



ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРУ
И МИФОЛОГИИ
ВОСТОКА

Серия

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

А. М. Дубянский

РИТУАЛЬНО-
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ
ИСТОКИ
ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ
ЛИРИКИ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

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*

*Редколлегией 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 4604000000-070 108-88
О13(02)-89

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 различным 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 теоретического, 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-тиней", 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 исполнением и с песенно-танцевальными формами народной обрядности.

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

В. Я. Пропп. Морфология сказки. 1969.

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

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

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

Н. Ромашну. Традиционные формулы сказки. 1974.

Л. 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. Коллар. 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. Вурсалдзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

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

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

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

- Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е. М. Мелегтинского. 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. Мелегтинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Боро-на. 1979.
- Б. Н. Путьлов. Миф — обряд — песня Новой Гвиней. 1980.
- М. И. Ивлятина. 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. Ноевик. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984.
- С. Ю. Неглюдов. 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 семiotике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е. М. Мелегтинский и С. Ю. Неглюдов. 1985.
- Ж. Домезиль. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.
- Ф. Б. Я. Кэйпер. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.
- Н. А. Стегнев. Китайская протонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.
- Е. А. Носталин. Типы и формы животного эпоса. 1987.
- Я. Э. Голосовкер. Логика мифа. 1987.
- Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. 1988.
- Г. Л. Пермяков. Основы структурной перемиологии. 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. Шимарева, О. М. Фрейденберг, А. Ф. Loseва 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 горизонте большего отрезка 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 выявлены связь эпоса с мифом и ритуалом /Гриндер, 1974; Васильков, 1974; 1979/, ритуально-мифологические истоки индийской драмы, происхождение ее персонажей, генезис отдельных ее элементов /Алиханова, 1975; 1985; Кэйпер, 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 вкратце пракритской лирики антологий "Гахасаттасаи" /Вертоградова, 1985/.

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

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 тамилв в воды океана. Оставляя в стороне незапамятное мифическое время, мы должны сказать, что и для исторического периода реальность поэтической академии выльидит проблематичной, как чему 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 важно, 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, Каньд-жи, Каверипупаттинам 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 основу

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

Основной такой категорией является рогу *содержание*, реализующая себя двойко: как акаррогу *(или ахам нечто внутреннее и ругаррогу (или ругам 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 — *tīnai* (букв. *разноидность*). 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. aṅkuṅṅūṭṭu (Аин)* — "Пятьсот коротких/стихотворений/", антология, состоящая из коротких стихов ахам размером от 3 до 6 строк. Каждая сотня посвящена одной теме-тиней.
2. kuṇṭtokai (КТ) — "Собрание коротких/стихотворений/", антология из 401 стихотворения ахам (4—9 строк), созданного 205 поэтами.
3. paṅṅinai (НТ) — "Прекрасные тиней", 400 стихов ахам (8—13 строк), созданных 175 поэтами.
4. paṭṭirpāṭṭu (Пади) — "Десять десятков", антология панегирической поэзии, воспевающей царей династии Чера. Сохранилось восемь десятков стихов (2—9) размером от 8 до 57 строк.
5. ākaṇṭṭū (АН) — "Четыреста стихотворений ахам", антология произведений размером от 13 до 31 строки (145 поэтов).
6. ruṅaṇṭṭū (РН) — "Четыреста стихотворений пурам", антология произведений (4—40 строк) 157 поэтов.
7. kaṭṭtokai (Кали) — "Собрание стихотворений, написанных размером кали", антология поэзии ахам (150 произведений пяти поэтов, от 11 до 80 строк).
8. paṅṅāṭal (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) сохранились 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. roṅṅaḡāḡṛraṭai (Пору) — "Наставление на путь /к патрону/ поэта-поруна". Поэма Мудаттамакканнара, восхваляющая царя Чолы Карикалана и его владения. 234 строки.
2. raṭṭiṇṇarālai (ШП) — "Поэма о/ городе на тему-тиней палей". 801 строка. Поэт Кадиялур Уруттиранкананар восхваляет царя Чолы Карикалана и его столицу — город Каверинумпаттинам.
3. reṅṅarāḡṛraṭai (ШПан) — "Наставление на путь к патрону поэта-панана, играющего на большом йале"**. Поэма Кадиялур Уруттиранкананара, восхваляющая правителя города Канджи Гондеимана Иляндирейяна. 500 строк.
4. kuṭṭiṣṛāṭṭi (КП) — "Песнь на тему-тиней куриньд-жи". 261 строка. Поэма Кабиляра, рассказывающая о любовной встрече двух безымянных героев в краю горных лесов.
5. malaṛaṭṭaṭṭai (МПК) — "Пьянящий аромат (или звуки) гор". Поэма Перунгаусиканара, восхваляющая князя Нанана и его владения. Другое название — kūtṭarāḡṛraṭai — "Наставление на путь /к патрону/ танцоров". 583 строки.
6. matuṛaikkāḡṛraṭai (МК) — "Мудрый совет /правителю/ в Мадурай". Панегирическая поэма Мангуди Маруданара, восхваляющая пандийского царя Недуньчежияна и его столицу Мадурай. 782 строки.
7. neṭṭuṇalvāṭai (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. mullaṛrāṭṭi (МП) — "Песнь на тему-тиней муллей". Поэма Нанпугтанара, как и предыдущая, описывает разлуку супругов в начале сезона дождей. 103 строки.
9. cīṭṭirāḡṛraṭai (СПан) — "Наставление на путь /к патрону/ поэта-панана, играющего на малом йале". Поэма Наттаттанара, восхваляющая князя Наллияккодана и его земли. 296 строк.
10. tiṅṅumukāḡṛraṭai (ТМА) — "Наставление на путь к Муругану". Поэма Наккирара, воспеваящая 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 содержанием, так и с формальной стороны. Это антологий "Парипадай", "Калиттохей", поэма "Тирумугаттруппадей". Нет никакого сомнения в том, что они связаны тесными узами с ранней поэзией, принадлежат 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 пуранической традиции). То же самое можно сказать и о поэмах V—VI вв.: cīṭṭarāṭṭaiḡam (СП) — "Повесть о браслете", в которой впервые достигается гармонический синтез южной и северной литературных традиций (см. /Лобанова, Дубянский, 1987/), и maṭṭimēkalai (Мани) — "Манимехаляй".

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 "Парипадай" и "Калиттохей", насыщенные упоминаниями о Мадурай и прохлывших 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 на 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", Аиур Мудаванар — "Хромой из Аиура"), его происхождение (Алаттур Кижар — "Выходец из Алаттура"), профессию (Мадурай Куттанар — "Танцор из Мадурай"), религиозную или общинную принадлежность (Говартанар — "Говардхана", эпитет Кришны; Перунгаусиканар — от Каушика, названия брахманской готры).

