

ДРЕВНЕИНДИЙСКАЯ РИТОРИКА И ТРАДИЦИЯ САНСКРИТСКОГО ТЕАТРА (ТРИГАТА В “НАТЯШАСТРЕ”)

© 2014 г. Н. Р. Лидова

В то время как связь древнегреческой трагедии и риторики (искусства устной речи) является общепризнанной и давно обсуждается в науке, древнеиндийская драма с данной точки зрения никогда не исследовалась. Причины этого во многом понятны и связаны не только с самой драмой, литературные образцы которой имеют камерный, придворный характер и полностью лишены гражданского пафоса, но и с особенностями древнеиндийской риторики, возникшей из речи, звучавшей по ходу ритуалов и самой по себе весьма малоизученной. Задачей данной статьи является не только постановка проблемы взаимоотношения риторики и драмы в древней Индии, но и введение в научный обиход материала, репрезентативного с точки зрения ее изучения.

Though the relationship between the ancient Greek tragedy and rhetoric (the art of discourse) is universally recognized, and extensively discussed in the scholarly literature, no attempts were made so far to investigate the ancient Indian drama from this point of view. The reasons for this are clear and related not only to the chamber, court and completely devoid of civil pathos character of the literary forms of the drama but to the very nature of ancient Indian rhetoric. Originated from the oral speech performed during the rituals the Indian rhetoric still remains a poorly studied subject. The aim of this article is to put forward the problem of the relationship between the rhetoric and drama in ancient India and to introduce new research materials relevant for the topic.

Ключевые слова: драма, театр, “Натьяшастра”, поэтика, эстетика, риторика, диспут, санскрит, ритуал, тригата, витхи, видушака.

Key words: drama, theatre, Nāṭyaśāstra, Poetics, Aesthetics, rhetoric, debate, Sanskrit, ritual, Trigata, Vīthī, vidūṣaka.

Основным письменным источником по истории и теории древнеиндийского театра является “Натьяшастра” (букв. “Наука драмы”)¹, грандиозный компендиум, столь же важный для индийского и восточного театра, как и “Поэтика” Аристотеля для западного. В отличие от “Поэтики” “Натьяшастра” не имеет единого автора и не принадлежит к какому-либо определенному времени. По сути, она представляет собой целую традицию, начало которой восходит к середине I тыс. до н.э. Дошедший до нас текст, написанный на санскрите в

стихах и включающий в себя около шести тысяч двустиший (*шлок*) и ряд прозаических фрагментов, вероятно был создан во II в. до н.э. – II в.н.э., когда в преддверии расцвета классической санскритской драматургии ранние тексты были сведены вместе, упорядочены и дополнены описанием живой театральной практики той эпохи. В дальнейшем эта редакция текста принципиально уже не менялась. Признанная канонической, она обогащалась сравнительно немногочисленными дополнениями и интерполяциями.

Одна из глав трактата² посвящена описанию десяти разновидностей драмы, среди которых упоминается и жанр *витхи*, который, насколько мне известно, никогда не становился предметом специального исследования. В “Натьяшастре” ему дается следующее определение:

vīthī syād-ekāṅkā dvi-pātra-hāryā tathā-eka-hāryā vā |
adhamottama-madhyābhir-yuktā syāt-prakṛtibhis-
tisrbhiḥ ||
sarva-rasa-lakṣaṇāḍhyā yuktā hy-aṅgais-trayodaśabhiḥ |

¹ Текст поделен на главы, число которых колеблется от 36 до 37. Манускрипты “Натьяшастры” относятся к разному времени и отличаются друг от друга вследствие интерполяций и ошибок, неизбежных при переписывании и копировании. Тем не менее, считается, что все они основываются на одном манускрипте. Критического издания трактата не существует. Наиболее важными являются так называемое Калькуттское [1] и Бародское [2] издания, использованные при написании данной работы. При цитировании “Натьяшастры” первым будет обозначаться том, затем порядковый номер главы и номер стиха (в подавляющем большинстве случаев, *шлоки*). В случае прозаической цитаты после номера главы будет указываться номер страницы соответствующего издания.

² В нумерации Калькуттского издания эта глава 20, а Бародского – 18.

[Драма] *витхи* должна быть одноактной с двумя персонажами-носителями [речи] или также с одним носителем [речи] – она должна быть наделена характерами трех [типов]: низкими, высокими и средними, признаками всех [эмоций]-*рас* [и] составлена из тринадцати элементов [1, vol. 1, 20.112–113].

Дальнейшее описание этого типа драмы сводится вначале к перечислению, а затем и характеристике 13 элементов *витхи* (на санскрите – *витхьянг*), имеющих названия *удгхатьяка* (*udghāṭyaka*, букв. “ударяющая”), *авалагита* (*avalagita*, букв. “подвешивающая”), *аваспандита* (*avaspaṇḍita*, букв. “трепетная”), *асатпралапа* (*asatpralāpa*, букв. “бормотание”), *прапанча* (*prapañca*, букв. “дополнение”), *налика* (*nālikā*, букв. “трубочка”), *ваккели* (*vākkeli*, букв. “словесная игра”), *адхибала* (*adhibala*, букв. “сверхсильная”), *чхала* (*chala*, букв. “хитрость”), *вьяхара* (*vyāhāra*, букв. “проявляющая”), *мридава* (*mṛdava*, букв. “нежная”), *ганда* (*gaṇḍa*, букв. “запятнывающая”) и *тригата* (*trigata*, букв. “трехшаговая”) [1, vol. 1, 20.114–115].

Все эти имеющие условные названия элементы *витхи* характеризуют не эпизоды или сцены, сочетание которых позволяло бы составить целостную драму, а различные виды высказываний, использовавшие речь, организованную по особым правилам. Будучи представленными на сцене *витхьянги* должны были бы выглядеть как не связанные друг с другом монологи и диалоги, разыгрывая которые на сцену выходил то один исполнитель, произносивший несколько весьма необычных по содержанию и форме слов, то двое, обменивавшиеся не менее своеобразно выстроенными репликами.

Иными словами, совокупность *витхьянг* не позволяет представить себе драму, составленную из 13 элементов и при этом обладающую хоть сколько-нибудь целостным содержанием. Возникает ощущение, что *витхьянги* никогда не образовывали законченного драматургического произведения, а представляли собой совокупность 13 способов организации речи, подобранных по общему признаку и включенных в своего рода перечень, который и обозначался санскритским словом *витхи*, буквальное значение которого “дорога”, “последовательность”, “ряд”.

По всей видимости, изначальный смысл частей *витхи* был утрачен достаточно рано. Во всяком случае, возникает ощущение, что их назначение было не до конца понятным уже тем теоретикам, которые участвовали в составлении дошедшей до нас версии “Натьяшастры”. Недаром, в сохра-

нившихся рукописях жанр *витхи* рассматривается самым последним, при этом составляющие его *витхьянги* перечисляются в произвольном порядке, а их определения довольно сильно разнятся³.

Вполне вероятно, что на рубеже н.э. *витхьянги* в сценической практике уже не использовались, однако знание о них все еще удерживалось в профессиональной традиции и продолжало считаться достаточно важным для того, чтобы его можно было предать забвению. Именно поэтому, опираясь на схему, принятую при описании десяти канонических видов драмы и требовавшую, чтобы каждый жанр был охарактеризован с точки зрения количества актов, действующих лиц и возникавших в процессе представления эмоций-*рас*, составители трактата попытались представить *витхи* как одноактную пьесу, разыгрываемую одним или двумя персонажами и содержащую все возможные эмоциональные состояния-*расы*. Однако получившееся в результате их усилий определение оказалось слишком формальным для того, чтобы, опираясь на него можно было представить себе отличительные особенности *витхи* как жанра; фактически оно нужно было лишь для того, чтобы легализовать *витхи* как канонический жанр и предварить описание 13 фигур речи.

Подавляющее большинство *витхьянг* никогда не становились предметом подробного исследования. Обычно их характеризовали все вместе, или, в лучшем случае, просто перечисляли, давая краткие пояснения на основе текста “Натьяшастры” и последующих средневековых трактатов. Причина этого хорошо понятна и в основном связана с тем, что определения *витхьянг* в “Натьяшастре” очень кратки, лишены каких-либо поясняющих примеров, и, по сути, малопонятны.

Исключением была лишь одна *витхьянга* – *тригата*, неоднократно привлекавшая внимание как индийских, так и европейских ученых и считающаяся одной из загадок “Натьяшастры”. Подобно другим элементам *витхи* ее определения довольно сильно варьируются в разных изданиях трактата. Калькуттское издание, в частности, определяет ее так:

³ Порядок расположения *витхьянг* отличается не только в манускриптах “Натьяшастры” (сравни: 1, vol. 1, 20.114–115; 2, vol. 3, 18), но и у более поздних средневековых теоретиков, в частности, в созданном почти на тысячу лет позднее “Натьяшастры”, но при этом, подобно другим средневековым сочинениям по драме, основывавшемся на ней и прямо заимствующем ее материал, трактате “Дашарупа” (букв. “Десять [видов] драмы”), написанном в середине X века теоретиком Дхананджаей [3. III.13; 4, p. 84–88].

yad-udātta-vacanam-iti ca tridhā vibhaktaṁ bhavet-prayogeṣu |

hāsyā-rasa-saṁprayuktaṁ tat trigataṁ nāma vijñeya ||

Возвышенная речь, которая должна быть распределена в сценических действиях на трех [человек и] наделена смеховой эмоцией (*расой*), то известно под именем *тригата* [1, vol. 1, 2.128].

В Бародском издании текста “Натьяшастры” определение *тригаты* выглядит несколько иначе:

śruti-sārūpyād-yasmin bahavo'rthā yuktibhir-niyujyante |

yad-dhāsyam-ahāsyam vā tat-trigataṁ nāma vijñeyam ||

Где из-за сходства звучания возникают многие смыслы, связанные с [намеренным] обманом, [а также] то, что смешно или не смешно, то известно под именем *тригата* [2, vol. 3, 18.124].

Таким образом, первое определение описывает речь, которую произносят на сцене три человека, причем так, что, оставаясь возвышенной, она, тем не менее, вызывает смех аудитории, а второе характеризует смешные или несмешные высказывания, обладающие многозначностью вследствие сходного звучания слов и предполагающие намеренный или случайный обман⁴.

Одним из исследователей, подробно изучавших *тригату*, был известный голландский индолог Ф.Б.Я. Кейпер [6]. Проанализировав приведенные выше определения⁵, он пришел к выводу, что первое является более ранним и отражает изначальное понимание *тригаты*, в то время как второе следует считать поздней интерполяцией [6, p. 181–182]. Существенным, по его мнению, являлся присутствующий во втором определении элемент полемики, утверждающий, что *тригата* могла как обладать, так и не обладать комическим характером, в то время как в первом ясно выражена мысль о связанном с ней смеховом начале.

