. 1. Prague, 1962.
- Звелебил (Zvelebil K.). The Smile of Murugan. On Tamil Literature of South India. Leiden, 1973.
- Звелебил (Zvelebil K.). The Earliest Account of the Tamil Academies. — IJ. 1973, vol. 15, № 2.
- Звелебил (Zvelebil K.). Tamil Literature. Wiesbaden, 1975.
- Звелебил (Zvelebil K.). Tamil Literature. Leiden, 1975 (а).
- Звелебил (Zvelebil K.). The Beginnings of Bhakti in South India. — Temenos. 1977, vol. 13.
- Звелебил (Zvelebil K.). Valli and Murugan — a Dravidian Myth. — IJ. 1977 (а), vol. 19.
- Звелебил (Zvelebil K.). Nature of Sacred Power in Old Tamil Texts. — Acta Orientalia. 1979, vol. 40.
- Звелебил (Zvelebil K.). The Valli-Murugan Myth — its Development. — IJ. 1980, vol. 22.
- Зонтхаймер (Sontheimer G.D.). Biroba, Mhaskoba und Khandoba (Schriftenreihe des Südasien Institut der Universität Heidelberg. Bd. 21). Wiesbaden, 1976.
- Зюсс (Zuesse M.). On the Nature of the Demonic: African Witchery. — Numen. 1971, vol. 18, № 3.
- Инглис (Inglis Stephen). A Village Art of South India. Madurai, 1980.
- Инголлс (Ingalls H.H.). A Sanskrit Poetry of Village and Fields. — JAOS. 1954, vol. 74, № 3.
- Индийская лирика II—X веков. Сост., предисл. и коммент. Ю.М.Алихановой и В.В.Вертоградовой. М., 1978.
- Кайласапати (Kailasapathy K.). Tamil Heroic Poetry. L., 1968.
- Канакасабей Пиллэй (Kanakasabhai Pillai V.). The Tamils Eighteen Hundred Years Ago. Madras, 1966.
- Кеннеди (Kennedy R.S.). The King in Early South India as Chieftain and Emperor. — The Indian Historical Review. New Delhi, 1976, vol. 3, № 1.
- Кёйпер (Kuiper F.V.J.). Śailūṣā- and Kuśilava. — Studien zur Sprachwissenschaft und Kulturkunde (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft). Bd. 14. Innsbruck, 1968.
- Кёйпер (Kuiper F.V.J.). Varuna and Vidushaka. Amsterdam, 1979.
- Керсенбом-Стори (Kersenboom-Story S.C.). Virali (Possible Sources of the Devadasi Tradition in the Tamil Bardic Period). — JTS. 1981, vol. 19.
- Керсенбом-Стори (Kersenboom-Story S.C.). Nityasumangali. Towards the Semiosis of the Devadasi Tradition of South India. Utrecht, 1984.
- Кьерхольм (Kjoerholm L.). Possession and Substance in Indian Civilization. — Folk. Kopenhagen, 1982, vol. 24, № 1.

- Клаус (Claus P.). Mayndala: a Legend and Possession Cult in Tulu-nad. — Asian Folklore Studies. Nagoya, 1979, vol. 38, № 2.
- Клози (Clothey F.W.). The Many Faces of Murukan: The History and Meaning of South Indian God. The Hague-Paris-New York, 1977.
- Котандапани Пиллей (Kothandapani Pillai K.). Vada Venkatam. — TC. 1961, vol. 9, № 1.
- Коуэн (Cowen D.). Flowering Trees and Shrubs in India. Bombay, 1952.
- Криге (Krige Jensen E.). Girls Puberty Songs and Their Relation to Fertility, Health, Morality and Religion among the Zulu. — Africa. 1968, vol. 38, № 2.
- Кроли (Crawley E.). The Mystic Rose. A Study of Primitive Marriage. L., 1902.
- Кроли (Crawley E.). Studies of Savages and Sex. N. Y., 1969.
- Лакшманан Четтияр (Lakshmanan Chettiayar). Folklore of Tamil Nadu. New Delhi, 1973.
- Левин (Levi Sylvain). Manimekhala, a Divinity of the Sea. — The Indian Historical Quarterly. Vol. 7. Calcutta — New York, 1931.
- Лобанова И.В., Дубянский А.М. К вопросу о взаимодействии южной и северной литературных традиций в древнетамильской поэме "Повесть о браслете". — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. М., 1963.
- Мандельбаум (Mandelbaum David G.). Agricultural Ceremonies of Travancore. — Ethnos. 1939, № 3—4.
- Маниккам (Manickam V.S.). The Tamil Concept of Love. Tirunelveli-Madras, 1962.
- Махадеван (Mahadevan I.). Tamil-Brahmi Inscriptions of the Sangam Age. — II International Conference-Seminar of Tamil Studies. Madras, 1968. Madras, 1971.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
- Мерварт Л.А. Сказания о Паттении-Девини. — Сборник Музея антропологии и этнографии (АН СССР). Т. 7. Л., 1928.
- Мерриам (Merriam P.A.). The Anthropology of Music. USA, 1964.
- Минакшисундаран (Meenakshisundaran T.P.). A History of Tamil Literature. Annamalainagar, 1965.
- Моусс (Mauss M.). The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies. L., 1954.
- Мукерджи (Mukerji R.). Sex Taboos in Primitive Society. — Essays in Anthropology Presented to S.C.Roy. Calcutta, 1942.
- Мэлоуни (Maloney C.). Archeology in South India: Accomplishments and Prospects. — Essays on South India. Ed. Burton Stein. New Delhi, 1975.
- Наннитамби (Nannithamby L.). The Fine Arts and Recreation during the Cola Period. — JTS. 1969, vol. 1, № 2.
- Натараджа (Nadaraja D.). Gloriosa Superba in Classical Tamil Poetry. — TC. 1964, vol. II, № 3.
- Натараджа (Nadaraja D.). The Mullai and the Tulasi as Symbols of Chastity. — PICSTS.
- Натараджа (Nadaraja D.). Courtship and Marriage in the Classical Period. — JTS. 1969, vol. I, № 2.