Интересно, что в некоторых именах-прозвищах запечатлелось своеобразное представление традиции об авторской индивидуальности, состоявшей в приписании поэту к определенной поэтической теме (Палепадия Перунгадунго — "Крепкосильный князь, певший на тему палей") либо в упоминании им каких-то ярких, запоминающихся выражений (Аниладу мундриллар — "Тот, /кому принадлежат слова:/ двор, где играют белки", Кангуль веллпаттар — "Тот, /кто сказал/ о потоке ночной тьмы", Ореужавар — "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 представляли им поэтический канон, сложившийся в рамках традиции. Разумеется, развитие его шло в течение не одного столетия, и в сборниках антологий и поэм он предстает вполне отработанным, зрелом виде — как система определенных поэтических тем, образов, приемов. Вместе с развитием поэзии развивалась и теоретическая мысль, закрепленная в двух трактатах: kaḷavīyaḷ epā iḡaiyaṅṅaḷ akarṇṇuḷ, или iḡaiyaṅṅaḷ akarṇṇuḷ (ИА), — "О содержании поэзии ахам-категории калаву ("тайная любовь") Иреянара" и в tolkaṇṇiṅṅam ("Древняя поэзия"), третья часть которого специально посвящена поэзии и именуется roṅṅaiṅṅam — "Глава о содержании"¹³.

Тексты этих трактатов, истинные авторы которых нам неизвестны, были зафиксированы примерно в одно и то же время и, видимо, после создания основного объема поэтического текстов антологий и поэм ("Ахашпоруль" — IV в. VI в., "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 "Толькапнам" по-прежнему, 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 прибавить, 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 демонстрирует нам "Восемь антологий" и "Десять песен", находит продолжение в нескольких сборниках раннесредневекового комплекса raṭṭiṅṅaḷ kaṭṭaḷ ("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, вырабатанные "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 двустиший, 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 местных энтузиастов (в первую очередь У.В.Сваминатхияра 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 тамиллов, 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 во семнадцатый век тому назад" /Канакасабей, 1966/, где дал весьма подробный обзор истории, политики, социальной жизни Тамилнада первых столетий нашей эры. В книге содержится 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. Первые в тамилстике 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 любовной лирики⁴. Многие мешают определить древнетамильскую поэзию как эпическую (см., например, /Дубанский, 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, так 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 низкородовых 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 низкородовых 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 низкородовых 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 освященные традиционной поэтические условности, которым поэзия следовала даже тогда, когда обычаи отжили свой век" /Тани Найгам, 1966, с.25/. Тани Найгам 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 Найгам кладет систему пяти, как он выражается, "антропо-географических" комплексов, которую поэты, будучи привержены точному изображению действительности, просто перенесли в поэзию /Тани Найгам, 1966, с.88/. В этой концепции сказывается слишком прямое, буквальное понимание автором поэтической условности (как существует 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, заканчивается исследованием поэтических 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, небольшую 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.351/, 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 являются упоминавшиеся выше характерные для мировоззрения древних тамиллов представления 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, представляющий перед нами в антологиях и поэмах как закрепленная традицией и достаточно разработанная система норм, условностей, и определенным ритуальным божим 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) принятие 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 представлений 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 со-
чтения.

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

Выбранный нами угол зрения на древнетамильскую поэ-
зию, привязывающий ее к мифу и ритуалу, разумеется, не
отрицает иного подхода к ней и не исчерпывает возможно-
стей дальнейшего ее изучения — напротив, он предполагает
их, поскольку определяет, как мы считаем, важнейшие на-
чальные характеристики этой поэзии. Ну а вне поля нашего
зрения остаются, например, вопросы теоретического осмыс-
ления поэтики антологий и поэм в трактатах, связей та-
мильских трактатов и самой поэзии с пракритской и севе-
роиндийской традицией. Последний вопрос чрезвычайно ва-
жен с точки зрения становления древнеиндийской лириче-
ской 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 севе-
роиндийской поэзией, но к выводам автора о влиянии пер-
вой на вторую /Харт, 1975, с.277—280/ следует отнести-
ся с осторожностью. Как бы ни интересны и убедительны
были отдельные случаи сходства или влияния, вопрос, по-
видному, должен решаться на основании полного сопостав-
ления поэтических систем обеих традиций, что еще пред-
стоит сделать. В нашей работе мы такой задачи перед со-
бой не ставим, хотя в некоторых случаях обращаемся к
опыту пракритской и санскритской поэзии.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ФОН ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ

В древнетамильских поэтических текстах границы террито-
рий, на которой обитали тамилы, Тамизахам, определяются
четко: на юге — мыс Кумари, на севере — горы Венката,
на западе и востоке — океан (ШН 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 Катьяны на грамматику Панини, IV в.; эдик-
ты Ашоки, III в.; надпись из Хатхигумпи, II—I вв.),
встречаются упоминания о трех южноиндийских царствах —
Чера, Чола и Пандья, но никаких данных о них не приво-
дится². Первые некоторые сведения о правителях, их ге-
неалогии, отрывочные подробности о социальном составе
южноиндийского общества мы получаем из надписей алфави-
том брахми (II в. до н.э.), представляющих собой наибо-
лее 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 общест-
ва, с материальной и духовной культурой древних тамил-
ов. И хотя авторы стихов изображали действительность идеали-
зировано, картина, которую можно представить на основа-
нии их творений, собранных в "Этуттохей", "Паттуппату",
а также в "Повести о браслете", производит впечатление
совершенно достоверной — во всяком случае, она, как мы
уже отмечали, хорошо согласуется с данными античных ав-
торов и результатами археологических раскопок.

Помимо трех крупных царств — Чера, Чола и Пандья³ —
существовали земли, принадлежавшие мелким правителям или
племенным вождям, которые иногда сохраняли самостоятель-
ность и успешно отбивали набеги соседей, но чаще, усту-
пая силе, становились либо их союзниками, либо данника-
ми. В стихотворениях и поэмах постоянно упоминаются во-
енные столкновения, нередко значительные. Поэты, напри-
мер, сообщают, что пандийский царь Чезиан обратил в бег-
ство армии Чолов и Черов в битве при Кудаль (т.е. Мадуг-
рай) (АН 116), осадил город Мусири в Чере (АН 57) и, на-
конец, разгромил в битве при Аланганаме объединенную ар-
мию 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 перекаивалась.

Хотя военная добыча, а также доходы от торговли были главными источниками пополнения казны тамилских 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/. Именно здесь возникают города, средоточие древнетамилской материальной и духовной культуры, такие, как Мадурай, Урейур, Ваньджи, Кандьжи. 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 просторы, где жили племена, находившиеся на более низкой ступени культурного развития. Так, тексты постоянно упоминают эйнаров и мараваров — охотников, промысловых людей и стрельцами и не гнушавшихся грабежа на дорогах.