Вполне вероятно, что Кейпер был прав, и второе определение действительно возникло позднее, чем первое и является следствием переосмысления *тригаты*. Тем не менее, было бы неверным полностью пренебрегать им, поскольку оно в лю-

бом случае отражает один из взглядов носителей традиции. Подтверждением того, что подобная интерпретация не только существовала, но и была хорошо известна средневековым теоретикам, служит определение *тригаты* в “Дашарупе”, не отдающее предпочтение какой-либо из рассмотренных версий, а объединяющей их вместе:

śruti-sāmyād aneka-artha-yojanam trigataṁ tv iha naṭa-ādi-tritaya-ālāpaḥ pūrvavaṅge tad iṣyate

Здесь же *тригата* имеет связь со многими смыслами из-за сходства звучания. [Выгляды как] бессвязная речь не менее трех актеров, она желательна в *пурваранге* [3, III.17; 4, p. 85].

Определение “Дашарупы” интерпретирует *тригату* как беседу трех актеров, бессвязная речь которых вследствие сходства звучания может совмещать несколько смыслов и интерпретироваться по-разному. Весьма примечательным является слово *ālāpa*, использованное для обозначения высказываний *тригаты* и переведенное как “бессвязная речь”. Восходя к санскритскому корню *lap*, аналогичному русскому слову “лепет”, оно имеет весьма специальный круг значений, таких как “бесконечная или пустая болтовня, пустословие, треп, словоблудие”, а также неясная речь, подобная лепету ребенка или даже щебетанию птиц, журчанию воды и шелесту листьев.

Несомненно, это весьма специальное слово было использовано не случайно, а с намерением указать, что исполнители *тригаты* вели некую особую беседу, которая, по крайней мере, внешне должна была выглядеть так, как будто кто-то косноязычно лепечет или, добиваясь многозначности, намеренно искажает произнесение слов⁶.

⁶ Следует отметить, что в традиции “Натьяшастры” были хорошо известны подобные формы речи. Охарактеризованные в главе 24 трактата в числе 12 форм словесной репрезентации они определяются как *ālāpa*, *pralāpa*, *vilāpa*, *anulāpa*, *saṁlāpa* и *apalāpa* [1, vol. 1, 24.49–50]. Образованные от одного и того же корня и различающиеся лишь приставками, все они описывают некие косноязычные формы речи. *Pralāpa*, к примеру, характеризовала несоответственное использование слов [1, vol. 1, 24.52], *vilāpa* возникала в патетической ситуации, когда речь от волнения также становилась неясной и бессвязной [1, vol. 1, 24.53], *anulāpa* представляла собой повторяющееся и бесконечное обсуждение одной и той же темы [1, vol. 1, 24.53], *saṁlāpa* являлась диалогом и предполагала реплику и ответное замечание [1, vol. 1, 24.54], *apalāpa* была повторением в обратном порядке ранее сказанного [1, vol. 1, 24.54], и, наконец, упомянутая в определении “Дашарупы” *ālāpa* определяла высказывание, используемое при обращении к кому-либо [1, vol. 1, 24.52]. Таким образом, следуя определению “Дашарупы”, можно предположить, что представляемая в *тригате* речь среди прочего должна была предполагать обращения участников друг к другу, которые казались несколько бессвязными, так что внешне могли напоминать пустую болтовню.

⁴ По мнению Г.К. Бхата *тригатой* могла быть либо беседа трех людей, либо набор изречений, обладавшим тройным смыслом, возникающим вследствие двойного или даже более многозначного смысла слов, или, наконец, серия догадок, инспирированных похожестью звучания [5, p. 244].

⁵ Кейпер обозначил их как версия А и В и перевел следующим образом: “Когда в представлении беседа (не?) возвышенных особ разделяется между тремя [персонажами] и имеет место комическое проявление чувств, это должно считаться *тригатой*”. “В ней много значений искусно придаются [изречению] из-за сходства звуков. Это, что может иметь комический или не комический характер, должно считаться *тригатой*” [6, p. 181].

Такая речь вполне могла смешить аудиторию, хотя этот некогда, судя по дошедшим до нас отголоскам полемики, ключевой вопрос о смеховом начале *тригаты* вообще остался за пределами внимания Дхананджайи. Вполне вероятно, что способность *тригаты* вызывать смех, поставленная под сомнение уже на рубеже н.э. и определившая разночтения в манускриптах “Натьяшастры”, к X веку представлялась совсем неактуальной или даже была полностью предана забвению.

Однако, пожалуй, самым важным в этом позднем и, безусловно, вторичном определении *тригаты* является указание на то, что эта *витхьянга* желательная для представления в *пурваранге*, или предварявшем драму и подробно описанном в главе 5 “Натьяшастре” ритуале, действительно включавшем одноименную стадию.

Вопрос о взаимоотношении *тригаты*, охарактеризованной в числе *витхьянг* и *тригаты пурваранги* неоднократно поднимался в науке. Многие исследователи, причем не только европейские [7; 8, р. 81, 125, 136], но и индийские [5, р. 114], считали что в “Натьяшастре” описаны две различные речевые формы, т.е. *тригата пурваранги* представляет собой нечто совсем иное, нежели одноименная *витхьянга*. Их аргументация строилась в основном на противоречии, существовавшем между общим определением *витхи* как жанра, требовавшим одного или двух участников и *тригатой пурваранги*, являвшейся беседой трех людей. Это противоречие попытался разрешить Кейпер, по мнению которого исторически обе *тригаты* были одним и тем же, и более того, изначально *тригата* не входила в число *витхьянг*, и лишь много позже, “в то время, когда более старая *тригата пурваранги* вышла из употребления, теоретики начали искать примеры для *тригаты* как *витхьянги* и цитировать сцены абсолютно другого характера” [6, р. 185]. Именно в это время, когда, по утверждению Кейпера, ранняя *тригата пурваранги* была уже практически забыта и появилось новое определение *тригаты-витхьянги*, имеющее более обобщенный характер. Эту новую *тригату* и стали искать в литературных драмах, выбирая наиболее подходящие к определению примеры⁷.

⁷ Теоретик Вишванатха в своем трактате “Сахитьядарпана” (XIV в.) приводит в качестве примера *тригаты* сцену из IV акта драмы Калидасы “Викраморваши” (“Мужеством обретенная Урваши”), где царь Пуруравас, ищущий свою пропавшую жену Урваши, обращается с вопросом к горе, а затем, услышав в отзвуке эха повтор собственных слов, и обманувшись их многозначностью, принимает их за ответ горы [9, р. 441]. Однако, как справедливо отмечает П.А. Гринцер, эта сцена из драмы Калидасы не соответ-

ствует определению *тригаты* у Дхананджайи, Вишванатхи и, добавим, Бхараты, в частности, беседы трех актеров в ней действительно нет [10, с. 36–37].

Предположение Кейпера имеет право на существование, тем более, что подобное переосмысление было, по-видимому, характерно не только для *тригаты*, но для других двенадцати *витхьянг*, изначальный смысл которых был утерян задолго до времени появления классических литературных пьес и средневековых сочинений по драме. Иными словами, у нас нет серьезных оснований видеть в *витхьянге* под названием *тригата* нечто другое, нежели *тригата пурваранги*. Не существенным является и различие в числе исполнителей, принимавших участие в *тригате* и предписываемых в определении *витхи*, поскольку, как уже указывалось, оно, скорее всего, было составлено искусственно, с целью включить этот жанр в число других канонических видов драмы.

Заключение о том, что *витхьянга* под названием *тригата* изначально включалась в *пурварангу*, позволяет рассмотреть еще одно ее определение, приведенное в главе 5 трактата. Однако прежде чем перейти к его анализу, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать сам ритуал *пурваранги*, который, как следует из его названия первым (*pūva*) совершался на сцене (*raṅga*).

В *пурваранге* были задействованы три исполнителя; главным среди них был *сутрадхара*⁸, являвшийся своего рода главным жрецом, в то время как два других жреца выполняли функции

стует определению *тригаты* у Дхананджайи, Вишванатхи и, добавим, Бхараты, в частности, беседы трех актеров в ней действительно нет [10, с. 36–37].

⁸ *Sūtradhāra* букв. значит “держатель нити” или “знаток сутр” [1, vol. 2, 35.98]. В “Натьяшастре” он именуется также религиозным наставником, учителем – *ачарьей* (*ācārya*) [1, vol. 2, 35.71]. В то время как *сутрадхара* совершает *пурварангу*, знаток *натхи* (*nāṭyācārya*) исполняет ритуал освящения нового театрального здания [1, vol. 2, 3]. Это может быть как один, так и два различных жреца, хотя, по мнению французской исследовательницы Л. Бансат-Будон, отделить *сутрадхару* от *ачарьи* не представляется возможным [11, vol. 219]. В “Ману-смирти” II.140–142 содержится любопытное разграничение *ачарьи*, *упадхьяи* и *гуру*. “Тот брахман, который, посвятив ученика, обучает его Веде вместе с кальпой и рахасьей, называется учителем (*ācārya*)” [12, II.140]. “Кто преподает часть Веды или же веданги ради снискания средств к жизни, тот называется преподавателем (*upādhyāya*)” [12, II.141]. И, наконец, “тот брахман, который совершает согласно правилам, обряды при зачатии и прочие и снабжает пищей, считается гуру” [12, II.142]. Таким образом, по свидетельству Ману-смирти, *ачарья* имеет самый высокий статус среди других ритуальных наставников. Заметим, что *упадхьяя* также упоминается в “Натьяшастре”, причем в ритуальном контексте, поскольку именно он совершает обряд освящения барабанов [1, vol. 2, 34.27]. В реальной практике, по всей видимости, все эти термины взаимозаменяли или дополняли друг друга, о чем, в частности, свидетельствует предписание “Натьяшастры” о том, что в драме при обращении к *упадхьяе* (учителю) следует использовать слово *ачарья* [1, vol. 1, 19.5].

его помощников и именовались *парипаршваками*⁹. Смысл совершаемого ими сложного и продолжительного ритуала состоял в том, чтобы, используя символически выверенные приемы и немногочисленные обрядовые предметы, организовать на сцене обрядовое пространство, обозначив с помощью окружности-мандалы его границу и воздвигнув по центру сакральную вертикаль, символизирующую так называемое “знамя Индры”, совершить в этом пространстве жертвоприношение-*пуджу*, а затем уничтожить созданный микрокосмос во избежание неконтролируемых и негативных воздействий на мироздание.

Эту функцию брал на себя *сутрадхара*, который уподоблялся Шиве и непосредственно на сцене исполнял ассоциировавшийся с этим богом оргиастический танец *тандава*, с помощью которого, согласно индийской мифологии, Шива разрушал мироздание в конце каждого космического цикла. Согласно закону соответствия процессов микро- и макрокосмоса, а также ясно прослеживаемой логике мифологических уподоблений, по завершению танца переставала существовать и воссозданная на сцене модель мироздания, т.е. символически место космоса занимал хаос [13, с. 11–29].

Именно в этом полудесакрализованном пространстве сцены и совершались две последние стадии *пурваранги* – *тригата* и *прарочана* (букв. “освящение [драмы]”), выполнявшие функцию перехода от ритуала к спектаклю. Согласно “Натяшастре”, участниками *тригаты* были все те же три жреца – *сутрадхара* и два его помощника-*парипаршваки*. Во время танца Шивы *сутрадхара* находился на сцене один, поскольку оба его помощника отступали в глубину сцены. Закончив танец, *сутрадхара* призывал их вновь, и они появлялись перед зрителями под звуки сопровождавшего их выход песнопения [1, vol. 1, 5.136]. За время их отсутствия статус одного из них успевал принципиальным образом измениться, поскольку из помощника жреца (*парипаршваки*) он превращался в своего рода ритуального клоуна (*видушаку*), т.е. обретал абсолютно новую ритуальную роль¹⁰.