- Натараджа (Nadaraja D.). Kaman in Tamil Classical Poetry. — *Jurnal pengajian India*. Vol. 1. Kuala-Lumpur, 1983.
- Невелева С.Л. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). М., 1975.
- Никитина М.И. Древняя корейская поэзия в связи с мифом и ритуалом. М., 1982.
- О'Флаэрти (O'Flaherty W.D.). Asceticism and Eroticism in the Mythology of Siva. L., 1973.
- О'Флаэрти (O'Flaherty W.D.). Women, Androgynes and Other Mythical Beasts. Chicago — London, 1980.
- Паниккар (Panikkar K.M.). Religion and Magic among the Nayars. — *Man*. 1918, vol. XVIII.
- Паниккар (Panikkar T.K.G.). Malabar and its Folk. Madras, 1929.
- Пейн (Paine R.). What is Gossip About? — *Man*. 1967, vol. 2, № 2.
- Пиллей (Pillai K.K.). Narrinai in its Historical Setting. — *JMU*. 1959, vol. 30, № 3.
- Пиллей (Pillai K.K.). Aryan Influence in Tamilakam during the Sangam Epoch. — *PICSTS*.
- Пнина Вербнер (Pnina Werbner). The Virgin and the Clown. Ritual Elaboration in Pakistani Migrants Weddings. — *Man*. 1986, vol. 21, № 2.
- Рагхава Аиянгар (Raghava Aiyangar M.). Some Aspects of Kerala and Tamil Literature. Trivandram, 1973.
- Рамасвами Аияр (Ramaswami Aiyar C.P.). Treatment of Landscape in Eastern and Western Poetry. Baroda, 1956.
- Рамачандран (Ramachandran C.E.). Historical Studies in the Pattuppattu. — *JMU*. 1965—1966, vol. 37, № 1—2.
- Рамачандран (Ramachandran C.E.). Ahananuru in Its Historical Setting. Madras, 1974.
- Рангасами (Rangaswamy Dorai M.A.). The Surnames of the Cankam Age Literary and Tribal. Madras, 1968.
- Рениш (Reinicke M.-L.). Les Dieux et les Hommes. Etudes des cultes d'un village du Tirunelveli, Inde du Sud. Paris — La Haye — New York, 1979.
- Романов В.Н. Древнеиндийские представления о царе и царстве. — *Вестник древней истории*. 1978, № 4.
- Руже (Rouget G.). Music and Possession Trance. — *The Anthropology of the Body*. L., 1977.
- Сами (Samy P.L.). Kurinjci. — *TC*. 1955, vol. IV, № 2.
- Сами (Samy P.L.). The Plant Names in Kurincippattu. — *JTS*. 1972, № 1.
- Сатъямурти (Sathiamoorthy S.). "Korravai", the Goddess of Palai Region. — *Research Papers*. Department of Tamil University of Kerala. 1975, vol. VI.
- Сельванаягам (Selvanayagam S.). The Regional Concept in Tamil Literature. — *JTS*. 1969, vol. I, № 1.
- Сету Пиллей (Sethu Pillai R.P.). Words and Their Significance. Madras, 1974.
- Сивараджа Пиллей (Sivaraja Pillai K.N.). The Chronology of the Early Tamils. Madras, 1932.
- Сиватамби (Sivatambu K.). An Analysis of the Anthropological