Тексты упоминают ряд социальных групп древнетамилского общества, различавшихся прежде всего по профессиональному признаку: плотников, кузнецов, торговцев солью, музыкантов и т.п. Каждая такая группа обозначалась термином *kuṭi klan, roḍ*, была, по-видимому, наследственной и представляла собой, в сущности, "джати" — касту или подобие касты. Не вдаваясь в подробности древнетамилской социальной структуры с этой точки зрения (обсуждение вопроса см. /Харт, 1975, с. 119—133/), отметим следующие варианты в ней, с одной стороны, групп низших, "презираемых": *iḷiṣipān, puḷaiyaṅ* (ПН 82, 5; 287, 2; 289, 10; 360, 19 и др.) — пращек, кожевников, некоторых категорий музыкантов — и, с другой стороны, социального слоя, который обыкновенно обозначается словом *śāḍḍiḇ* *blagorodnye* /корень слова — *śai* (ДЭС 2037) имеет значение *быть полным, обильным, соответствовать, быть законченным, быть достойным*). Именно этот слой воспеваеся древнетамилской поэзией, которую иногда так и называют "поэзией благородных" (*śāḍḍiḇ seyuṭi* /Кайласапати, 1968, с. 228/). Кайласапати, отмечая, что выражение *śāḍḍiḇ seyuṭi* употребляется в смысле поэзия, созданная *blagorodnymi* поэтами, показывает, что в самой поэзии слово *śāḍḍiḇ* чаще всего обозначает *воин, сильный человек, герой* и, таким образом, *śāḍḍiḇ seyuṭi* правильнее понимать как поэзия, посвященная *blagorodnym* воинам. Этим подчеркивается несомненный аристократизм древнетамилской 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 древнетамилское 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 взаимодействия 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 тамилы достаточно хорошо были известны Веды и ведические ритуалы, древнеиндийский эпос, джайнское и буддийское учения, вообще целый ряд идей, образов, представлений, связанных с санскрито- или практикоязычными источниками (например, понятие кармы, концепция трех жизненных целей, священный статус королей, некоторые астрономические знания). В текстах антологий и поэм встречаются упоминания о Брахме, Шиве, Вишну, Кришне и Баларама, Индре, не говоря о других мифологических персонажах (Парашурама, Арундхати и т.д.)⁵.

Несомненным авторитетом пользовались на юге брахманские правители, кто стремился подражать североиндийским монархам и организовывал престижные ведические жертвоприношения.

О царь, ты обладаешь праведным мечом

И жертвоприношения свершаешь постоянно — в окружении
Других царей, теперь твоих прислужников,

И брахманов ведических, которым сдержанность присуда
И кто исполнен знания шрути (ПН 26, 12—15)⁷.

Брахманы упоминаются в древнетамилской 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 древнетамилская 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); автор Пшан восхваляет

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

Бесспорно то, что образы, идеи и представления, принадлежащие к общепринятой 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 неосомненной гетерогенности тамильской культуры некорректна). Свою задачу мы видим в том, чтобы выявить те мифологические и редициозные 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 — *kaṭavuṭi* и *apaṅku*. На них следует обратить внимание еще и потому, что трактовка их часто противоречива и, с нашей точки зрения, неточна.

Так, термин *kaṭavuṭi*, 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* *ḍoḷaḡ* (здесь в смысле жертвоприношения). Согласно рассуждениям Харта, бог — это тот, кому должно принести жертвы /Харт, 1975, с. 27/.

Разделяя мнение Харта о невозможности "транскцендентальной" 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 *kaṭaṇṇi*), 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 *kaṭavuṭi* *boḡ* есть то, что *вьездит за пределы*, или в более общем виде, просто то, что *движется*¹¹. 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, насколько не противоречит то обстоятельство, что с течением времени упомянутая способность движения, как и сам термин *kaṭavuṭi*, переосмысливается в метафизическом плане.

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

Вслед за К.Звелебилем /Звелебил, 1979, с. 159—160/ отметим многозначность слова *apaṅku*. Словарь ППТИ дает 12 его значений, из которых можно выделить такие: *страх*, *исполненный страх*; *любое устрашающее божество или демон*; *демониа*, *попадающаяся 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 *apaṅku* соответственно означает *мучить*, *приносить страдание*, *бить мучимым*, *погибать*, а также *подчинять*, *подавлять*, *сдерживать*; *прятаться*, *подчиняться*: ДЭС 566), мы вправе предположить, что *apaṅku* — это некая устрашающая сила, которая приносит человеку зло и страдание и которая может проявлять себя как персонифицированно, так и в виде неких существ — духов, демонических персонажей, божеств¹³. Однако если мы рассмотрим все случаи употребления слова *apaṅku* в древнетамильской поэзии, то обнаружим, что данное определение не дает полного представления об *apaṅku*, 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" (апаңку сәл ағивай — 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 Тирумала, обладающая анангу" — Пари I, 43; "диск Тирумала, наполненный анангу" — Пари XIII, 6), а в одном случае (Кали 105, 15) обладающим анангу называется Индра.

Как видно из этого списка примеров, причём 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, надежды, блага (в АН 20, 11 она так и называется паллапаңки, т.е. *благая анангу*); во-вторых, не смотря на то что словом апаңку называются 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, надёжность, и это было важнейшим критерием отношения к ним человека. Среди объектов, содержащих эту энергию, были целомуленная 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, применённый 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 неблагодой, она обнаруживалась пребывающей в местах, называемых 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 апаңку: во-первых, как считает он, эта трактовка не учитывает всех значений слова; во-вторых, термин апаңку в раннем слое литературы не означает генерализованную 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 апаңку в самом деле многозначно. Мы думаем, что серьезного противоречия между различными значениями этого слова нет, но, видимо, /если какие-то основные, исходные. Таковыми, по нашему мнению, следует считать два: *внутренняя энергия и дух, неопределённое божество*, причём они так тесно соприкасаются, что иногда трудно решить, какое значение предпочтеть. Скажем, строчку АН 114, 15 апаңкутаиуа пакагип папапта рй 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 апаңку обозначались: и некая безличная энергия, и созданные воображением людей существа — духи, божества — ее носители, ее воплощения. К стати, именно безличностью, текучестью самой энергии следует объяснить и неопределённость форм этих существ: *tām vēṇṭu uṇṇiṇ aṇāṅkumār vaṅu-ṭē dūṇi tṛiḍuṭ e jelaṅṅai iṇ forme* (АН 158, 9), и их способность свободно перемещаться в пространстве (ср. апаңку *kāi kiṭaṅuṭ maṇāṅkiṇiṇi paṇṇaiṭi tējaṅṅa noṇṇi, kōḍa bṛōḍai aṇāṅṅu*, букв. *у анангу вздымается нога — НТ 319, 6*).

Важно заметить, что аналогичным образом характеризовались и персонажи, обозначенные словом *kaṭavuṭ* (напоминим: *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-*

уцагай каṭавуḷ бог, живущий в горах (Аин 259, 3), иногда более конкретно: ilṭṭuṭai каṭавуḷ 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 каṭавуḷ.