⁹ *Pāripārśvaka* или *hāripārśvika* – букв. “стоящий сбоку”. Такое же объяснение *парипаршваке* дает в своем комментарии на “Натяшастру” 5.68 Абхинавагупта (*pāripārśvabhavau pāripārśvikau*) (2, vol. 1, p. 227, 1.12).

¹⁰ *Видушаке* посвящена обширная литература. Одним из первых в своей обобщающей монографии его рассматривал С. Леви [7, p. 122], тремя годами позже была опубликована уже непосредственно посвященная *видушаке* статья Ф. Куминни [14]. Важной работой, интерпретирующей *видушаку* как распространенный в разных культурах тип

После того, как *сутрадхара*, *парипаршвака* и *видушака* занимали свои места на сцене, начиналась *тригата*, о которой в “Натяшастре” сказано следующее:

**tathā ca bhārati-bhede trigatam samprayojayet ||
vidūśakas-tv-ekapade¹¹ sutradhāra-smīta-āvahām |
asambaddha-kathāprāyām kuryāt-kathanikā(m)
tataḥ ||
vitaṇḍām gaṇḍa-samyuktām nālikān-ca prayojayet |
kas-tiṣṭhati jitam kena-ity-ādi-kāvya-prarūpiṇīm ||
pāripārśvaka-saṅjalpo vidūśaka-vidūṣitaḥ¹² |
sthāpitaḥ sūtradhāreṇa trigatam samprayuḥyate ||**

Итак, как разновидность [манеры] *бхарати тригата* должна быть представлена. *Видушаке* же следует произнести [речь] односложную, вызывающую улыбку *сутрадхары*, [по большей части] не связанную с последовательным рассказом, а затем – повествующую, разбивающую [противника] аргументами (*vitaṇḍa*), соединенную с [его] очернением (*gaṇḍa*) и озадачивающую (*nālikā*), [такую речь] должен [он] разыграть, [затем, закончив, он должен произнести другую речь], выявляющую [сюжет грядущей] драмы вопросами: “Кто здесь находится?”, “Кто победил?” и другими [подобными]. *Тригата* устраивается [как] диспут (*saṅjalpo*) *парипаршваки*, разрушенный *видушакой*, [но] восстановленный *сутрадхарой* [1, vol. 1, 5.137–140].

Данное описание, являющееся гораздо более подробным, нежели рассмотренные ранее определения одноименной *витхьянги*, позволяет более ясно представить себе, что именно происходило на сцене во время представления *тригаты*. Жрецы не совершали по ее ходу никаких действий, они, как можно понять из контекста, лишь застыли в статичных позах и начинали обмениваться репликами.

шута, стала диссертация Й. Хейзинги [15] и, наконец, в самом конце XIX века появилась рассматривающая вопрос генезиса *видушаки* статья М. Шуйлера [16, p. 338–340]. В дальнейшем было опубликовано большое количество работ, среди которых можно выделить важные монографии Дж.Т. Парикха [17] и Г.К. Бхата [18], которому принадлежит и статья по идентификации образа *видушаки* в фресках Аджанты [19, p. 336–343]. О *видушаке* также писал и Г.-О. Фейстель [20], Г.М. Тите [21, p. 9–12], С. Виратунга [22, p. 182–184] и Дж. Хистерман [23]. Ф.Б. Я. Кейпер использовал образ *видушаки* в качестве важного аргумента в системе доказательств выдвинутой им теории генезиса древнеиндийской драмы [6, p. 199–213].

¹¹ В Бародском издании “Натяшастры” [2, vol. 1] и в издании Гроссе [24] вместо *ekapade* читается *ekapadām*. Следует заметить, что слово “*ekapade*” может интерпретироваться не только как “одночастная” речь, но также то, что *видушака* начинает свою речь “внезапно”. См. в этой связи [6, p. 177].

¹² В Бародском издании [2, vol. 1, 5.140] вместо *vidūṣitaḥ* читается *virūpitaḥ*, что имеет практически тот же смысл.

От предшествовавших стадий *пурваранги тригату* действительно отличал последовательно разговорный характер, недаром ее следовало представлять, используя *бхарати вритти* (*bhāratī vṛtti*¹³) или особую вербальную манеру, о которой в “Натьяшастре” говорится следующее:

yā vāk-pradhānā puruṣa-prayojyā strī-varjitā saṁkṛta-pāṭhya-yuktā |

svanāma-dheyair-bharataih prayuktā sā bhāratī nāma bhavet-tu vṛttiḥ ||

Та [манера], в которой главной [является] речь, представляемая мужчинами, без женщин, наделенная санскритскими рецитациями, связанная с [актерами], имеющими собственное имя “бхарата”, такая манера должна называться *бхарати* [1, vol. 1, 22.25]¹⁴.

Несмотря на свою краткость, данное определение содержит целый ряд очень важных указаний, свидетельствующих о том, что участники *тригаты* высказывались не свободно, а придерживались системы достаточно ясно очерченных правил. Существенным, в частности, является использование санскрита, являвшимся священным языком, созданным искусственно для нужд ритуала и связанной с ним учительской традиции¹⁵. По всей видимости, он никогда не использовался в каждодневном общении и в этом смысле мог быть понятен лишь образованной части аудитории, оставаясь недоступным для ее простонародной составляющей. При этом нельзя сказать, что у исполнителей *тригаты* не было альтернативы, поскольку наряду с санскритом

на древнеиндийской сцене использовались и более простые или сниженные формы языка, так называемые пракриты, представляющие собой литературно обработанные наречия различных областей Индии¹⁶. Используемые в драме ради большей реалистичности и, являясь своего рода языковой характеристикой персонажей, они, несмотря на свой литературный статус, были, вероятно, более понятны широкому кругу зрителей, нежели сложный и рафинированный санскрит.

Иными словами, предписание использовать рецитации на санскрите следует рассматривать как свидетельство достаточно высокого, по сути, ритуального статуса звучавшей в *тригате* речи. Косвенно это подтверждает и то, что, согласно “Натьяшастре”, речевая манера была заимствована из Ригведы [1, vol. 1, 22.24], являющейся самым авторитетным и священным текстом ведийской традиции¹⁷. Недаром, использовать речевую манеру могли только мужчины, но не женщины, само участие которых в ритуале и ритуальной драме первоначально было невозможным, а позднее, вплоть до эпохи окончательной десакрализации театра и превращении его из священного действия в обычное придворное или городское развлечение, крайне ограниченным.

И все же нельзя не заметить, что разыгрываемая жрецами-брахманами мизансцена была весьма необычна. Из находящихся на сцене трех людей двое активно высказывались, а третий, не вступая в разговор, молча оценивал их слова, выражая отношение к происходящему с помощью улыбки. Роли двух говоривших также были не

¹³ Термин *vṛtti* образован от санскритского корня ‘*vṛt-*’, обозначающего различного рода деятельность в значении ‘вертеть’, ‘кружить’, ‘поступать тем или иным образом’, ‘действовать в той или иной манере’, а также ‘происходить’ и ‘существовать’. В главе 22 “Натьяшастры” описаны четыре вида *вритти*, соответствующие различным видам сценической репрезентации. Им посвящено несколько специальных исследований, в том числе заложившая основы интерпретации *вритти* статья В. Рагхавана [25, VI (4), p. 346–370; VII (1), p. 33–52; (2), p. 91–112] и важные публикации Дж. Райта [26, p. 92–117], С. Бхаттачарьи [27, p. 239–242] и Б. Бисвала [28, p. 141–150]. Оригинальная трактовка *вритти* в контексте предложенной им концепции генезиса древнеиндийского театра принадлежит К. Бырскому [29; 30, p. 113–121].

¹⁴ Данное стихотворное определение вместо принятого в “Натьяшастре” размера *шлока*, написано в размере *джагати*.

¹⁵ Использованию и статусу санскрита в древнеиндийской культуре посвящена значительная литература, среди которой следует выделить работы М.М. Дешпанде [31, p. 122–149; 32, p. 111–130], в том числе посвященные сопоставлению санскрита и пракритов [33], Дж.Ф. Сталя [34, p. 1–14; 35 p. 51–62], а также работы по изучению санскрита в ритуальном [36; 37, p. 1–16; 38, p. 339–352; 39, p. 659–684; 40, p. 244–297; 41] и социокультурном контекстах [42; 43, p. 329–350].

¹⁶ Эти языки, именуемые в “Натьяшастре” *бхаша* (*bhāṣā*) и частично представленные в дошедшей до нас литературной санскритской драме, включали в себя несколько разновидностей: к ним принадлежали семь диалектных языков, известных как *магадхи*, *аванти*, *прачья*, *шау-расени*, *ардхамагадхи*, *бахлика* и *дакшинатья* [1, vol. 1, 18. 47], представлявшие собой местные, индоарийские по-своему происхождению наречия (*deśabhāṣā*); несколько неиндоарийских аборигенных наречий, совокупно определяемых как *вибхаша* (*vibhāṣā*) или *млеччха*, к числу которых относилась сценическая речь, восходящая к языкам мунда (*śabara*, *cāṇḍāla*), иранским (*śakara*), дравидийским (*dramila*, *āndhra*), а также низким формам говора полудиких лесных племен [1, vol. 1, 18. 48]. На сцене эти языки не столько воспроизводили в их подлинной форме, сколько имитировали, следуя при этом ряду условностей. Высказывалось мнение, что описанные в “Натьяшастре” наречия не достигли той степени нормативности, которая позволила бы считать их подлинными пракритами, или литературными языками среднеиндийского периода (середина I тыс. до н.э. – I тыс. н.э.) [см. об этом: 44, с. 13].

¹⁷ В первой главе “Натьяшастре”, излагающей традиционный взгляд на происхождение театра также говорится, что рецитация (*pāṭhya*) была заимствована создателем драмы богом Брахмой из Ригведы [1, vol. 1, 1.17].

одинаковыми. Один из них, сохранивший свой статус помощника *сутрадхары*, судя по двум заключительным строкам определения *тригаты*, вызывал его сочувствие и даже поддерживался им. Второй – *видушака*, представлял как его антитип, он произносил некую невнятную речь, т.е., по первому впечатлению, все портил и разрушал¹⁸, беря на себя ту особую роль “искажителя”, “хулителя” или “ругателя”, которая известна разным культурам и обычно определяется как роль шута.

Благодаря своей необычной форме и оценивающей улыбке на лице *сутрадхары*, *тригата* достаточно долго рассматривалась как предшествующая драме фарсовая сценка, разыгрывавшаяся между высказывающимся всерьез помощником и намеренно пародирующим его речь *видушакой*. Отношение к ней изменили исследования Кейпера, обосновавшего религиозное происхождение *тригаты*. Кейпер интерпретировал ее не как комическую сценку, а как ритуальный акт, воспроизводивший словесную борьбу между главой богов Индрой и представлявшим клан демонов Варуной. Именно Варуну, по его мнению, и изображал *видушака*, целью которого было испортить или раскритиковать слова его оппонента бога Индры. Что касается *сутрадхары*, то он не принимал непосредственного участия в споре и стоял как бы между двумя соревнующимися партиями, подтверждая, или буквально “восстанавливая” (*sthāpita*) слова *парипаришваки*, который, в соответствии с толкованием Кейпера, непременно должен был одержать победу¹⁹.