- Significance of the Economic Activities and Conduct Code Ascribed to Mullai Region. — PICSTS.
- Сиватамби (Sivatambu K.). *tinaikkōṭṭpāṭṭin camūka aṭippaṭaikaḷ.* — *ārāyucci*, 1971, malar 3, itaḷ 2.
- Сиватамби (Sivatambu K.). *Drama in Ancient Tamil Society*. Madras, 1981.
- Сингаравелу (Singaravelu S.). *Social Life of the Tamils. The Classical Period*. Kuala Lumpur, 1966.
- Ситапати (Sitapati P.). *Sri Venkateswara. The Lord of the Seven Hills*. Tirupati, Bombay, 1977.
- Сомасундарам Пиллей (Somasundaram Pillai). *A History of Tamil Literature*. Annamalainagar, 1968.
- Сринивас (Srinivas M.N.). *Religion and Society among the Coorg of South India*. Bombay, 1965.
- Сринивасан (Srinivasan K.R.). *The megalithic burials and urn-fields of South India in the light of Tamil literature and tradition*. — *Ancient India*. № 2, 1947:
- Субраманьян (Subrahmanian N.). *Sangam Polity*. Madras, 1966.
- Субраманья Пиллей (Subramania Pillai G.). *Omens and Beliefs of the Early Tamils*. — *Journal of the Madras University*. /S.a./, vol. 16.
- Сундарамати (Sundaramathy L.Gloria). *The Women Poets of Cankam Age*. — *JTS*. 1975, № 8.
- Тамижанналь (Thamizhannal). *Tradition and Talent in Cankam Poetry*. Madurai, 1976.
- Тани Наягам (Thani Nayagam X.S.). *Landscape and Poetry*. L., 1966.
- Тани Наягам (Thani Nayagam X.S.). *Tolkappiyam*. — *JTS*. 1972, № 1.
- Терстон (Thurston E.). *Ethnographic Notes in Southern India*. Madras, 1906.
- Терстон (Thurston E.). *Castes and Tribes of Southern India*. Vol. 1—7. Madras, 1909.
- Терстон (Thurston E.). *Omens and Superstitions of Southern India*. L., 1912.
- Тубянский М.И. *К истолкованию мифа о Mahisamardanī*. — *Восточные записки*. Л., 1927.
- Труаси (Troisi J.). *Tribal Religious Beliefs and Practices among the Santals*. New Delhi, 1978.
- Тэрнер (Turner V.W.). *The Forest of Symbols*. Ithaca, New York., 1967.
- Тэрнер (Turner V.W.). *The Ritual Process*. Chicago, 1969.
- Тэрнер В. *Символ и ритуал*. М., 1983.
- Уайтхед (Whitehead H.). *The Village Gods of South India*. Delhi, 1976.
- Уилсон (Wilson Peter J.). *Status Ambiguity and Spirit Possession*. — *Man (New Series)*. 1967, vol. 2, № 3.
- Фальк (Falk Nancy E.). *Wilderness and Kingship in Ancient South Asia*. — *HR*. 1973, vol. 13, № 1.
- Ферро-Луцци (Ferro-Luzzi G.E.). *Women's Pollution Periods in Tamilnad (India)*. — *Anthropos*. 1974, № 1.

- Ферро-Луцци (Ferro-Luzzi G.E.) — Рец. на кн.: K.Gnanambal. Religious Institutions and Caste Panchayats in South India. Calcutta, 1973. — Anthropos, 1979, vol. 74, № 3-4.
- Фийоза (Filliozat, J.). La Veda et la littérature Tamoule ancienne. — Mélanges d'Indianisme à la mémoire de Louis Renou. P., 1968.
- Фишер (Fisher J.). Indian Erotics of the Oldest Period, Praha, 1966.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики. — Вопросы литературы. 1973, № 11.
- Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
- Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. М., 1980.
- Фюрер-Хаймендорф (Fürer-Haimendorf Christoph von). A Central Indian Tribal People; the Raj Gonds. — South Asia: Seven Communities. Ed. by C.Maloney. N. Y., 1974.
- Харди (Hardy F.). Viraha Bhakti: the Early History of Kṛṣṇa Devotion in South India. Delhi, 1983.
- Харт (Hart III G.L.). Some Related Literary Conventions in Tamil and Indo-Aryan and Their Significance. — JAOS. 1974, vol. 94, № 2.
- Харт (Hart III G.L.). The Poems of Ancient Tamil. Their Milieu and Their Sanskrit Counterparts. Berkeley-Los Angeles — London, 1975.
- Харт (Hart III G.L.). The Relation between Tamil and Classical Sanskrit Literature. — A History of Indian Literature. Ed. by J.Gonda. Vol. X. Fasc. 2. Leiden, 1976.
- Харт (Hart III G.L.). The Nature of Tamil Devotion. — Aryan and Non-aryan in India — Michigan Papers on South and Southeast Asia. № 14. Ann Arbor, 1979.
- Хеестерман (Heesterman J.C.). The Ancient Indian Royal Consecration. s.-Gravenhage, 1957.
- Хейн (Hein Norvin). The Miracle Plays of Mathura. L., 1972.
- Хивале (Hivale Shamrao). The Pardhans of the Upper Narbada Valley. L., 1946.
- Хильтебейтель (Hiltebeitel A.). The Indus Valley "Proto-Siva", Reexamined through Reflections on the Goddess, the Buffalo and the Symbolism of Vahanas. — Anthropos. 1978, Bd. 73, № 5/6.
- Хокарт (Hocart A.M.). Kingship. Oxf. — L., 1927.
- Хокарт (Hocart A.M.). Kings and Councillors. Cairo, 1936.
- Холлпайк (Hallpike C.). Social Hair. — Man. 1969, vol. 4, № 2.
- Чаттопадхьяя Д. Локаята даршана. История индийского материализма. М., 1961.
- Шанмугам Пиллей (Shanmugam Pillai M.). Cilappatikaram, a Proto-form of Terukkuttu. — Journal of Asian Studies. 1984, vol. 2, № 1.
- Шастри (Sastri Nilakanta K.A.). A History of South India. Oxf., 1976.
- Шастри (Sastri Nilakanta K.A.). The Culture and History of the Tamils. Calcutta, 1964.
- Шиммарев В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм. — Шиммарев В.Ф. Избранные статьи. Французская литература. М.-Л., 1965.