Итак, энергетическое начало, имевшее в древнетамильской культуре сакральный статус, может быть рассмотрено в рамках дихотомии "движение-локализация", которая задает 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 не-определенный 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 iṭai является также пребывание, местонахождение (taṅkatal), нередко, к стати, 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, выделяющегося 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 vallapaṭṭu), помещенный в дом (та-ṭai) из гнущей челюсти акулы" — ПН 86-87/. В подобном роде идей, 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 (apaṭṭiṭṭa) на красном огне" (АН 237, 9); "она (женщина) стала мучением (apaṭṭi) для родной деревни, словно огонек, разожженный под деревом" (ПН 349, 6-7); очаг с анангу (apaṭṭiṭṭuru) — 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 нагреваемой /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 охлаждающие. 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 — с белым цветом 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 исследует 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 пальмы¹⁷ (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) копей (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. Обладание 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 чадородия¹⁸, 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 дравидском яичке 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 главнейшей семейной 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), лишенная 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 (kotṭavai — 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 серебряной луной, она смотрела немигающим взором лобного глаза, у нее были коралловый рот, белоzubая улыбка и горло, черневшее от выпитого яда. Она сгибала вместо лука большую гору с горячечным 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 могученного 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 являются определенными 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, далей Кришны, чтобы погубить его).

Оставляя в стороне шиваитскую и вишнуитскую атрибутику Коттравей, отметим два момента в культуре 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, там же 18—19). Известно представление о крови как о субстанции, в высшей степени насыщенной жизненной энергией, и питающаяся кровью богиня ("выпей жертву сильноруких 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

достаточно очевидную архаическую семантику жертвы ("Еда-мегафора жизни и воскресения" /Фрейденберг, 1936, с.67/), но и потому, что в русле тамильской культуры рождает особую мифологическую фигуру, тесно связанную с Коттравей. Это "дей" — демон или гораздо чаще Демоница.

Демоны реу, иногда называемые kaṭṭu, — страшные существа, бродящие в сумерках и по ночам, поедающие жертвы богам (ср. такую строку: "мрачный вечер, когда крепкоротые, с неистыми пальцами пей роятся в земле в месте для собраний в старинном селении и едят цветы, принесенные в жертву" — НТ 73, 2—4). Более характерно, однако, для пей пристрастие к поеданию трупов воинов, павших на полях сражений:

Сухие волосы, зияющие рты с неровными зубами,

Зеленые глаза с мертвыми беспокойным взором,

Чудовищные уши, на которых уместились совы пучеглазые,

Повисли — до груди громадных — злые змеи, —

Такие пей — с шершавым животом и устрашающей походкой,

Испачканными кровью пальцами кривыми с острыми ногтями

Глаза у трупов вырвав и пожрав,

Объединенные головы зловонные в руках, украшенных

блестящими браслетами, держа,

Плечами двигают и трем, едящим трупы,

Поют о страшном поле битвы

И пляшут танец тунангей (ТМА 47—56).

Подобные сцены, не раз возникающие в тамильской героической поэзии, представляют собой отражение битвы как жертвоприношения богине Коттравей и, возможно, в фантастической форме описывают древнейшие, с канибальской окраской военные ритуалы, целью которых было заимствование жизненной энергии побежденного противника.

Интересно отметить близость пей к анангу в демоническом аспекте. Несмотря на то что они, судя по некоторым фразам в текстах, существуют как будто разные ("ночью пей и анангу принимают видимые формы" — МК 632; "Это анангу или пей, пожирающие жизнь?" — Мани VI, 135), тесная связь между ними очевидна. Во-первых, их объединяет общая функция олицетворения неблагого, опасного, устрашающего начала: не случайно автор Шан, рассказывая о том, как некая Демоница-пей загадывает загадку богине танца тунангей (т.е. Коттравей) 21а, "родившей украинного сына (т.е. Мурутана), убившего злого Сура" (457—459), называет эту Демоницу-пей — анангу. Во-вторых, пей причастны энергии анангу, которая всегда в изобилии присутствует там, где проливается кровь — на полях битв, в местах кровавых жертвоприношений: в ПН 392, 8 поле битвы называется apaṅkaṭai maṅarip *имеющее отношение к традиции*, *обладающей анангу*; так же характеризуется в Пади 79, 14 место, где воины рассказывают себе грудью перед богиней Коттравей; практически то же (aṅkaṭai aṅu maṅarip *имеющая от-*

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 распушенными волосами" — ПН 257—260). В воображении древних тамиллов эти некогда цветущие земли мифологически переосмыслиются 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, грабятших и убивавших путников (АН 87, 8; НТ 164, 6—7; КТ 12, 3); здесь "гитр, пахнувший сырым мясом, набрасывается на оленя, пьет красную кровь, а потом длинноухий стертвтник по-воровски клюет остатки дурнопахнущей плоти" (АН 3, 4—12); здесь разбросаны трупы животных (КТ 56, 1; НТ 43, 2—4); коршун "тащит кишки воинов" (АН 77, 10). Это район, "где гибнут путники" (АН 109, 9), "умирают живые существа" (АН 31, 4), где "страдающее тело истлевает, слово всегда связан период легкой жары, когда "горячие, словно огонь, лучи солнца иссушают и раскалывают землю, высокие 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" (реут-тёр — АН 67, 15; 89, 2; 179, 2; НТ 84, 4). Район палей, иначе называемый siraṅ или kaṭṭu, — это арена военных походов и битв, место расположения кремационных площадок (siṅkaṭṭu) и кладбищ ("на дорогах попадают камни, ус-тановленные 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 персонализации. Говоря в общем, Коттравей, пей, анангу накрепко увязываются вместе в контексте явлений и событий (действительных или ритуальных), сопровождающихся смертью, выделением крови, опасностью, нечистотой 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 отрубаят 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 общендийского, и особенно дравидского, культа богини, выступающей в различных обликах и под различными именами — Девы, Кали, Дурги, Марьяман, Бхагавати, Елламы и т.д. (см., например, /Уайтхед, 1976; Бек, 1981; Биардо, 1981; Рениш, 1979/). В этом ряду стоит и Коттравей, чей образ сливается в общендийском пантеоне с Кали-Дургой (отчего он и обрастает шиваитскими атрибутами).

Мифологическим обоснованием ритуала жертвоприношения буйвола является, как свидетельствует культовая практика, эпизод убийства богиней демона-асуря 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 воспроизводства его ритуалов состоит, конечно, в том, чтобы умиротворить 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 огню 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 деревнях Андхра, Мхасоба в Махараштре) чаще всего представляется стволем 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 конца традиции сакральной энергии, могущая потенция созидания и разрушения. По словам Ж.Дюмезиля, "быть девственной, означать Девственность не значит просто быть целомудренной"

Целомудрие имеет отношение к чистоте; девственность — это нечто более высокое, имеющее отношение к изобилию. Женщина, которая остается девственницей, сохраняет себе неиспользованную, но и нерасстраченную, 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 Коттравей то обстоятельство, что девственной богине Коттравей приписывается рождение сына — бога Муругана²⁹. Этот бог в более поздних частях комплекса антологий и поэм, прежде всего в "Парипадаль" и "Тирумуругат-труппадей", представлен многошпальное — и как местный дух-покровитель, и как древнетамильское божество племени Шивы — Сканда (Карттикея, Кумара), предводитель войска богов. В нашу задачу здесь не входит подробный разбор мифологии Муругана-Сканды на уровне общендийского пантеона³⁰. Мы рассмотрим те его черты, которые, вероятнее всего, принадлежат к наиболее древним и самобытным пластам южноиндийских мифологических представлений.