Основную систему своих доказательств Кейпер строил на последних двух строках рассматриваемого определения *тригаты* [1, vol. 1, 5.139–140], где говорится о том, что речь *парипаришваки* искажается *видушакой*, но восстанавливается *сутрадхарой*²⁰. Свою главную задачу Кейпер видел в том,

чтобы доказать, что *тригата* – этот “диспут в присутствии арбитра был прямым отражением ведийских *vivāc*” [6, p. 191], или словесных состязаний, проводившихся в ведийскую эпоху на рубеже старого и Нового года, т.е. в тот переходный период, когда требовалось подтвердить и поддержать существующий в мире порядок вещей²¹. Учитывая, что само ведийское понятие *вивач* при описании *тригаты* не используется, и при этом происходящее на сцене характеризуется в терминологии постведийской теории диспута (*vi*)*vāda*, Кейпер счел нужным указать на то, что ведийский словесный поединок представлен в данном случае опосредованно, через более позднюю систему древнеиндийской риторики, которая, по его мнению, была ничем иным, как “непосредственной продолжательницей древних словесных состязаний” [6, p. 191].

Сама по себе древнеиндийская риторика *вада* (*vāda*), возникшая, как считается, в постведийский период, примерно датируемый начиная с середины I тыс. до н.э., изучена сравнительно мало. Главным препятствием для ее исследования является отсутствие текстов, описывающих эту теорию хоть сколько-нибудь ясно и полно. Все, чем мы располагаем, это в большей или меньшей степени фрагментарные свидетельства о приемах ведения профессиональных дискуссий – медицинских, охарактеризованных в трактате по Аюрведе “Чарака-самхита” и философских, представленных в трактате философской школы ньяя под названием “Ньяя-сутры”²².

По мнению австрийского индолога Г. Оберхаммера, написавшего одну из основополагающих статей на данную тему [46, p. 63–103], самое раннее дошедшее до нас свидетельство о древнеиндийской риторике предоставляет раздел III.8.27–65 “Чарака-самхиты”, построенный как наставление врачу-теоретику и описывающий 44 приема ведения диспута. Здесь упоминаются две разновидности дискуссии, первая из которых именуется *джалпа* (*jalpa*), а вторая – *витанда* (*vitaṇḍa*)²³. Согласно “Чарака-самхите”, *джалпа* это отстаивание собственного мнения с одновременным опровержением мнения оппонента, или, в терминах древнегреческой риторики, софистическая дискуссия, в то время как *витанда* – дискуссия эристическая, т.е. спор, в котором участники,

¹⁸ Букв. значение слова *vidūṣaka* “портильщик”, в задачу которого входит “портить” или “искажать” (*vidūṣita*). На европейские языки слово *видушака* переводится как *corrupter*, *spoiler*, *Schlechtmacher*, *Schimpfer*, *Verpatzer*, *Tadler* и т.д. Подробнее об этом см. [6, p. 204, note 355].

¹⁹ По мнению Кейпера, ситуация *тригаты* напоминала ведийский ритуал *махаврата*, где высокородный *арья* должен был победить низкородленного *шудру*. Подробнее см. [6, p. 192].

²⁰ Данные строфы, встречающиеся лишь в нескольких манускриптах “Натяшастры”, считаются поздней интерполяцией, что несколько ослабляло текстологические доказательства Кейпера [6, p. 190]. Тем не менее, обе они включены в Калькуттское и Бародское издания трактата и отсутствуют лишь в издании Дж. Гроссе [24], основывающемся на четырех манускриптах. По мнению Гхоша, безусловной интерполяцией является только самая последняя строфа 5.140. Об этом см. [1, vol. 1, p. 71].

²¹ Примером *vivāc*, или словесного состязания между Индрой и Варуной, является, по мнению Кейпера, гимн Ригведы VI.42. Подробнее см. [6, p. 22–46].

²² Сохранился также ряд источников, характеризующий религиозные, в частности, буддийские принципы ведения диспута. О них см. [45, p. 29–40].

²³ *sa ca dvividhiḥ saṃgrahena jalpaḥ vitaṇḍa sa* [ЧарСамх III.8.28].

не защищая какой-либо позиции, стремятся лишь к тому, чтобы найти ошибки и опорочить точку зрения оппонента [ЧарСамх III.8.28; 47, р. 93].

В разделе “Ньяя-сутр” I.2.1, датируемых примерно первыми веками н.э. и отражающих, по мнению исследователей, следующий по времени этап развития концепции, характеризуется уже не два, а три вида спора²⁴. Основное место среди них занимает уважительный вид дискуссии, или, собственно “диспут” (*vāda*), основанный на принятии одного из двух альтернативных мнений о предмете благодаря аргументации, апеллирующей к источникам знания, рефлексии, и опирающейся на пять членов силлогизма. Достаточно близкой к диспуту типа *вада* считалась в “Ньяя-сутрах” и *джалпа*, с той лишь разницей, что в ней, в отличие от диспута *вада* могли использоваться такие лежащие вне сферы логики приемы доказательства и опровержения, как словесные уловки – *чхала* (*chala*)²⁵, псевдоответы – *джати* (*jāti*) и т.д. Сохраняла свое значение и *витанда*, которая, согласно характеристике создателей “Ньяя-сутр”, во всем походила на *джалпу*, за исключением того, что один или оба спорящих не постулировали собственного мнения, а занимались исключительно опровержением чужого²⁶.

По мнению Кейпера, во время представления *тригаты* на сцене разворачивались сразу оба эти вида диспута – *витанда*, прямо названная в определении “Натьяшастры”, и *джалпа*, которая в том же определении обозначалась как *санджалпа* (*saṁjalpa*)²⁷ [6, р. 191]. Вполне вероятной, с его точки зрения, была также связь между используе-

мым в “Натьяшастре” 5.140 словом *sthāpita* (букв. “установление, восстановление”) и понятиями *sthāpanā* (“постулат, диалектическое доказательство высказывания”) и *prati-sthāpanā* (“контраргумент, противоположное утверждение”), упомянутыми в тексте “Чарака-самхиты”.

При этом, как указывает Кейпер со ссылкой на Г. Оберхаммера [46, р. 73; 77; 81, note 40], оба эти термина, принадлежавшие к самой ранней стадии развития древнеиндийской риторики *вада*, вышли из употребления еще до эпохи создания “Ньяя-сутр”, т.е. до первых веков н.э., в то время как споры типа *витанда* и *джалпа* перестали быть актуальными сразу же после нее [6, р. 190]. Таким образом, заключает Кейпер, стихи 5.139–140 “определяют (или переопределяют?) “разговор” *тригаты* как в терминах риторики (*gaṇḍa*, *nālikā*), время появления которых следует уточнить, так и в виде формального диспута с терминологией древнейшей традиции *vāda* (*vitanda*, *vidūṣita* и *sthāpita*)” [6, р. 191].

Рассматривая *тригату* как “дискуссию высочайшего уровня авторитетности” [6, р. 191] и отражение ведийских *vīvāc*, исследователь сравнивает ее с ведийским ритуалом *брахмодья* (*brahmodya*)²⁸, в котором один из двух оппонентов автоматически одерживал победу в тот момент, когда противник не способен был более отвечать и хранил молчание²⁹. По мнению Кейпера, аналогичное прение происходило и на сцене, где диспут вели *парипаршвака* и *видушака*³⁰. Невнятная речь последнего вызывала улыбку *сутрадхары*, поскольку именно он должен был понести поражение в словесной

²⁴ Три разновидности диспута так охарактеризованы в Ньяя-сутре I.2.1: *tisraḥ kathā bhavanti vādo jalpo vitandā ceti*, “существует три [вида] обсуждения – речение, *джалпа* и *витанда*”, или, в переводе В.К. Шохина, собственно “диспут, софистика и эристика” [47, с. 178]. См. также [48, р. 1–13].

²⁵ *Чхала* была хорошо известна создателям “Натьяшастры”. Включив ее в число 13 *витхьянг*, они определили ее следующим образом: “Там, где [есть речь], обнаруживающая изнанку [и] ответами вначале вводящая другого [соперника] в заблуждение, [а затем] уводящая в сторону [репликами], лишенными смысла – это должно быть известно под именем *чхала* (*yatra-ādaḥ prativacanair-vilobhayitvā paraṁ parākāraṁ | tair-eva-artha-vihīnair-viparīta-syāc-chalam nāma* [1, vol. 1, 20.125]).

²⁶ Как уже отмечалось, древнеиндийской риторике посвящено сравнительно немного публикаций. Среди них [49, р. 217–279; 50, р. 99–109; 51; 52, р. 336–344].

²⁷ *Samjalpa* (в Калькутском издании – *saṁjalpa*) упоминается и в той краткой характеристике *тригаты*, которая дается при перечислении основных стадий *пурваранги*: “Где *видушака*, а также *сутрадхара* и *парипаршвака* ведут совместный диспут, то известно как *тригата*” (*vidūṣakaḥ sūtradhāras-tathā vai pāripārśvakaḥ || atra kurvanti saṁjalpaṁ tac-ca-api trigatam smṛtam* [1, vol. 1, 5.28–29]).

²⁸ Ведийские *брахмодьи* имели диалогическую форму и строились как обмен вопросами и загадками, представляемый брахманами по завершению или между жертвоприношениями ритуала *яджны*. Достоверно известно, что “теологические загадки” являлись обязательной частью многих ведийских ритуалов, в том числе ритуала жертвоприношения коня – *Aśvamedha*, и длившегося десять суток обряда *Дашаратра* (*Daśarātra*). Подробнее см. ШатБр IV.6.9.20; XI.4.2.1; 5.3.1; 6.2.5; XIII.2.6.9; 5.2.11; АйтБр V. 25; БрУп III.8.1. Во многих из этих текстов указывается, что победители в ритуальном обмене загадками получали специальные титулы, такие как “поэт” (*kavi*) или “мудрец” (*vīra*). См. ТайтСамх II.5.9.1; ТайтБр III.5.3.1; ШатБр I.4.2.7; БрУп VI.4.29. См. также [53, vol. II, р. 80; 87]. О роли и структуре загадок в древнеиндийской традиции, см. [54, р. 481–492; 55, р. 661–673; 56, р. 463–478; 57, р. 483–491; 58, р. 297–302].

²⁹ В данной связи Кейпер ссылается на статью Дж.С. Хистермана [59, р. 171].

³⁰ По мнению Дж.С. Хистермана, “простодушная брань и столь же безыскусная хвала” ведийского ритуала, по всей видимости, являлись “ранними предшественниками того, что позднее стало различаться как *джалпа* и *витанда*” [59, р. 178], см. также: [6, р. 191].

борьбе, а *парипаршвака*, напротив, победить, точно также как “в *vívāś*, ведийском прототипе *saṁjalpa*, победоносный участник спора “переговаривал” (*āti-vad*, или *bṛhād-vad*) или “побеждал” (*ji-*) своего оппонента успешной речью” [6, p. 191, а также note 323]. Что же касается *сутрадхары*, то в интерпретации Кейпера, его функция “арбитра” отражала древнюю ведийскую стадию, “в которой *sthārayati* (установление. – *Н.Л.*) не имела ничего общего с логическим доказательством, но только с тем, что некто получал признание по сравнению с конкурентом, с которым состязался в процессе диспута” [6, p. 191].