- Шульман (Shulman D.). The Murderous Bride: Tamil Versions of the Myth of Devi and the Buffalo-Demon. — HR. 1976, vol. 16, № 2.
- Шульман (Shulman D.). Murukan, the Mango and Ekambaresvara-Siva: Fragments of a Tamil Creation myth? — IIJ. № 21, 1979.
- Шульман (Shulman D.). Tamil Temple Myths. Sacrifice and Divine Marriage in the South Indian Saiva Tradition. Princeton, 1980.
- Эдхольм, Сунесон (Edholm E.A., Suneson C.). The Seven Bulls and Kṛṣṇa's Marriage to Nīlā-Nappinnai in Sanskrit and Tamil Literature. — Temenos. 1972, vol. 8.
- Элвин (Elwin V.). The Baiga. L., 1939.
- Элвин (Elwin V.). The Muria and Their Chotul. L., 1947.
- Эмено (Emeneau/M.B.). Dravidian Linguistics, Ethnology and Folktales. Annamalainagar, 1967.
- Ялман (Yalman Nur). The Structure of Sinhalese Healing Rituals.— Religion in South Asia. Seattle, 1964.
- Ялман (Yalman Nur). Under the Bo Tree. Studies in Caste, Kinship and Marriage in the Interior of Ceylon. Berkeley — Los Angeles, 1967.

- ВМУ — Вестник Московского университета. Востоковедение. М.
ВЛ — Вопросы литературы. М.
НАА — Народы Азии и Африки. М.
СЭ — Советская этнография. М.
ОРЯС — Отделение русского языка и словесности Академии наук. Пб.
HR — History of Religions. Chicago.
IJ — Indo-Iranian Journal. The Hague.
JAOS — Journal of American Oriental Society. Baltimore.
JMU — Journal of the Madras University. Section A. Humanities.
Madras.
JOIB — Journal of the Oriental Institute. Baroda.
JTS — Journal of Tamil Studies. Madras.
PICSTS — Proceedings of the First International Conference Seminar
of Tamil Studies. Kuala Lumpur, Malaysia. April, 1966.
Kuala Lumpur, 1968.
TC — Tamil Culture. Madras.

- Август 192
 Ави 180
 Авини 181
 Адан 181
 Адан Ори 69
 Адияман 74
 Адиаркуналлар 57
 Адихан 201
 Аиюр Мудаванар 11
 Ай 72, 101, 202
 Алаттур Кижар 11, 64
 Алиханова Ю.М. 205
 Альбедиль М.Ф. 197
 Аммуванар 11
 Андаль 49, 142, 178, 203
 Аниладу Мундрилар 12
 Аничков Е.В. 208
 Анни 57
 Аппар 49, 205
 Аривудеияранар 48
 Ария Порунан 153
 Ауввейяр 59, 74, 75, 80, 201
 Ашока 19, 192

 Барроу Т. 25, 196
 Баура М. 51
 Бек Б.Е.Ф. 15, 17, 27, 28, 32, 194, 205
 Биардо М. 112
 Бхартрихари 205

 Ваияпури Пиллей 51
 Ваджрананди 51
 Балаван Кишли 64
 Ван Геннеп А. 71
 Ванаван 56
 Васильков Я.В. 191, 211
 Вендер Чезиян 48
 Вертоградова В.В. 205
 Веселовский А.Н. 7
 Викрамачола 71
 Водвилль Ш. 183

 Говарттанар 11
 Гомер 51
 Гонда Я. 201
 Гро Ф. 51, 52, 166, 188
 Гуров Н.В. 200, 208

 Дамодарам Пиллей 13
 Делери П. 145
 Дюезиль Ж. 32

 Ежини Адан 60
 Ежини Ерумеиюран 19

 Звелебил К. 23, 24, 38, 43, 194

 Иландиру Маран 49
 Иреиян 116
 Иреиянар 12, 48
 Ирунговенман 19

 Кабиляр 10, 11, 21, 54, 65, 73, 74, 81
 Кадунгон 48
 Кайласапати К. 14, 15, 20, 51, 58, 60, 65, 73, 74, 203
 Кайсинаважуди 48
 Калидаса 39, 90, 207
 Канакасабей Пиллей 14
 Кангуль велаттанар 12
 Канеиян 153
 Каннан 57
 Капшиян 48
 Карикалан 10, 190
 Карунгожи Моси 48
 Катьяна 19, 192
 Каччияппасивачарияр 39
 Кёйпер Ф.Б.Я. 80, 201
 Кирандей 48
 Клози Ф. 195
 Копперунчолан 73
 Куманан 69, 70