Имя бога происходит от слова *mugiku* (ДЭС: 4081), основными значениями которого являются *детство, юность, армия, мед*. *Mugiku* — также имя самого бога, производная форма от него — *mugikaḥ*. Этот бог связан с возрождением производительных сил природы, со свежей растительностью, с лесом, полным цветочных ароматов (ср. АН 98, 27: *veṅi kaṁai neṭuvē!* *пьянящий аромат распространяющий Небувель, 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 красивые или огненно-желтые цветы, — кадамба, кандаль, венгей³¹. Традиционно считается, что некоторые имена Муругана несут в себе цветовую характеристику: *сеу/себу* (АН 266,

Коледят шлети перца черногрозного, — и в страхе мечутся
Пятнистохвостые, со скромно походякою павлины и
крепконогие лесные куры,
Медведи гнутопалые, чья шерсть подобна черным щечкатым
стволом пальмировых деревьев,
Бегут и вместе с кабанами прячутся в расселинах громадных
гор,

И дикие быки прекрасные, с рогами черными режут — так
Потоки вниз, с вершин высоких с догим шумом ниспадают, —
И этих гор, где в роше наливаются плоды, — властитель Он!
(ТМА 295—317) ³⁴.

Один из истоков сложного образа Муругана — божество плодородия племени горных охотников кураваров (kuṭavar). Куравары помимо охоты занимались подсечно-огневым земледелием (выращивание проса tīnai), сбором дикого меда, плодов хлебного дерева (paḷa maṅam), съедобных клубней растения vaḷi, цветов. Их благополучие в большой степени зависело от своевременных и обильных дождей, о ниспослании которых они просят Муругана: "Пусть горы примут облака! Пусть дождь не прекращается в горах, пускай вздымаются на их вершины тучи! — так восклидны и устрой жертвоприношение, зывают к богу куравары" (ПН 143, 1—5).

Как божество плодородия, Муруган безусловно должен быть причастен эротике, что находит наиболее яркое мифологическое выражение в его любовных взаимоотношениях с Валли, девушкой из племени горных охотников, "скромной дочерью кураваров" (ТМА 101). К этому мифу мы специально обратимся позже, при анализе ситуации любовной поэзии, именуемой "курунджи", а пока отметим, что фигура Валли, персонафикация растения vaḷi, упомянутого нами выше, символизирует растительное, земное и, говоря общепонятно, женское начало природы. Таким образом, эротическое соединение Валли с Муруганом, воплощением мужской силы, обеспечивает плодородие как горного района курунджи, так и природы в целом ³⁵.

В принципе Валли можно рассматривать как ту ипостась тамильской богини, в которой она является воплощением благого аспекта женской сакральной энергии и, как таковая, противопоставлена Коттравей (хотя сущность их — не следует забывать — одинакова). Впрочем, и в словесном портрете Коттравей, который дан в СП, есть эпитет, указывается на ее связь с землей и плодородием. Она называется Нили (nīli), т.е. *темно-синяя* (СП XII, 68) — от nīlam, слова, обозначающего цвет, традиционно символизирующий в Индии плодородие (это цвет дождевых туч, моря, густой зелени), ср. СП XI, 35: nīla pēkam *темная туча*. В связи с ролью Муругана в матриониальной сфере важно отметить еще одно обстоятельство истории его любви к Валли, а именно их специфические родственные отношения. Муруган — сын богини Коттравей, являвшейся, в свою оче-

21), сēuḍḍ (Тол 5), сеууд (ПН 56, 8) со значением *красный*; севуэ (ПН 154) *красный ющик*.
Связь Муругана с красным цветом указывает и на изначальные солярные ассоциации этого бога, которые позже, когда его образ сливается с образом Сканды через мифологическую близость последнего с Агни, еще более закрепляются (см. /Невелева, 1975, с. 53/). На уровне ранних текстов упомянутая связь проявляется более всего в основном атрибуте Муругана — копье с алым наконечником, которое можно понимать как аналог солнечного луча. С другой стороны, это копье (vēl, отчего и одно из имен бога — *вела Копьеносец*) — оружие Муругана, "война многих сражений" (ТМА 226).

На ранней стадии развития культа Муруган, несомненно, почитался как дух, обретающийся, как свидетельствует ТМА почти повсеместно: в рошах, на перекрестках, на речных островах, в озерах и ручьях, в кадамбе, в местах празднеств и собраний, в столбах и "во множестве других мест" (ТМА 220—226). Вместе с тем вырисовывается его преимущественная связь с горами — с одиноко стоящими скалами, как, например, знаменитая гора Тирупарангундам близ Мадурай ("прохладная гора Парангундам великого гневом Муругана" — АН 59, 11), со страной горных лесов, называемой "страной курунджи" (Тол 5: "мир темных гор, где обретается Сейон", АН 308, 4: "темные горы, где пребывает Муруган") ³⁶. К этому можно добавить, что ваханами, эздовыми животными Муругана, являются слон и павлин, представители горной фауны.

Здесь нам кажется уместным привести заключительный фрагмент из посвященной Муругану поэмы "Тирумуругаттруппадай", в котором поэтически ярко выделяется общая характеристика района курунджи и его связь с Муруганом.

Плещась, как множество разнообразных флагов, неся ажила
ветви,

Крутятся и сотряса толстые стволы сандаловых деревьев,
Бамбука корни обнажая и заставляя трепетать его цветущие
стволы,

В горах, касающихся неба, солнца круг напоминающие,
благоухающие соты разбивая,

Мешаясь с нерезревшей мякотью плодов деревьев хлебных,
Стремятся вниз, — и вот от холода дрожат самцы и самки
черноликих обезьян,

Пятнистолобые слоники мерзнут, а громадные слоны

Водой накрыты так, что бивни их жемчужносные скрываются;
Волнами скачущими вымытое золото блестит и благоцветные
сапфиры,

Песок прибрежный золотится;

Ломая целиком стволы бананов,

На пальмы налетают так, что румянятся с них свежее и сочные
плоды,

редь, сестрой бога Маля (СП XII, 68). Есть основания считать Валли дочерью Маля, и, хотя в наших текстах прямого указания на это нет, традиция такая, видимо, существовала и сохранилась до более позднего времени: в частности, в *kaṅṅarigaṅṅam* (см. позже, с. 104) Валли оказывается инкарнацией дочери Маля (Вишну) /Звелебил, 1977а, с. 227/. Исходя из этого, Валли следует рассматривать как двоюродную сестру Муругана, а их соединение — как доминирующую в тамильской культуре (вплоть до настоящего времени) форму кросскузенного брака, смысл которого состоит в удержании и контроле сакральной женской энергии внутри семейного клана³⁶. Таким образом, Муруган выступает здесь как божество, укрепляющее (в мифологическом плане устойчивее) социальную модель брачных отношений³⁷, чем еще раз подчеркивается его связь с контролем энергии, с качествами определенности, крепости, силы. Добавим, что функции Муругана — властителя женской энергии, ее оплодотворителя соответствующей характерной особенностью его культа — преобладающая роль в нем женщин. В текстах не раз упоминаются женские песни в честь Муругана (например, СП XXIV), пляски девушек с Муруганом (ТМА 110—217), пение и пляска жрицы Муругана, девушки из племени кураваров (ТМА 218—243)³⁸.