Сама по себе ритуальная интерпретация *тригаты* может быть отнесена к числу несомненных научных достижений Кейпера хотя бы потому, что она принципиальным образом изменила отношение к тому, что столь долго считалось незамысловатой фарсовой сценкой. И все же, признавая точность многих наблюдений голландского исследователя и характерную для него аргументированность высказываемого мнения, нельзя не заметить, что целый ряд моментов в его интерпретации нуждаются в уточнении.

Во-первых, вызывает сомнение столь прямое отождествление происходящего в *тригате* с ведийскими спорами типа *вивач*, хотя само существование связей между ведийскими словесными поединками и более поздней системой диспута *вада* является вполне вероятным. Более сложными представляются и связи *тригаты* с древнеиндийской риторикой. Возникает ощущение, что *тригата* относилась к некой третьей, промежуточной стадии развития дискурса, лежащей на пути превращения словесных баталий ведийских жрецов в формализованные споры философствующих полемистов постведийского времени. К первым она тяготела благодаря своему ритуальному статусу, а со вторыми была связана через те речевые приемы, которые хотя и сформировались в ритуальной среде, но, в конце концов, составили арсенал средств профессиональных диалектиков, зафиксированный постведийской теорией дискуссий *вада*.

Все это заставляет еще раз вернуться к вопросу о характере происходящего в *тригате* и вновь внимательно проанализировать тот диалог, который в присутствии *сутрадхары* ведут на сцене *парипаршвака* и *видушака*. Рассмотрим, прежде всего, те две речевые формы – *налику* и *ганду*, которые использовались по ходу *тригаты* и одновременно включались в число 13 *витхьянг*. Кратко обозначенные в приведенном выше определении *тригаты* как “очерняющая” (*gaṇḍa*) и

“озадачивающая” (*nālikā*), обе они имеют собственные развернутые определения:

**saṁrambha-saṁbhrama-kṛtaṁ bandha-vivādaṁ
tathā-apavāda-kṛtaṁ |
bahu-vacana-ākṣepa-kṛtaṁ gaṇḍam-iti vadanti
tattva-jñāḥ ||**

[Речь,] созданная нападением [и] запутыванием, с завязыванием спора [и] таким образом создающая поношение [и] многословное оскорбление, [это] знающие истину называют *ганда* [1, vol. 1, 20.123]³¹.

Налика охарактеризована еще более кратко:

hāsyena-va-gata-artha-prahelikā nālika-iti vijñeyā |

Загадочный вопрос, чей смысл выявляется смехом, известен как *налика* [1, vol. 1, 20.123].

Оба эти определения как бы перефразируют описываемое в основном определении *тригаты*, добавляя к нему ряд важных нюансов. На сцене действительно завязывался спор (*vivāda*), принимавший весьма грубые формы, поскольку его целью было не только напасть и запутать противника, но и перейти к прямой перебранке, в результате которой возникало многословное оскорбление и поношение (*apavāda*). Последний термин, также, по всей видимости, заимствованный концепцией *вада* из более ранней традиции обладает весьма любопытными коннотациями и означает не только “оскорблять, ругаться, осыпать бранью и порицать, отрицать и опровергать”, но и в целом произносить некую злую, разрушительную и пагубную речь, обладающую почти материальной силой уничтожения.

Таким образом, происходящее в *тригате* можно реконструировать следующим образом. Двое мужчин в присутствии третьего затевали спор (*vivāda*), целью которого было не столько выяснение истины, сколько стремление разбить противника аргументами (*vitaṇḍa*), опорочив, очернив и

³¹ Позднейшие теоретики иначе трактовали смысл данной *витхьянги*. Так Абхинавагупта приводит мнение средневекового теоретика Кохалы, который оценивал *ганду* как некое внезапное или произвольное высказывание, по сути, не соответствующее происходящему и имеющему собственное значение, но по случайности оказывающееся связанным с тем, что произнес кто-либо еще. Принимая это определение своего предшественника, Абхинавагупта иллюстрирует его примером из пьесы “Венисамхара” (“Заплетенная коса”) драматурга VII века Бхатты Нараяны. В “Дашарупаке” *ганда* определяется как случайное и по иному поводу сказанное слово, которое приобретает некую связь с происходящим на сцене [4, III. 21]. В ней приводится пример из драмы “Уттарарамачарита” (“Последние деяния Рамы”) драматурга VIII века Бхавабхути. Примерно таким же является и описание *ганды* в “Сахитъядарпане”, сопровождаемое цитатой из драмы “Венисамхара” [60, 527].

запятнав его (gaṇḍa). При этом допустимо было задавать загадочные или многозначные вопросы, смысл которых мог быть понятен лишь благодаря вызываемому ими смеху (nālikā), что среди прочего способствовало возбуждению смеха (hāsyā-gaṇḍa) в аудитории. В какой-то момент дискуссия принимала весьма агрессивные формы: произносилось большое число оскорбительных слов (bahu-vacana-ākṣera), спорящие доходили до прямого поношения и осыпали друг друга бранью (apavāda), причем со стороны их речь выглядела бессвязной (ālāpa) или односложной (ekarada).

По всей видимости, всеми этими внешне негативными качествами обладали не столько слова второго жреца, сколько высказывания *видушаки*. Во всяком случае, именно они вызывали улыбку *сутрадхары*, который, по всей видимости, не принимал активного участия в споре, занимая позицию заинтересованного наблюдателя. Вполне возможно, что эта позиция действительно не была совсем бесстрастной, и он, в самом деле, сочувственно относился к более правильно выстроенной или не столь агрессивной и разрушающей (*vidūṣita*), как у *видушаки* аргументации *парипаришаки* (*sañjalpa*), и тем или иным способом поддерживал его (*sthāpita*). Несмотря на видимость перепалки и вызываемый смех, речь в *тригате*, по крайней мере в восприятии тех, кто знал истинную суть происходящего, не превращалась в хаос площадной перебранки, а продолжала оставаться возвышенной (*udātta-vacanam*), т.е. предполагала высокое, а не утилитарное предназначение.

Вне всяких сомнений *тригата пурваранги* представляла собой нечто гораздо более сложное, нежели простая юмористическая сценка, разыгранная с целью позабавить аудиторию, но при этом она, по всей видимости, все же не являлась подлинным диспутом, образцом ритуальной риторики и “дискуссией высочайшего уровня авторитетности”, как это пытался показать Кейпер. Ключом к пониманию происходящего в *тригате*, на мой взгляд, являлась идея имитации или сценического воспроизведения подлинного ритуального спора, который на самом деле не столько совершался, сколько разыгрывался в лицах, копируя реальность примерно так же, как это происходило в драме³².

³² Об этом, среди прочего, свидетельствует и употребление глагольных форм, образованных от корневой основы “*уц*” с приставкой “*пра*” (*samprayojayet*, *samprayujyate*), служащих в контексте “Натьяшастры” для обозначения представляемого на сцене зрелища. В контексте *пурваранги* тот же глагол используется не раз, но при этом не для определения совершаемых в ритуале действий, а почти

Чрезвычайно важным, на мой взгляд, является тот факт, что *тригата* не рассматривалась как часть *пуджи*, т.е., подобно самой драме, совершалась в контексте ритуала, но, при этом, по крайней мере формально, за его пределами. Согласно “Натьяшастре”, *пуджа* начиналась в *пурваранге* с первой, представляемой еще за закрытым занавесом стадии под названием *пратьяхара* и заканчивалась *махачари*, или разрушительным танцем Шивы, исполненным на сцене *сутрадхарой* [1, vol. 1, 5.55; 13, p. 11–29; 20, p. 1–26]. Что касается двух заключительных частей – *тригаты* и *прарочаны*, они хотя и продолжали логическое развитие ритуала, но при этом формально, исключались из числа его сакральных стадий³³.

Помимо всего прочего это означало, что они были менее строгими, чем предшествовавшие им стадии *пурваранги*, требовавшие неукоснительного соблюдения всех предписанных обрядовых правил и многочисленных ограничений. Чрезвычайно важно, что звучащая в *тригате* и *прарочане* речь также принципиальным образом отличалась от речи ритуала. Она начинала строиться по законам вербальной манеры, в то время как молитвословия, произносимые *сутрадхарой* в *пудже*, не имели к этой манере никакого отношения. Существующие между ними различия затрагивали не только сферу содержания, но и формы. Раз и навсегда закрепленные инвокации, рецитировавшиеся по памяти главным жрецом и предполагавшие столь важное в ритуальном контексте соблюдение пауз, модуляций голоса и ударений³⁴, сменялись гораздо более свободными

исключительно для обозначения выполняемых *сутрадхарой* ритуальных шагов *сāṭ* (*vedhī*), т.е., по сути, в том же изобразительном смысле. См., к примеру: *prayojayet vāmavedhastataḥ karyo vikṣepo dakṣiṇena tu* [1, vol. 1, 5.84–85]; *diśāṃ tu vandanaṃ kṛtvā vāmavedhaṃ prayojayet* [1, vol. 1, 5.87]; *jarjaraṃ namayitvā tu tataścārīṃ prayojayet* [1, vol. 1, 5.119] и т.д.

³³ При этом, не только *тригата*, но и исполняемая после нее *прарочана*, служившая для представления последующего спектакля зрителям, интерпретировалась как еще одна форма обращения к высшим божественным силам. Согласно “Натьяшастре”, “она, основанная на связи с [главным] мотивом сюжета, [выявляемым с помощью] указания, [связанная] с обращением к сверхъестественным силам, должна быть известна как *прарочана*” (*siddhenā-mantraṇā yā tu vijñeyā sā prarocanā || ataḥ paraṃ pravakṣyāmi hy-āśrāvaṇa-vidhī-kriyām* [1, vol. 1, 5.30–31]).

³⁴ Примером ритуальной молитвы может являться благословение-*нанди*, текст которого полностью приведен в пятой главе “Натьяшастры” [1, vol. 1, 5.108–112]. Согласно предписанию, эти санскритские стихи *сутрадхара* должен был рецитировать не слишком громко, в среднем тоне (*madhyama svara*), не ставя, по всей видимости, своей целью донести содержание молитвы до каждого из присутствующих в театре адептов. При этом два его стоявших ря-

и даже, видимо, отчасти импровизируемыми по ходу высказываниями *парипариваки* и *видушаки* в *тригате*³⁵.

Однако если в *тригате* диспут жрецов действительно не совершался, а имитировался, то необходимо ответить на вопрос, с какой целью это делалось, или, иначе говоря, в чем заключалось истинное ритуальное предназначение *тригаты*? Не претендуя на то, чтобы полностью разрешить этот вопрос, сформулируем, тем не менее, несколько важных в данном контексте предположений.