- Лорд А.Б. 14
 Лосев А.Ф. 7
 Мадурай Куттанар 11
 Мангуди Маруданар 10, 11, 50, 66
 Маниккавасахар 142, 205
 Маниккам В. 203
 Марр Дж. 209
 Маруданила Наганар 49
 Маурьи 66
 Махадеван И. 8
 Минили 201
 Мосиккиранар 68
 Мосс М. 202
 Мудаттамакканьяр 10
 Мудаттиру Маран 48, 49
 Мудинагараяр 48
 Наккиранар 49
 Наккирар 10, 11, 21, 48, 49, 73, 81, 193, 210
 Налан Килли 60
 Налландуванар 49
 Наллиякодан 10
 Нальвилакканар 170
 Наннан 10, 60, 99, 181
 Наннахеияр 210
 Наппуттанар 10
 Наттаттанар 10
 Наччинарккиньяр 206
 Нейдийон 50
 Недуман Аньджи 201
 Недуньчежнян 10
 Никитина М.И. 7
 Нилаканта Шастри 21
 Орержавар 12
 О'Флаэрти В.Д. 205
 Паллавы 43, 79
 Палеипадия Перунгадунго 12
 Панан 153
 Пандьи 11, 19, 48, 52, 156, 192
 Панини 19
 Паранар 21, 90, 100
 Пари 64, 74
 Парри М. 14, 51, 54
 Пекан 179
 Периян 75
 Перунгаусиканар 11
 Перунджиттиранар 69
 Перунгундрур Кижар 49
 Пиллэ Т.Ш. 207
 Писирандеияр 73
 Порунан 19
 Поуп Дж. У. 196
 Птолемей 192
 Романов В.Н. 203
 Саттанар (Перунталей Саттанар) 11
 Сваминатхаяр 13, 54, 58, 80
 Сенгуттуван 133, 187
 Сенданбуданар 48
 Сивараджа Пиллей 52
 Сиватамби К. 15, 59, 60
 Сирувендериян 67
 Сирумедавияр 48
 Сирупандарангаг 48
 Страбон 182
 Сриниваса Айенгар 166
 Тамижанналь 161, 186
 Тани Найгам Кс. 12, 15, 16
 Тидиян 19, 57
 Тиреиян Маран 48
 Тирумангей Альвар 49
 Тирунилаканта Йальппанар 82
 Тируппан Альвар 82
 Тондеиман Иландиреиян 10
 Толькаппиянар 48
 Томпсон С. 51
 Туварей Коман 78
 Уайтхед Х. 110
 Уккираперуважуди 49
 Уруттирангананар 10, 190
 Фийоза Ж. 194
 Фрейденберг О.М. 7, 75, 134, 167, 189, 203
 Хала 205
 Харди Ф. 11, 43, 195
 Харт Дж. 15, 17, 18, 22, 24, 25, 27, 54, 58, 61, 79, 80, 166, 192, 193, 205
 Чежнян 19, 66
 Черы 19, 66, 160, 181, 190, 192
 Чолы 10, 19, 60, 73, 190, 192
 Чэдвики Х.М., Н.К. 51
 Шиммарев В.Ф. 7
 Шульман Д. 46, 49, 200

- Агастья (Агаттияр) 48, 49, 200
 Агни 34
 Арундхати 21, 127, 207
 Аяппан 73

 Баларама 21, 177
 Бара Пен 83
 Брахма 21, 105
 Бхагавати 32, 207
 Бхудеви 196

 Валли 35, 36, 45, 76, 92, 103—
 107, 110, 112—114, 117,
 151—153, 156, 167, 169, 173,
 196, 199, 205, 206, 210
 Варадараджа Перумаль 199
 Варуна 159, 163, 165
 Велан 34, 37
 Вель (Недувель, Севвель) 33,
 34, 37, 190, 197
 Венкатешвара 199, 202, 208
 Витхоба 73, 202
 Вишну 10, 21—24, 29, 36, 43,
 45, 79, 104—105, 143, 156,
 163, 165, 177, 196, 199, 202
 Вритра 40, 46, 187

 Ганеша 106

 Девасена 105, 106, 151—153,
 169, 196
 Деви 32
 Дурга 32, 110, 165
 Душьянта 90

 Елламма 32

 Индра 21, 24, 40, 46, 105, 150,
 151, 153, 163, 165, 181, 187,
 196

 Кали 29, 98, 102
 Кама 50, 187, 196
 Камакши 108, 196

 Каннахи 29, 46, 92, 173, 195,
 203
 Канса 45
 Карттикея 33
 Кауравы 22
 Ковалан 203
 Коттравей 10, 29—33, 35, 39,
 44, 45, 67, 94, 102, 111,
 143, 165, 169, 182, 194, 195,
 199
 Кришна 11, 21, 29, 43—45, 94,
 108, 142, 143, 177, 179, 183,
 196, 197, 199, 201, 204, 208,
 212
 Кумара 33, 39
 Кумари 33
 Кумбхака 143