Завершая характеристику Муругана, отметим вместе с последователем /Звелебил, 1977, с. 236/ тот факт, что главный аспект бога (связь с племенем охотников, слон в качестве вахан, любовь к Валли) для Сканды общендийского пантеона нехарактерен, а типичен и специфичен для Муругана, известного нам по тамильским текстам. Равным образом самобытны формы поклонения Муругану, запечатленные в этих текстах, и в особенности полно в ТМА 226—245:

Воздвигнув флаг с изображением петуха,
Смешавши масло с семенем горчичным, дровко умастив,
Негромко бога восхваляя и почтительно склонясь,
Цветы обильно рассыпая, надев двухцветные одежды
И кисть руки лурлурной нитью обмотав,
Бросая зерна жареного риса, комочки жертвенные
Из риса белого слезив, их кровью жирного и крепконогого
козла насытив,
Повсюду раскидав плоды шафрана маленькие и другие
благовоения рассыпав,
Повесили прохладные гирилянды распустившихся цветов,
Нерезанные ровно, ароматные; и, восхвалив
Святых блаגיע, что устроены на склонах гор,
Куренья ароматные зажгли; запев мелодию куриньиджи
Под звуки музыкальных инструментов, что смешались
С рокотом ручьев, разнообразные цветы рассыпав
И просо, смешанное с кровью страшной, раскидав,
Когда настроены для воспеваия Муругана инструменты,
Девнца кураваров, наполняя шумом храм просторный³⁹, что
трепет вызывает, —

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

Вполне очевидно из приведенного описания, что вместе с таким почитанием 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 "нагреваемыми" (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 (*veiṭṭi-uṭai*, *veiṭṭiyuṭai*)⁴¹. Эти пляски исполнялись коллективно, и опляты-таки в основном девушками — ср. III 155: *ceṅṅeṭṭi veṅṅuṭai kaṅṅaṅiṅ deṅṅuṭai*, *istaiṅṅaiṅṅe beṅṅuṅṅaiṅṅai taṅṅe* (Муругана), и индивидуально — жрецом Муругана, называвшимся *veṅṅai Kotṅeṅṅe*. Это имя указывает на то, что жрец, принимая внешние атрибуты бога, и в самом деле в процессе танцев становится Муруганом; поэтому выражение *muṅṅu-ku aṅṅirratuṅṅuṅṅi* *veṅṅeṅṅaiṅṅi* *muṅṅuṅṅa*, отмеченное нами (см. примеч. 40), имеет смысл *бить обержимым им, волочить его собой*. Равным образом и девушки, участвовавшие в танцах, становились одержимыми (СП 174—175: *peṅṅuṅṅeṅṅi aṅṅakuṅṅi kaṅṅaṅiṅ deṅṅuṅṅi*, *ostriṅṅaiṅṅe aṅṅaṅu Neduveṅṅai*), причём в этом случае явственно проявляется эротический характер таких танцев — ведь в Тамилнаде одержимость богом часто понижается 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 жреца (худение, вялость, увядание тела, жар), приписываются ее родными болезнями, вызванной демоном-пей: *peu kolliṅṅaiṅṅa ona ostriṅṅaiṅṅai pei* (KT 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 обрамчат всех тех, кто пред ним не склонился,
Станет прохладной она", — древлеустые женщины так проведдали;
Тут поляну для танцев украсив, венки нацепивши,

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

Пытаясь выяснить причину болезни, находящийся в трансе жрец занимается гаданием с помощью бобов-кажангу⁴², прорицает, мажет 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 снять с "заболевшей" избыточный жар, а с другой стороны, за испуленными танцами, всплеском энергии должны были наступить спад, охлаждение, которые, вероятно, по причине 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 158, 4—5), плоды шафрана, обладающие охлаждающим действием, амulette 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, испуленные пляски, гадания, прорицания), носит название *kaĵam/kaĵam*: *vēlāp vēi āuār kaĵattu na kolaṇe, gde vedān iṣṭāyānt iṣṭāyāntīy tanaṇ* (АН 114, 1—2); *vēi āuār vīyaṇ kaĵam iṣṭāyāntīy tanaṇ, gde iṣṭāyānt iṣṭāyāntīy tanaṇ* (АН 182, 17); *āpaĵkaṇāṇ vīyaṇ kaĵam iṣṭāyāntīy tanaṇ, gde deiyānt iṣṭāyāntīy tanaṇ* (АН 382, 6 и др.). Последний пример особенно многозначителен: он подтверждает понимание *kaĵam* как сакрального пространства, на котором люди сталкиваются с проявлением энергии анангу. Таким пространством, обозначаемым словом *kaĵam*, являются описанные только что ритуальная площадка, место для собраний⁴³, площадка для молитвы, ток (это, по мнению Звелебил, изначально означение 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 по поэтому всюду речь идет так или иначе о еде, источнике или посеянного урожая; жертвоприношения, кормления бога; свадебного пира, к которому приравнивается битва (ПН 372) или трапезы демонич-пей.

Звершая краткое описание культа Муругана, подчеркнем наличие в нем моментов одержимости, транса, что вообще составляет одну из характерных особенностей южноиндийского культового поведения, восходящую к древним и автохтонным 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, смелости, 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 общинский 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 Сурападма. 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 *kaṇṭarigaṇam* ("Пуране о Сканде"), переложении санскритской "Скандапураны" (с добавлением значительного количества местного материала), сделанном в XIV в. поэтом по имени *kaṣṣiṇāraraṣivācārīyaṇ*. Эпизод этот в общих чертах выглядит следующим образом.

Демон Сур, или Сурападма, 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 Суром. 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 копье Муругана сначала осушило океан вокруг горы Муругана, а затем срезало его ствол под корень. Но Сур не был еще побежден — он расколотся надвое, причем половины его приняли формы петуха и павлина. Муруган взял петуха для изображения на своем знамени, а павлина сделал своей ваханой.