Как уже отмечалось, ритуал *пурваранги* развивался по вполне ясно читаемому сценарию, предполагавшему поэтапное создание ритуального пространства, совершения в нем жертвоприношения-*пуджи*, а затем уничтожения созданной на сцене модели космоса с помощью разрушительного танца Шивы. По закону сакральных соответствий, связывающих микро- и макрокосмос, по окончании танца переставало существовать и само организованное мироздание. Оно еще пульсировало, но так как это и должно было происходить на рубеже космического цикла, уже готово было перейти в потенциальное состояние, свернувшись до размеров зародыша и на время уступив место господству хаоса. Вот в этот-то сумеречный, переломный момент, отмечавший канун разрушения обрядового пространства и символически соответствующий ему закат мироздания и начиналась *тригата*, промежуточный характер которой на уровне макромира символизировал конец космического цикла, а в микромире сцены приобретал дополнительное значение завершения *пурваранги* и перехода от ритуала к ритуальной драме.

Не удивительно, что переходная по самой своей сути *тригата* характеризовалась целым рядом инверсий, полностью преобразовавших тот порядок вещей, который соответствовал прежнему течению ритуала. Во-первых, как бы менялись ролями исполнители *пурваранги* – *сутрадхара*, рецитировавший ранее все молитвословия *пуджи*, в том числе, главную молитву *нанди* замолкал, в то время как его помощники, до этого практически безмолвствовавшие, напротив, начинали активно высказываться. Инверсивным признаком было и то, что один из них менял свой статус, и

из *парипариваки* превращался в *видушаку*, так что прежняя, почти абсолютная симметрия помощников *сутрадхары* трансформировалась в дуальную оппозицию, с выделением в ней героя и антигероя. *Сутрадхара* же, хотя и сохранял свое обособленное срединное положение, но при этом как бы отходил на второй план, из-за чего зеркально разворачивался и весь треугольник жрецов.

Инверсивная конструкция *тригаты* создавала как бы “антимир” ритуала, что, впрочем, полностью соответствовало тому состоянию надвигавшегося хаоса, который был ничем иным, как прямой противоположностью космоса. Этот “антимир” имел своего “антигероя”, которым, на мой взгляд, вопреки интерпретации Кейпера, был совсем не *парипаривака*, якобы одерживавший победу в споре, и даже не поддерживавший его *сутрадхара*, а *видушака*. Именно он должен был привлечь внимание зрителей своей косноязычной, и некогда, несомненно, провоцировавшей ответный смех речью.

Вполне вероятно, что роль *видушаки* в *тригате* была гораздо сложнее, и он являлся совсем не тем, кто должен был потерпеть неминуемое поражение от *парипариваки*, выглядевшим несопоставимо бледнее. Скорее *видушака* был той амбивалентной фигурой, которую можно было трактовать и как шута, обязанного всеми доступными ему средствами рассмешить собравшуюся в театре аудиторию, и как мудреца, произносящего странные, но крайне значимые в ритуальном контексте слова. Не исключено, что *видушака* совмещал две эти функции, тем более, что, несмотря на свою необычную речь, он продолжал использовать санскрит и оставаться тем священнодействующим жрецом, который ассистировал *сутрадхаре* в *пурваранге*.

Однако если признать, что на сцене действительно происходило нечто значимое, то как объяснить вызываемый *тригатой* смех? Зачем нужно было разыгрывать в лицах ритуальный диспут и при этом смешить аудиторию, тем более, что согласно глубоко укорененной в европейской традиции системе представлений, смех вообще неуместен в контексте ритуала и любые формы священнодействия должны совершаться в благоговейной тишине, а если и вызывать какие-либо реакции участников и адептов, то уж во всяком случае, не смеховые. Согласно тем же представлениям, смех маргинален по самой своей природе, и его присутствие в любой ситуации существенно снижает или даже полностью нивелирует пафос происходящего. Иными словами, сакральное действие, сопровождаемое смехом, может считаться

дом помощника после каждой *пады* (стиха) *нанди* громко и внятно восклицали: “Да будет так!” [1, vol. 1, 5.112–113]. Не менее регламентированными были и последующие молитвословия ритуала.

³⁵ Более свободными, чем молитвы ритуала, были и слова *сутрадхары* в благословении-*прарочане*, которые также не были закреплены и могли меняться в зависимости от того, какая пьеса разыгрывалась после *пурваранги*.

лишь антиритуалом, опрокинутым миром, в лучшем случае – священной пародией.

Следует, однако, признать, что это характерное для современной европейской традиции восприятие смеха, в древнеиндийском контексте не является до конца верным, и, более того, способно довольно существенно исказить картину. Чтобы разобраться в смысле и назначении реакций, вызываемых представлением *тригаты*, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать то учение о смехе, которое впервые в древнеиндийской культуре было изложено в “Натьяшастре” и составило неотъемлемую часть древнеиндийской теории драмы.

Согласно “Натьяшастре”, смех входил в число тех восьми основных эмоций, или *рас*, которые возникали у зрителей под воздействием представления драмы. Достижение этих эмоциональных состояний рассматривалось как высшая цель театрального зрелища, и подчиняло себе все составлявшие его элементы. При этом первоначально возникало хотя и очищенное от каждодневных реакций, но, по сути своей, еще абсолютно земное чувство, определяемое как *бхава*, которое затем, последовательно развиваясь и набирая силу, в переломный момент трансформировалось в захватывавшее всех зрителей всеобщее трансцендентное переживание – *расу* (подробнее см. [61, с. 48–152]).

Раса смеха, определяемая как *хасья*, порождалась, согласно “Натьяшастре”, “несообразными одеждами и украшениями, дерзостью, легкомыслием, притворством, бессмысленной болтовней, искаженным восприятием [и] речью с ошибками” [1, vol. 1, 6, p. 82]. Согласно зафиксированному в трактате учению, смех представлял собой одну из наиболее сложных эмоций, в частности, в отличие от семи других *рас*, он существовал в двух формах и мог быть “пребывающим в себе”, когда некто смеялся сам, и “вызываемом в другом”, когда задача состояла в том, чтобы рассмешить другого [1, vol. 1, 6, p. 82]. Кроме того, смех подразделялся на шесть разновидностей и, начинаясь с таких сдержанных проявлений, как улыбка (*смита*) и сдержанный смех (*хасита*), он затем проходил стадии хорошо заметного (*вихасита*) и громкого смеха (*упахасита*), и, в конце концов, достигал тех ярко выраженных проявлений, которые определялись в “Натьяшастре” как чрезмерный смех (*апахасита*) и хохот (*атихасита*). Более того, согласно теории *хасья расы*, все смеховые формы подразделялись между высшими, средними и низшими персонажами, так что “улыбка и [сдержанный] смех [существовали] для лучших,

для средних – [разделенный] смех и [громкий] смех, а для низших – [чрезмерный] смех и хохот” [1, vol. 1, 6. 53].

В данном контексте нас интересует второй вид смеха, т.е. смех, вызываемый в других, проявлением которого была не только улыбка *сут-радхары*, но и провоцируемая *тригатой* смеховая реакция зрителей. Согласно “Натьяшастре”, смех аудитории был одним из видимых подтверждений успеха представления и наряду с выкриками “как прекрасно”, “как замечательно”, “как трогательно”, сопровождавшимися нарастающим гулом, являлся знаком, выражаемым голосом³⁶. В зале и на сцене при этом могли возникать улыбки и обычный смех, появлявшийся тогда, когда актеры создавали *хасья расу* с помощью слов, содержащих двусмысленности и предполагавших скрытый смысл³⁷, чем, собственно и была в изобилии насыщена речь *тригаты*. Что же касается предельной смеховой реакции, соответствующей стадии хохота, то его, согласно “Натьяшастре”, мог вызывать только один персонаж – *видушака*³⁸, использовавший ради этого весь арсенал доступных театру изобразительных средств.

Подобно тому, как сама *хасья раса* существует в трех видах и создается “жестами, костюмом и гримом, [а также] речью” [1, vol. 1, 6.77], появление на сцене *видушаки*, согласно теории трактата, тоже “приводит к трем видам смеха, [и это] смех, созданный частями тела, речами, а также смех, вызванный внешним видом” [1, vol. 1, 13.137–138]. Когда *видушака* использует сложный грим и предстает перед аудиторией с “выступающими вперед зубами, плешивый, горбатый, хромой, и с искаженным лицом” он вызывает смех, причиной которого является тело [1, vol. 1, 13.138]. Аналогичный смех возникает, “когда он идет подобно птице, со взглядом [обращенным] вверх из-за очень длинных шагов” [1, vol. 1, 13.138]. Любопытно, что этой самой по себе крайне уродливой, гротескной внешности мог соответствовать не менее вызывающий наряд, поскольку *видушака* появлялся на сцене, “украшенный старыми шку-

³⁶ *smitārdhahāsātihāsā sādhvaho kaṣṭameva ca | pravṛddhanādā ca tathā jñeyā siddhistu vānmayī ||* [1, vol. 1, 27.4].

³⁷ *kiñcicchīṣṭo raso hāsyō nrtyadbhiryaḥ prayujyate | smitena sa pratigrāhyaḥ prekṣakairnityameva ca || kiñcidaspāṣṭahāsyam yattathā vacanameva ca | arthahāsyena tadgrāhyam prekṣakairnityameva hi ||* [1, vol. 1, 27.6–7].

³⁸ *vidūṣako [tseka] kṛtaṁ bhavec chilpakṛtaṁ ca yat | atihāsyena tad grāhyam prekṣakair nityam eva tu ||* [1, vol. 1, 27.8]. О других возможных вариантах чтения данной строфы, см. [6, p. 216].

рами [и вымазанный] черной краской, пеплом, красной глиной и подобным” [1, vol. 1, 13.141]. И, наконец, ярким, а главное более продолжительным был смех, создаваемый словами и возникающий “от несвязного говорения, а также от бессмысленных многочисленных бранных слов” [1, vol. 1, 13.141].

Не исключено, что позднее, когда *видушака* стал одним из центральных героев классической санскритской драмы [62, с. 273–292], изображавший его актер действительно использовал все доступные ему способы вызывания смеха, т.е., имея возможность перед выходом тщательно загримироваться, он предстал перед зрителями как лысый, хромоногий карлик, имевший весьма заметный горб, выступающие вперед зубы и деформированное лицо. Создавая смеховой образ, актер-*видушака* мог облачаться в рваные шкуры и щедро вымазывать видимые части тела пеплом, глиной и краской. Наконец, он мог сделать смешным и свой выход на сцену, имитируя ради этого движения цапли и делая нелепые, длинные шаги, так что, вследствие запрокидывавшейся головы, его взгляд блуждал где-то над рядами зрителей.

Заметим, что само по себе объединение всех трех способов вызывания смеха не противоречит теоретическим представлениям “Натьяшастры”, поскольку, как указано в трактате, *хасья раса* возникает тогда, “когда [кто-то] смешит людей неверной походкой, речами, скрючиванием членов тела [и] перепутанными одеждами” [1, vol. 1, 6. 50]. Именно это и предполагал Кейпер, для гипотезы которого было очень важно, чтобы в *тригате видушака* появлялся именно в гриме, и выглядел как лысый карлик с торчащими вперед зубами. Правда, с его точки зрения, все эти приемы служили не столько для того, чтобы вызывать смех, сколько с целью изобразить ведийского козла отпущения, или так называемого *джумбаку*, на голову которого по ходу одного из ведийских обрядов выливали ритуальный напиток. Именно в качестве козла отпущения *видушака* и должен был потерпеть поражение от второго, условно говоря, “серьезного” помощника *сутрадхары*.