 Лакшми 143, 196

 Мадави 146
 Майон 42, 141, 143, 177, 195,
 197, 204
 Маль (Тирумаль, Недумаль) 9,
 24, 36, 42—46, 94, 104,
 143, 165, 169, 177, 179,
 182, 186, 196, 197, 199
 Мариямман 32, 195, 196, 208
 Махиша 29, 32, 44, 195
 Махшасурамардини 29, 144
 Майяван 177, 197
 Минакши 156, 169, 196
 Мохини 23, 45
 Муруган 9—11, 24, 30, 33—42,
 44, 45, 48, 49, 65, 72, 76,
 78, 87, 88, 98, 103, 105—
 108, 110, 112—115, 117, 118,
 150—152, 154, 156, 163, 165,
 167, 169, 173, 176, 181, 186—
 188, 195—197, 199, 205, 207,
 208, 210, 212
 Мхасоба 32

 Намби 104, 105

- Наппиней 177
Нарада 105, 106
Недувель 33, 37, 39, 195, 196
Нила 143
Нили 35, 94
- Паңдавы 22
Парашурама 21
Парвати 108, 161
Патини 46, 169
Поту-разу 32
Праджалати 68
- Радха 196
Рукмини 196
- Севвель 34, 43, 195, 196
Сей 33, 195
Сеййон 34.
- Сейон 34, 195
Сивамуни 104
Сканда 11, 33, 34, 36, 39, 40, 105, 195
Сур (Сурападма) 30, 39—42, 44—46, 101, 187, 197, 199, 200
- Тарака 39
Тирумаль (см. Маль)
- Ушас 154
- Шакунтала 90
Шива 21, 29, 33, 39, 48, 49, 105, 141, 156, 195, 196, 199, 205, 207
- Экамбарешвара 108

- адувары 61
 анангу 15, 22-33, 37, 38, 41,
 62, 67, 94, 101, 102, 107,
 108, 168, 193, 196, 197
 аттруппадей 10, 11, 34, 37, 48,
 64, 72, 182
 ахаван, ахавары (ахавунан, аха-
 валан) 57, 58, 65, 174
 ахам 9, 12, 13, 17, 85, 86,
 160, 162, 164, 165, 172, 186,
 189, 191, 192, 196, 203, 209
 барахмаса 183
 брахманы 11, 21, 50, 67, 69,
 79, 81, 140, 193
 бхакти 78, 105, 205
 вайирияры 57
 веды, ведический 21, 40, 62,
 66, 67, 68, 79, 193
 велан 37, 38, 61, 65, 78, 87,
 103, 133, 156, 173, 174
 веталики 50
 вилари 58
 вирали 14, 54-57, 63, 69, 74-
 76, 80, 147, 148, 151, 174,
 180, 181, 186, 187, 189
 дохада 112
 дэвадаси 76, 209
 ируккей 77, 187
 кадавуль 22, 23, 25, 26
 кадан 22, 29, 69
 кайккилей 164
 калаву 12, 89, 151, 204
 каньджи (пан) 61
 карма 21
 каннуляры 56, 57, 64
 карбу 76, 125, 127, 140, 145,
 207
 кинейнян (кинейян) 59, 60
 кодияры 55, 56, 65
 куравары 35, 36, 87, 92, 104,
 105, 107, 113, 119, 170, 174,
 175, 204
 куравей 43, 44, 61, 143, 144,
 174, 175, 177, 178, 181
 куриньджи-тиней 10, 34, 35,
 89-119, 120, 123, 127, 130,
 141, 146, 154, 156, 158, 169,
 163, 165, 173-176, 195, 196,
 209
 -пан (мелодия) 36,
 174, 176, 182
 куттан (куттгары) 10, 11
 магадхи 50
 мадаль 88, 101, 112
 маравары 20
 марудам-тиней 89, 146-154,
 149, 150, 154, 163, 165, 169,
 170, 180-182, 187, 188, 208,
 209, 212
 -пан (мелодия) 180-182
 муллей-тиней 10, 16, 42, 89,
 119-145, 154, 160, 161, 163,
 165, 169, 170, 172, 173, 209
 -пан (мелодия) 86, 176-
 180
 налавей 77, 187
 нейдаль-тиней 89, 154-159,
 163-165, 169, 170, 182, 209
 -барабан 182
 нонбу 141, 142, 207
 палей-тиней 10, 12, 31, 71, 74,
 89, 90, 111, 134, 136, 137,
 141, 145, 154, 159-161, 163,
 164, 165, 169, 196, 208, 209
 -пан (мелодия) 182, 183
 панан, панары 10, 14, 53-57,
 60, 62, 63, 69, 71, 73, 75,
 78, 80-84, 86, 116, 129,