("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 *aŋaŋku* со значением *мучить*). Суру, как и Муругану, приносили жертвы (*sūtuŋai 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 *sūr* 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 *aŋaŋku*, она связана с нагреванием, огнем, как *sūr* — с охлаждением и водой⁴⁷. Вообще эту энергию нужно понимать как величину *суто* неостоянную, 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 *sūr-aŋaŋku*, в принципе могут считаться взаимозаменяемыми, так как подразумевают величины, не абсолютно противоположные, 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 взаимоисключающи. Напротив, они взаимообуславливают друг друга, взаимопроникают и сосуществуют. В жаркий сезон господствуют огонь и сухость, природа расколена, 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

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 Суromомологична ведическому поединку Индры с Вритрой. Аналогия, далее, мотив нападения бога на дерево или столб в шиваитской мифологии, исследователь высказывает предположение (довольно острое) о том, что эпизод борьбы Муругана с демоном в виде манго представляет собой окончание утеряннго дравидского космогонического мифа, в котором дерево манго — центральный, существенный образ Шульман, 1979, с. 35/.

То, что борьба Муругана с Суrom окрашена в тона ведической космогонии, нисколько не удивительно (особенно если учесть, что текст "Кандапуранам" возник в русле развилки индустской 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 отметили, в рассматриваемых нами текстах не содержится. Они содержат лишь краткие упоминания борьбы Муругана с Суrom⁴⁸, 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 *кугель, биття жастокам* (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 *sūr* в текстах вне связи с Муруганом, то, что оно обозначает, тяготеет к естественным феноменам, а именно к горам и воде. Например: "склоны гор, обладающие Суrom" (АН 158, 8; ИТ 359, 7; КТ 105, 5; 376, 2), "обладающие Суrom горные источники и ручьи" (АН 91, 4; ИТ 268, 1). Существует определенная ассоциация Сура с сезоном дождей: "пространство, излюбленное Суrom, восприимчивее желанный сезон дождей" (АН 303, 5), см. также МПК 239. С Суrom связаны некие девы (*sūr makaŋ* — ИТ 34, 4; *sūraŋa ta makaŋ* — КТ 53, 7), вероятно, души горных источников⁴⁹

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;
Солнце ушло, и крошечная тьма навалилась
(КТ 355, 1—3).

Над горными вершинами изогнут страх внушающий
прекрасный лук;
Подобно барабанам, прогрохотали тучи и, океана
влагой насыщая,
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 всеенского 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; *nācīl reguṃgamaṃ pilavaraṃ eḷḷāṃ pīḷāṅṅi laṣṣeṇo stāda boḷiṣṣo deṛeṇo Sura zātemi-lo eṣe eṛṇāṃṇa zemai*). Эта образная переключка, которая подтверждается данной выше характеристикой понятия *cūr* (ассоциация с водой, темнотой, сезоном дождей), позволяет нам сделать предположение о том, что Сур — персонафикция опасных, негативных аспектов сезона дождей (вызывающий дождь холод, тьма дождевых туч, атмосфера зыбкости, неустойчивости) или, более обобщенно, состояние сакральной энергии на полусе холода. Таким образом, можно утверждать, что миф о борьбе Муругана с Суром есть отражение важных природных событий, однако полнее чем выявить специфику этого отражения невозможно, прежде чем мы не рассмотрим еще одну древнетамильскую мифологию, преисполненную фигурой — Тирумала, или Майона, т.е. "святого, прекрасного Майя", "Темного бога", который наряду с Муруганом, вероятно всего, подражает 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)⁴⁶. Тол 5 называет Майя главой пастушеского района муллей (пастбища и лесистые холмы), который в та-

мильской поэтической традиции неизменно изображается в сезон дождей. Упомянутая здесь связь Майя с пастушескими племенами подразумевает ту стадию развития образа бога, когда он сливается с образом Кришны. Это слияние, вовлечение Майя в сферу кришнаитско-вишнуитского культа, в рамках 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 Майя (Тирумала) обозначается Вишну/Кришна /Харди, 1983, с. 217/, культ которого еще до III в. н.э. был воспринят пандийскими царями и правителями Каньджи (Паллавами?) 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 моря подобен, кто землю всю измерил, на груди которого — Шри" — Шпан 29—31). С другой стороны, как показывает Харди, в поле зрения раженный в "Повести о браслете" и "Калиттохей": танец *kuṅavaṭ* 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 пастушки⁴⁷, купавшиеся в водах реки Тоужунай (*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" (*sevvēl*), 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—256/⁴⁸.

Это заключение кажется нам более предпочтительным, но нуждаемся в значительном уточнении. В самом деле, то, что в образах и культе Муругана и Мала-Кришны паразитично много общего, сомнений не вызывает (см. /Бек, б.г., с. 1—5; Шульман, 1980, с. 283/): оба молодцы и сильны (по бегителю демонов); оба воплощают энергию плодородия и связаны с эротикой; в культе каждого большую роль играют песнопения и круговые женские пляски (*kugavai*); 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 Мала"). Кроме того, существует и очевидное различие богов с точки зрения их цветовой характеристики. Оно прямо разграничивает сферы их влияния, связывает их с природными процессами: Муруган является воплощением плодотворящей энергии солнца, Маль — энергии плодородия, заключенной в дождевых тучах, в темном сезоне дождей. Что касается горных ассоциаций, то можно полагать, что Муругану ближе символизируемые горы представления о высоте, крепости, близости к солнцу, тогда как Малу — о темноте, густой, теневой растительности и влаге (горы в тамильской поэзии часто описываются как *mā*, *māi* *temine*, например: *māyōṇ anna māi varai kavāṇa temine skāṇa gor*, *podobnye Malou* — НГ 32, 1)⁵². *Ṛeg-ko* это с Сурум, 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 благодетельными демоническими чертами, воплощавшимися в холоде сезона дождей, мгле густых туч, застилающих небосвод, в ощущениях зыбкости, неустойчивости мира, скрытого цели ной 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 Мала (Маль-Сур), его вполне можно рассматривать в контексте мифа об убийстве богиней своего супруга — буйвола Махиши⁵⁴. Идентификация древней Мала с Махией 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 насытию 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-Мала, "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, концентрирующийся 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 братьями⁵⁷.

Развитием исходного мифа (Коттравей-Маль) можно считать историю брака Муругана и Валии, которая олицетворяет природное растительное начало и функционально соответствует Малу (не случайно в мифе Валии — 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 Сурум, мы можем высказать убеждение в том, что этот миф представляет собой вариант основного тамильского мифа об убийении 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, расколка (pīlantu) грудью 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, краснотой 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 *мэнго* одновременно значит и *тёмный* — см. этимологию Маяя)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 предстает своеобразный негативный аспект мирового дерева, но эти ассоциации, мы полагаем, несут 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 энергии.