Однако, скорее всего, Кейпер ошибался, предполагая, что при исполнении *тригаты видушака* использовал сложный грим, и успевал загримироваться в то время, когда *сутрадхара* исполнял оргиастический танец Шивы. Это было тем более сложно, что согласно “Натьяшастре”, во время танца оба помощника продолжали оставаться на сцене, и лишь отходили на второй план, поэтому, скорее всего, к началу *тригаты* менялась лишь

их ритуальная функция, но никак не внешний вид. Иными словами, оба они сохраняли свой благообразный жреческий облик, и один из них начинал восприниматься как *видушака* не благодаря костюму и гриму, а исключительно из-за третьего способа вызывания смеха, а именно – речи. Заметим, что и позднее, в период литературной драмы, именно обценная речь была основным выразительным средством актера, исполнявшим роль *видушаки*. Это был “говорливый” персонаж, наделенный даром импровизировать по ходу действия не просто смешную, но глубоко остроумную и нередко весьма сложно выстроенную речь³⁹.

Скорее всего, и в *тригате* один из помощников *сутрадхары* отождествлялся с *видушакой* почти исключительно благодаря произносимой им обценной речи. При этом, благодаря “Натьяшастре”, мы знаем, что, не меняя кардинально свой облик *парипаршваки*, он все же использовал несколько внешних признаков, позволявших зрителям точно идентифицировать изображаемого им персонажа. Согласно трактату, когда *видушака* появлялся на сцене без грима “с [походкой], порожденной его собственной природой, [то ему предписывалось], в левой руке держать [жезл] *кутилу*, [а] правой рукой изображать [жест] *чатураку*” [1, vol. 1, 13.143–144].

Оба эти признака были символически значимыми и фактически свидетельствовали о скрытом ритуальном смысле образа *видушаки*, для создания которого использовался особый тайный

³⁹ Любопытно, что абсолютно теми же чертами *видушака* обладает и в современном южноиндийском театре *кутияттам*, унаследовавшем и во многом сохранившем традицию санскритской драмы. Появляясь на сцене, исполняющий его актер использует хотя и узнаваемый, но обычный грим, без лысины, торчащих зубов и перекошенного лица. Зато он много и умело говорит, насыщая свои продолжительные монологи шутками и остротами нередко социально-обличительного характера. При этом так же, как и придворным шутам в средневековой европейской традиции, ему позволительно затрагивать жизнь всех слоев местного общества, в том числе и тех, кто обладает светской или духовной властью, к примеру, присутствующих тут же в театре высокородных брахманов или чиновников городской администрации. Нередко, разрушая театральную иллюзию, или, напротив, расширяя сцену до границ зрительного зала, он обращается к ним лично, вовлекая их в своего рода диалог, в котором импровизируются не только его собственные замечания и вопросы, но и их предполагаемые ответы. То, что этот древний персонаж, описанный еще в “Натьяшастре”, дожил до нашего времени и существует в представлениях современного *кутияттама*, само по себе поразительно, однако не менее важным является то, что, несмотря на прошедшие тысячелетия, именно речь остается центральным приемом для создания сценического образа *видушаки*. Общую характеристику *кутияттама* и основную библиографию, см. [63, с. 165–184].

код. Дело в том, что удерживаемый в левой руке *видушаки* изогнутый жезл, именуемый *кутилой* (*kuṭīla*), или *кутилакой* был ничем иным, как *дандой* (*daṇḍa*), служившей в древнеиндийской традиции одним из важнейших символов власти⁴⁰, в том числе, власти брахманов, и известной в традиции “Натьяшастры” как отличительный знак и одновременно оружие верховного бога Брахмы⁴¹.

Что касается жеста *чатура*, изображавшегося правой рукой (когда при открытой ладони четыре пальца вытянуты вверх, а большой палец склоняется к среднему), то он также имел глубокий символический смысл и, согласно трактату, обозначал целый ряд положительных понятий, в том числе “истина” и “произнесение истинных слов”⁴². Любопытно, что и сама *данда* имела аналогичное символическое значение: используя брахманами в процессе совершения ведийских ритуалов, она также ассоциировалась с речью [43, р. 329–350] и утверждала право жрецов на ее произнесение.

Таким образом, косноязычная речь *видушаки* в диспуте с *парипаривакой* явно выполняла более сложную ритуальную функцию, нежели простое развлечение аудитории. Он был тем, кто имел право говорить и, как бы ни выглядели внешне его слова, произносимое им было не только глубоко значимым, но и сообщаящим скрытую истину. Обрывочный и невнятный характер речи этому не препятствовал, поскольку, как хорошо известно, ритуальное использование речи дает немало примеров, показывающих, что чем важнее и глубже заложенный в словах смысл, тем более причудливую и часто внешне непонятную форму может обретать высказывание, истинное значение которого доступно лишь посвященным. Несомненно, именно на посвященных и был рассчитан тот тайный язык символов и жестов, который позволял им верно оценивать не толь-

ко произносимую *видушакой* речь, но и сам его ритуальный статус.

По предположению Кейпера, в *тригате* *видушака* изображал Варуну, в то время как второй помощник перевоплощался в Индру. Не исключено, однако, что *видушака* был не Варуной, являющимся маргинальным богом в пантеоне “Натьяшастры”, а самим Брахмой, с которым в первую очередь и ассоциировалась ритуальная и священная речь. Это тем более вероятно, что в то время как защитником главного актера был Индра, небесным покровителем *видушаки* считался Омкара, или персонификация сакрального слога “Ом” [1, vol. 1, 1.96], т.е. божество, которое при всей своей загадочности чаще всего ассоциируется именно с Брахмой⁴³.

Таким образом, не исключено, что по ходу *тригаты* помощники *сутрадхары* изображали Индру и Брахму, тем более, что на протяжении всего многовекового развития традиции “Натьяшастры” эти два бога устойчиво составляли дуальную пару, и на мифологическом уровне рассматривались как творцы драмы⁴⁴, на ритуальном ассоциировались с земным жрецом и патронирующим театр царем, а на литературном – стояли за образами двух главных героев классической санскритской драмы [62, с. 273–292]. Если это так, стоявший между ними *сутрадхара* скорее всего персонифицировал Вишну, тем более, что постведийской традиции хорошо известен срединный статус этого бога.

Таким образом, опираясь на сказанное, можно утверждать, что *тригата* была очень сложной сценической формой, предполагавшей более чем одно ритуальное назначение. Несомненно, главной ее сакральной задачей был смех аудитории. В идеале, используя все доступные речи смеховые приемы, *видушака* должен был спровоцировать не просто смех, а безудержный хохот, мощная энергия которого уничтожила бы остатки организованного мироздания, смела его последние следы и одновременно продемонстрировала власть того хаоса, наступление которого уже было предопределено разрушительным танцем *тандава*.

Важнейшую роль в этой ритуальной игре выполняла улыбка *сутрадхары*, которая хотя сама

⁴⁰ Согласно комментарию Абхинавагупты, *кутилака* это “изогнутый [жезл] *данда*, связанный с *видушакой* и [та же] *данда*, имеющая природу оружия Брахмы” (*vakra-daṇḍako vidūṣakopayogī brahmāyudhātma daṇḍaḥ*). В “Натьяшастре” другим названием *кутилаки* является *дандакаштха* (*daṇḍakāṣṭha*). Признаки и рекомендации для изготовления *кутилаки-дандакаштхи* приведены в главе 23 трактата, где говорится, что “ее следует делать изогнутой в ее третьей части и имеющей [другие соответствующие] характеристики” [1, vol. 1, 23.179–182].

⁴¹ В качестве символа Брахмы *кутилака* несколько раз упоминается в “Натьяшастре”, в том числе в мифе первой главы, где удовлетворенный спектаклем Брахма награждает ею актеров [1, vol. 1, 1.60].

⁴² *vākye yukte pathye satye prāśame sa viniyojyaḥ* [1, vol. 1, 9.93].

⁴³ Согласно Ману-смирти: “Односложное слово [“Ом”] – высший брахман... да будет известно, что слог “Ом” – негибнущий, он – Брахма и Праджапати” [II.83–84]. Ср. ШатБр IV.5.3.

⁴⁴ Оба они появляются уже в открывающем “Натьяшастру” мифе о творении театра, который создается совместными усилиями небесного правителя Индры и божественного брахмана Брахмы.

по себе и не уничтожала агонизирующий космос, но при этом была тем зримым разрешительным знаком, который делал смех аудитории легальным и законным. Согласно изложенной в “Натьяшастре” концепции смеха, *сутрадхара* и не мог смеяться иначе, поскольку принадлежал к тем возвышенным персонажам, смеховые реакции которых всегда проявлялись лишь в едва намеченной улыбке.

Заметим, что сама идея использовать смех в качестве обрядового приема является весьма интересной, хотя бы потому, что помимо эзотерической цели, связанной с разрушением остатков мироздания и доступной, вероятно, пониманию немногих, смеховая пауза позволяла также принципиально поменять состояние аудитории, сняв напряжение после длительного и сложного ритуала и переключив внимание зрителей на восприятие последующего спектакля.

Еще один уровень эзотерического прочтения *тригаты* относится к представляемому в ней спору. Скорее всего, стремясь организовать процесс перехода от космоса к хаосу (или на другом уровне – от ритуала (*пуджи*) к драме (*натье*)), создатели рассматриваемой традиции воспользовались готовой ритуальной формой и разыграли в лицах тот диспут, который с глубокой древности вели жрецы-брахманы с целью успешно миновать те опасные пограничные периоды, которые отмечали смену космических, временных и ритуальных циклов. Само по себе это было довольно остроумно, хотя бы потому, что позволяло не только обезопасить переход от ритуала к ритуальной драме, но и, актуализировав многие узнаваемые признаки ритуальных дискуссий, явно указать на промежуточную роль *тригаты*.

Однако и в этом случае, помимо эзотерической, *тригата* выполняла совершенно конкретную сценическую роль. Поскольку собственно диспут был ориентирован на язык, который для непосвященной части аудитории выглядел как бессмысленный лепет и заставлял ее просто смеяться, *видушаке* надлежало произнести еще одну речь, которая была не только более понятной, но и выявляла сюжет последующей драмы в серии наводящих вопросов. В данном случае также развивалась внешняя и общедоступная функция *тригаты*, учитывавшая интересы всех зрителей, которые в процессе ее исполнения могли не только от души посмеяться, но и узнать о разыгрываемом после ритуала спектакле. Таким образом, *тригата* была амбивалентна и наряду с высокими ритуальными целями, имевшими эзотерический характер, преследовала и абсолютно конкретные задачи, свя-

занные с информированием аудитории и организацией сценического времени и пространства.