- 131, 146, 147, 151, 170, 179,
180, 186, 187, 189, 201
пан 53, 60, 61, 69, 183, 201
парджаны 82—84, 168
пей 30, 31, 38, 90, 194, 195
перунтиней 111, 163, 210
порунан, порунары 10, 14, 58—
60
пулаван, пулавары 17, 79—82,
174, 186, 189
пурам 9, 85, 120, 121, 165, 192,
203, 209
раджасуя 67
санга 8, 9, 13, 48—52, 77, 187,
200, 210
суты 50
тапас 27, 126
тиней 9, 10, 16, 17, 18, 89,
93, 115, 116, 158, 162—165,
183, 184, 185, 186, 192, 203,
204, 206, 209, 210
тудияры 58
тунангей 30, 174, 181, 195
чевважи (см. муллей-пан)
шайлуша 62
шрути 21, 67, 193
эйинары 20, 29, 194, 195, 199

A.M.Dubyansky. *Ritual and Mythological Sources of the Early Tamil Poetry*. The book draws on the *Eṭṭuttokai* (*The Eight Anthologies*), the *Pattuppāṭṭu* (*The Ten Songs*) and, in part, on the poem *Cilappatikāram* (*The Story of the Anklet*). Dubyansky focuses on the origin of the early Tamil poetic canon which constitutes a set of specific lyrical subjects, techniques of creating images, principles of arrangement of basic poetical themes and their system, the so-called *aiṅṅai* (five *ṅṅai* themes). The author proceeds from the idea of Soviet student of early literature O.Freidenberg that genres (or forms, in a broader sense) "originate" from anti-literary material rather than their own archetypes...". The relevant material is constituted by behaviour patterns and rituals relating primarily to the two aspects of human activity and reflected by the categories of *puram* 'outward' (epic and panegyric poetry), and *akam* 'inward' (love poetry which eulogizes the integrity of the family), of the early Tamil poetry. In addition, Dubyansky draws on the ideas of the Russian philologist Academician A.Veselovsky, who stressed that the student of 'historical poetics' must pay attention to the syncretic oral and ritual element of folk poetry.

The author notes the prominence of mythological ideas for the development of artistic structure of the early Tamil poetry. This subject is considered in the first chapter titled "The Mythological Background of the Early Tamil Poetry".

Dubyansky notes the complexity of the Early Tamil mythology and its dependence on the North Indian mythology, but he emphasizes the indigenous idea of the sacred energy *ṅṅku* typical of the Tamil culture, that was noted by B.E.F.Beck and J.Hart. The early Tamil texts suggest that *ṅṅku* has connotations with 'heat' or 'heating', which is close to the Vedic concept of *tapas*. However, *ṅṅku* unlike *tapas* is not a cosmic, but a purely mundane force which is closer to or is inside people. It is Proteus-like and can assume various forms and appearances. In the Tamil culture *ṅṅku* has a very important aspect of the energy of female sexuality and fertility which makes a woman (potentially or actually) a sacred figure, almost a goddess (cf. *Kannaki*). *ṅṅku* is incarnated in the Goddess *Korravai* who is the major image of the early Tamil myths.

There is a connection between *Korravai* and important deities of the early Tamil pantheon: *Māl* (*Korravai*'s brother), *Murukan* (her son) and *Valli* (*Māl*'s daughter and *Murukan*'s wife) who personify the productive forces of nature. The poetic analysis of these deities, which is supported by ethnological data, suggests that the relations between *Korravai* and *Māl* constitute a version of the ancient myth which tells how the Goddess kills her demon-bull husband. These relations are reproduced in part (with the inversion of functions and sex) in later myths which tell about the fight between *Murukan* and the demon *Cūr* and how *Murukan* married *Valli* (as far as *Māl*

is concerned, it seems that before long he began to be associated with Kṛṣṇa and entered another mythological layer). These myths may also be linked with the calendar cycle. In this case pairs of gods symbolize the opposition: the bright half of the year, hot season (Korṛavai, Murukan) vs. the dark half of the year, cool season of rains (Māl, Cūr, Vāḷḷi).

As the *aṇṅku* energy is potentially dangerous it must be controlled (cooled down), which was done in the ancient Tamil society by special priests, and particularly, by the low-caste wandering bards (*pānars*, *virālis*, *kūttars*, and *porunars*). They are described in the second chapter titled "The Early Tamil Poetic Tradition and Its Creators".

The emphasis in this chapter is on the panegyric art of the Tamil kings' singers, musicians and dancers. Panegyric songs dedicated to the kings who symbolized the *aṇṅku* energy were rituals used to control it and to sustain its beneficial potential. The very appearance of singers at the royal court (after they had negotiated a desert) where they got food, clothes and other gifts, marked the final part of the rites of passage, and was clearly paralleled to ritual pilgrimage. Places (*irukkai* and *nālavai*) where kings met singers were also used by the latter to meet *pulavars*, singers and poets of higher social status. Thus the poetic tradition, that emerged from close contacts with folklore, reached aristocracy.

In addition to panegyrics, wandering singers created the *akam* or love poems which are discussed in the third chapter titled "Ritual and Mythological Sources of Subjects and Images of the Akam Poetry".