Для того и другого использовалась одна и та же речь, выстроенная по правилам *бхарати вритти*. По сути, это был некий промежуточный, третий язык, ни совпадавший ни с предшествующим сакральным языком ритуала, ни с последующим поэтическим языком литературной драмы. От первого он отличался большей свободой и возможностью импровизировать речь, от второго – значительным числом сугубо ритуальных ограничений и еще внеэстетической ролью. Позаимствовав характерную для ритуала идею изощренного владения словом и многие, сформировавшиеся в ритуальном языке формы, жрецы-актеры наполнили их новым содержанием, создав, по сути, новый тип словесности, который несмотря на его внешнюю специфику допустимо оценивать как риторический. Чрезвычайно важно, что ритуальный контекст, придававший этому риторическому языку особую значимость и силу, оставлял при этом возможность для свободного развития, что, на мой взгляд, сыграло определяющую роль в формировании того литературного языка и собственно художественной речи, которая известна нам по образцам классической санскритской драмы. Иное дело, что к моменту ее появления эти изначальные речевые матрицы уже почти полностью утратили свое первоначальное значение и были сохранены в памяти традиции под маской никогда не существовавшей драмы *витхи*. Тем не менее, их подробный анализ является чрезвычайно важным не только для изучения вербальных приемов раннего санскритского театра, но и в качестве еще одного источника знаний о традиции древнеиндийской риторики *вада*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. The Nāṭyaśāstra, ascribed to Bharata Muni. Sanskrit Text, ed. by M. Ghosh. Vol. 1 (Chap. I–XXVII); Vol. 2 (Chap. XXVIII–XXXVI). Calcutta, 1956–1967.
2. Nāṭyaśāstra with the Commentary of Abhinavagupta with a Preface, Appendix and Index, ed. by Kavi, Ramakrishna Manavalli. 4 vols. Baroda: Central Library; Oriental Institute, 1926–1964 (Gaekwad's Oriental Series, vols. 36; 68; 124; 154).
3. The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhananjaya. Delhi; Varanasi; Patna, 1962.
4. The Daśarūpa. A Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhananjaya / First Transl. from the Sanskrit with the Text and Introduction and Notes by G.C.O Haas. New York, 1912 (Reprint: Delhi, 1962).
5. Bhat G.K. Nāṭya-mañjari-saurabha. Sanskrit Dramatic Theory. Poona, 1981.

6. *Kuiper F.B.J.* Varuṇa and Vidūṣaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. *Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 100.* Amsterdam-Oxford-New York: North Holland Publishing Co., 1979.
7. *Lévi S.* Le théâtre indien. Vols. I–II. Paris, 1890. (Transl. by N. Mukherji. Calcutta, vol. I–II, 1978).
8. *Feistel H.-O.* Das Vorspiel auf dem Theater. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des klassischen indischen Schauspiels. Diss. Tübingen, 1969.
9. The Sāhityadarpaṇa of Viśvānātha Kavirāja. Ed. by K. Śāstri. Varanasi, 1967.
10. *Гринцер П.А.* Жанры санскритской драмы и типы ее героев. “Дашарупа” Дхананджаи // Поэтологические памятники Востока. Образ, стиль, жанр. М., 2010, с. 9–47.
11. *Bansat-Boudon L.* Poétique du théâtre indien: Lectures du Nāṭyaśātra. Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992.
12. Законы Ману. Перевод С.Д. Эльмановича, проверенный и исправленный Г.Ф. Ильиным. М., 1992.
13. *Лидова Н.Р.* Драма и ритуал в древней Индии. М., 1992.
14. *Cummini F.* Il tipo comico del Vidūṣaka. Napoli, 1893.
15. *Huizinga J.* De Vidūṣaka in het indisch tooneel. Groningen, 1897.
16. *Schuyler M.* The Origin of the Vidūṣaka and the Employment of this character in the plays of Harṣadeva // *Journal of the American Oriental Society*, vol. 20, 1899, p. 338–340.
17. *Parikh J.T.* The Vidūṣaka: Theory and Practice. Surat, 1953.
18. *Bhat G.K.* The Vidūṣaka. Ahmedabad, 1959.
19. *Bhat G.K.* The Vidūṣaka's Cap and an Ajanta Fresco // *Dr. Mirashi Felicitation Volume*. Ed. by G.T. Deshpande, A.M. Shastri and V.W. Karambelkar. Nagpur, 1965, p. 336–343.
20. *Feistel H.-O.* The pūrvaraṅga and the chronology of the pre-classical Sanskrit Theatre // *Sanskrita Ranga Annual VI (Special Felicitation Volume in honour of Dr. V. Raghavan)*. Madras, 1972, p. 1–26.
21. *Thite G.M.* Vidūṣaka: His Ritualistic Background // *Journal of the University of Poona*, vol. 43, 1978, p. 9–12.
22. *Weeratunga S.* Some Remarks on the Vidūṣaka and the Imagery in Sanskrit Drama // *Añjali: O.H. De A. Wijesekera Felicitation Volume*. Ed. by J. Tilakasiri. Peradeniya, 1970, p. 182–184.
23. *Heesterman J.C.* Spel der Tegenstellingen. Leiden, 1964.
24. *Bhāratiya-nāṭya-śāstram: Traité de Bharata sur le théâtre / Edition critique avec une introduction, les variants tirées de quatre manuscrits une Table analytique et des Notes par J. Grosset. Préface de M. Paul Ragnaud.* Tome Premier. Paris-Lyon, 1898.
25. *Raghavan V.* The Vṛtti // *Journal of Oriental Research*, vol. VI, n. 4, p. 346–370; vol. VII, n. 1, p. 33–52; vol. VII, n. 2, p. 91–112, 1932–1933.
26. *Wright J.C.* Vṛtti in the Daśarūpakavidhānādhyāya of the Abhinavabhāratī: a Study in the History of the Text of the Nāṭyaśātra // *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. XXVI, 1963, p. 92–117.
27. *Bhattacharyya S.* The number of Vṛtti // *Annals of Bhandarkar Oriental Research Institute*, vol. LIII, 1972, p. 239–242.
28. *Biswal B.* The Concept of Vṛtti. An Analysis // *Journal of Oriental Institute of Baroda (Vadodara)*, vol. 42, n. I–IV, March–June, 1993, p. 141–150.
29. *Byrski M.K.* Methodology of the Analysis of Sanskrit Drama. Warszawa: Uniwersytetu Warszawskiego, 1979.
30. *Byrski M.K.* The Vṛtti Theory of communication // *In Interrelations of Indian Literature and Art*, edited by L. Sudyka. Krakow: Księgarnia Akademicka, 2011, p. 113–121.
31. *Deshpande M.M.* Historical Change and the Theology of Eternal Sanskrit // *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, vol. 98, n. 1, 1985, S. 122–149.
32. *Deshpande M.M.* Sociolinguistic Parameters of Pāṇini's Sanskrit // *Vidyā-Vratin, Prof. A.M. Ghatage Felicitation Volume*. Ed. by V.N. Jha, Delhi, 1992, p. 111–130.
33. *Deshpande M.M.* Sanskrit and Prakrit: Sociolinguistic Issues. Delhi, 1993.
34. *Staal J.F.* Oriental Ideas on the Origin of Language // *Journal of the American Oriental Society*, vol. 99, n. 1, 1979, p. 1–14.
35. *Stall J.F.* Language and Ritual // *Kuppuswami Sastri Birth-Centenary Commemoration Volume*. Ed. by S.S. Janaki. Pt. II, Madras, 1985, p. 51–62.
36. *Dange S.S.* Aspect of Speech in Vedic Ritual. New Delhi, 1996.
37. *Penner H.H.* Language, Ritual and Meaning // *Numen*, XXXII, fasc.1, July 1985, p. 1–16.
38. *Morretta A.* Sanskrit and the Sacred Language // *Indologica Taurinensia*, vols. 3–4, 1975–1976, p. 339–352.
39. *Clooney F.X.* Why the Veda has no Author: Language as Ritual in Early Mīmāṃsā and Post-Modern Theology // *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 55, n. 4, 1987, p. 659–684.
40. *Gonda J.* The Indian Mantra // *Oriens*, vol. 16, 1963, p. 244–297 (Reprint: Gonda J. Selected Studies, vol. IV: History of Ancient Indian Religion. Leiden: E.J. Brill, 1975, p. 248–301).
41. *Padoux A.* Vāc. The Concept of the Word in Selected Hindu Tantras. Albany: State University of New York Press, 1990.

42. *Pollock S.* The Language of the Gods in the World of Man. University of California Press, 2006.
43. *Patton L.L.* Speech Acts and Kings' Edicts: Vedic Words and Rulership in Taxonomical Perspective // *History of Religion*, vol. 34, n. 4, May 1995, p. 329–350.
44. *Вертоградова В.В.* Праkritы. М., 1978.
45. *Wayman A.* The Rules of Debate according to Asaṅga // *Journal of the American Oriental Society*, vol. 78, n. 1, January-March 1958, p. 29–40.
46. *Oberhammer G.* Ein Beitrag zu den Vāda-Traditionen Indiens // *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens*, vol. 7, 1963, p. 63–103.
47. Няя-сутры. Няя-бхашья. Историко-философское исследование, перевод с санскрита и комментарий В.К. Шохина. М., 2001.
48. *Rukmani T.S.* Vitaṇḍā in the Khaṇḍanakhaṇḍakhādyā // *Adyar Library Bulletin*, vol. 58, 1994, p. 1–13.
49. *Kuiper F.B.J.* The Ancient Aryan Verbal Context // *Indo-Iranian Journal*, vol. 4, n. 4, 1960, p. 217–279.
50. *Bandyopadhyaya D.* Literary Duels in Sanskrit // *Journal of Oriental Institute of Baroda (Vadodara)*, vol. XL, n. 1–2, September-December 1990, p. 99–109.
51. *Verbal Art as Performance.* Ed. by R. Bauman. Rowley, Mass.: Newberry House, 1977.
52. *Debate* // *Encyclopaedia of Buddhism*. Ed. by J. Dhirasekera, vol. IV, Sri Lanka, 1979, p. 336–344.
53. *Macdonell A.A., Keith A.B.* Vedic Index of Names and Subjects. London, 1912.
54. *Bloomfield M.* Brahmanical Riddles and the Origin of Theosophy // *Congress of Arts and Science. Universal Exposition.* St. Louis, 1904, vol. 2, Cambridge (Mass.), 1906, p. 481–492.
55. *Balbir N.* Prakrit Riddle Poetry // *Annals of Bhandarkar Oriental Research Institute*, vols. LXXII–LXXIII, Poona, 1991–92, p. 661–673.
56. *Sheth K.V.* Old Gujarati Riddles: The Prahelikā-section of Jayavantasūri's Śṛṅgāramañjarī // *Bulletin d'Études Indiennes*, vols. 13–14, 1995–96, p. 463–478.
57. *Mohapatra G.* A Sidelight on Oriya Riddles // *Bulletin d'Études Indiennes*, vols. 13–14, 1995–96, c. 483–491.
58. *Thompson G.* Riddles and Enigmas // *Journal of the American Oriental Society*, vol. 119, n. 2, 1999, p. 297–302.
59. *Heesterman J.C.* On the Origin of Nāstika // *Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens*, vol. 12–13, 1968–1969, p. 171–185.
60. *The Sāhityadarpaṇa of Viśvānātha Kavirāja.* Ed. by K. Śāstri. Varanasi, 1967.
61. *Лидова Н.Р.* Раса в системе эстетических категорий “Натьяшастры” // *Поэтологические памятники Востока. Художественный образ, стиль, жанр.* М., 2010, с. 48–152.
62. *Лидова Н.Р.* Царь и жрец в традиции Натьяшастры // *Indologica. Сборник статей памяти Т.Я. Елизаренковой*, М., 2008, с. 273–292.
63. *Лидова Н.Р.* Санскритский театр современной Индии // *Восток–Запад. М., Восточная литература*, 2009, с. 165–184.