Dubyansky examines the main elements of five canonical *tiṇai* themes: *kuṛiṅci*, *mullai*, *pālai*, *marutam* and *neytal*. The use of ethnologic data suggests that the themes are based on behaviour patterns which are called to ensure a reliable control over the sacred female energy. Connotations of specific situations of *tiṇai* themes depend on a specific disposition of a female (her sacral energy): girl's puberty (*kuṛiṅci*); the danger of restriction and accumulation of this energy (*pālai*); the chastity of wife when husband is away (*mullai*); post-natal pollution (*marutam*). Although the *neytal* theme has its specific features (the intensive sufferings of separation), it is only secondary and borrows the situational elements from other themes.

The concept of sacred female energy explains why all love relations are oriented towards myths and rituals. Myth is most prominent in *kuṛiṅci*, whose topics and images are coloured by love story of Murukan and Vāḷḷi, while the core of *mullai* poetry is constituted by family ritual of separation which is similar to *nōṇpu*, the female fasting rite.

Pālai poetry graphically presents the intermediate part of the ritual (trials and sufferings). In *neytal* and *marutam* the mythological background is more obscure, but rituals are undoubtedly important for the development of a lyrical theme (ritual bathing of a hero with women leading to a conflict with his wife in *marutam*).

Close correlation between a love situation and nature is an essential principle of artistic arrangement in *akam*. It draws on the concept of identity of the productive force of nature and female energy, which is emphasized in poetry, specifically by symbolic vegetative powers of women. This explains the parallels between love relations of the heroes and nature (the beauty of a heroine fades during a hot season and is regained during the rain season). Such parallels make it possible (and poetically productive) to convey through the images of nature the symbolic meaning of situations, various shades of feeling of heroes and relations between them. At the same time, they give an idea of mytho-poetical landscapes linked with five main situations in *akam*. This link constitutes the basis of the poetical canon in *akam* known under the name of five *tiṇai* (*aintiṇai*). The system is analysed in the fourth chapter.

The chapter primarily raises the problem of earlier poetic forms which consolidated the *tiṇai* system. Here, DuByansky deals with songs and tunes which were very popular in various rituals and were linked with the cults of specific gods. Distinctively such songs undoubtedly were functional and could express a specific idea of the ritual. Those songs were derived from the tribal environment and its intrinsic mythology. *Kuṟiñci* songs, for example, were created by the mountain hunters to praise their 'mountain god' Murukan. The *mulalai* songs of the pastoral tribes were dedicated to Kṛṣṇa. The texts mention *pālai*, *neytal* and *marutam* songs and tunes. However insignificant the relevant evidence may be, it is clear that songs and tunes played a considerable role in the development of individual themes and their distinctions. This brings us back to wandering singers and musicians (*pāṇars*, *virālis*, *kūttars*) in whose art, fed by the folk tradition of Tamilakam and dictated by the need to engage in rituals, various folklore traditions must have melted to produce an alloy of five *tiṇai*.

The early Tamil poetical canon was codified to a considerable extent under the influence of the major Tamil cities, especially Maturai, which was the centre of Tamil poetical tradition. The religious festivals in Maturai (dedicated to floods of the Vaikai river, to Kāma and Murukan) sponsored by the Pāṇṭiyan kings, became a sort of national Tamil festivals. Poetry and poetic contests, which helped polish the techniques, norms and assessments, were reserved a prominent place in those festivals. The festivals and their reflection in the royal assemblies, which played a profound role in the development of panegyric traditions, suggested the theme or the *caṅkam* legend which tells about the poetic academies at the courts of the Pāṇṭiyan kings.

От редколлегии	5
Введение	7
Глава I. Мифологический фон древнетамильской поэзии.	19
Глава II. Древнетамильская поэтическая традиция и ее создатели	48
Глава III. Ритуально-мифологические истоки сюжетов и образов древнетамильской лирики	85
Глава IV. Фольклорно-песенная основа тем-тиней	163
Заключение	186
Примечания	192
Словарь реалий растительного мира в древнетамильской поэзии	212
Список сокращений, используемых в тексте (источники и вспомогательная литература)	214
Библиография	215
Список сокращений	225
Указатель имен авторов и исторических лиц	226
Указатель имен богов и мифологических персонажей	228
Указатель терминов	230
Summary	232

Александр Михайлович Дубянский

РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ ЛИРИКИ

Редактор *Л.Ш.Розанский*
Младший редактор *М.И.Новицкая*
Художник *Л.С.Эрман*
Художественный редактор *Э.Л.Эрман*
Технический редактор *Л.Н.Кузьмина*
Корректоры *Г.П.Каткова* и *П.С.Шин*

ИБ № 16010

Сдано в набор 26.09.88. Подписано к печати 01.03.89
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Печать офсетная. Усл. п.л. 14,75. Усл. кр.-отт. 15,0
Уч.-изд. л. 17,63. Тираж 2000 экз. Изд. № 6532
Зак. № 60. Цена 2 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
103051, Москва К-31, Цветной бульвар, 21

3-я типография издательства "Наука"
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

2 p. 30 к.