Разобранные выше тамильские мифы имеют явно выраженную календарную и эротическую подоплеку и трактуют ситуацию, связанные с тем или иным состоянием сакральной энергии. Культивировавшиеся на юге Индии представления 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 ориентированному ведийским концепциям.

Подытоживая материал, приведенный в этой главе, отметим, что естественный, "земной" характер сакральной энергии, ее подвижность, текучесть, готовность принимать разнообразие 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 взаимодействовал 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 подразумеваются некая поэтическая академия, процветающая на тамильской земле в древности. Термин (там. сафкам, 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. /Звелебил, 1973, с.120, 124; 1975, с.56/, к трактату Уреянара "Ахашпоруль". 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 развешенного лосамй, сжегшего три града (т.е. Шивы); Муругана, ундитожившего гору; Муринагааяра из Муринджиора и властителя богатств (Куберы). Включая этих, пели 3700 человек поэтическим творчеством). 4449 человек. Они были созданы по крайней мере такие произведения, как "Парипадаль", "Мудунарей", "Мудункуруху", "Калариявирай". 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 (tamiḷāṭṭupāṭ) в Мадурай, которая была поглощена морем. Книга, которой они руководствовались, — "Агаттиям".

Далее, говорят, что в средней санге было 59 человек, начиная с Агаттиянара, Толькаппинара, Карунгожи Моси из Ирундинара, Каппиана из Веллура, Сирупандарангана, Тиреян Марапа, Туварей Комана, Кирандей. Включая этих, пели 3700 человек. Они были созданы: "Кали", "Куруху", "Вендали", "Вияжамалей ахаваль" и другие. Их книги — "Агаттиям", "Толькаппиям", "Мапуранам", "Исеинчуккам", "Пудануранам". Они были членами санги в течение 3700 лет. Их содержали в санге 59 /царей/, начиная от Вендер Чежина 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. прежде) время, пандийская страна была поглощена морем. Далее, в последней санге состояли и исследовали тамильский язык 49 человек, начиная с Сирумедавияра, Сендамбуданаара, Ариуде-

ияранара, Перунгундрур Кижара, Иландиру Марапа, учителя Налландуванара из Мадурай, Маруданипа Наганара из Мадурай, Наккиранара — сына ученика. Включая этих, пели 449 человек. Они созданы такие произведения, как "Недунтохой нануру", "Курунтохой нануру", "Наг-триней нануру", "Пуданурану", "Аингурунуру", "Падитттриппатту", "Кали нуттраймбады", "Парипадаль ежубады", "Кутту", "Вари", "Сит-трисей", "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 Марапа и кончая Уккраперуважуди, 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 "Этуттохой", а кроме того, грамматические трактаты "Толькаппиям" и сохранившийся во фрагментах "Агаттиям" (см. /Звелебил, 1975, с.65/). Судя по названию, авторство последнего приписывается ведическому риши Агастья (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/.

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..." (tīru-pāvukkaraṣu tēvaṅam 6, 76, 3). Упоминают сангу в связи с тамильским языком (saṅkattamī) кришнаитская поэтесса IX в. Андаль (tīruppāvai 30), вишнуитский поэт Тирумандей Альвар, VIII—IX вв. (periyātirumōḷi 3, 4—10). Кроме того, известно эпиграфическое свидетельство — надпись из Синнамюра (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 комментариях 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 И.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 подтвержде-

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, слишком неопределенны и зачастую имеют в виду что-то другое. Например, то, что говорится в МК 761—763: "Недийон, обладавший славным достоинством вкушения /плодов/ — подражает (pūṅgāḥṭṭu) 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 Недуньчежияна. Этот царь, будучи, как считается, автором данного стихотворения, восклицает: "Если я не разобью врага... Пусть покинут пределы моей страны и не воспевая /меня/ хвалыме многими и обладающие всемирной славой поэты во главе с Достославленным и высокообразованным Мангуди Маруданаром!" (ПН 72, 13—16). Можно добавить, что сам Мангуди Маруданар вослед своего патрона и его столицу, город Мадурай, в большой поэме "Мадусутствие при дворе царя северных певцов и панегристов — райканджи", в которой он, между прочим, отмечает присутствие при дворе царя северных певцов и панегристов — суг, магадхов, веталиков царских дворов Чолы и Черы автором ются при описании царских дворов (МП 670—671). Они же упоминаются в "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 отдавать 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 paṅṅāṭṭu tittu tir maturai — СП X, 58). В "Калиттохей" 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 да вновь вкушаются слова, рожденные поэтической мудростью (pūlavinaṭai) жителей Кудаль с высокими дворянами, 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 тамилысты 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; Зведебил, 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 текстуальных свидетельств о санге (и, надо прямо сказать, этот аргумент ее противников представляется нам очень сильным) многие тамилысты 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 поэтической техники, постулированных для Гомера и многих других поэтов Чэдвикиами, 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 тамиллист 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 условий, ключи к которой дают нам Толькаппиям и несколько других более поздних трактатов. Именно эта однородность и постоянное присутствие рамки условий, которая либо стимулирует, либо ограничивает самостоятельность поэтов, являются в конечном счете наилучшим подтверждением легенды. Возможно ли, чтобы такой академией существовал без чего-либо, подобного академии? Возможно ли, чтобы

о его бытовании в письменном виде (см. /Кайласапати, 1968, с. 94—95/); во-вторых, под исполнением поэтических текстов всегда подразумевается пение: основной термин, обозначающий исполнительский акт, — глагол *rāṭu* *ṛeṭṭu*, все произведения, входящие в сборники антологий и поэм, именуются *rāṭal* или *rāṭu ṛeṭṭa* (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 *rāṇ* *melodiyā*, точнее, *melodicheskoy* *tyl*, в более позднее время *raṅa* /Харт, 1975, с. 138/; мн. ч. *rāṇaṇ panarṇ*) — 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 *ṭarṭṭaṇai* (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 изображенными богами: "играют на струнах маленького йала перед яростным богом украшенные венками (*seṇṇiṇṇaṇ*, т.е. панары)" (НТ 189, 2—4).

Значительное место отводилось панарам в сфере любовных и семейных отношений древних тамилев, 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 расказывают 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 разлуки, 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.

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 рассмотреть 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, несомненно связаны с "чем-либо, подобным академии" (как не связаны они с "академией" у трубаду-ров). 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 обстояло, 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 разрабатываемой традиции.

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

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

К панану близка по роду деятельности вирали (от *vīrala* *сила, победа* — ДЭС 4466) — женщина певица и музыкант, играющая на нескольких инструментах: йале (ПН 64, 1), труба (ПН 152, 15), на различных барабанах (*akuli*, *ratalai*, *muḷavu* — ПН 64, 1; 103, 1). Как и панан, она — частый гость царских и княжеских дворов, исполнитель панегриков. "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 певцу (*raṭiṇi*), исполняющую ваньджи — песнопение, сопровождающее выступление царской армии в поход на врага. Согласно комментарию Свами-натхайяра, под певцей 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 "Порунараттрупшадей" упоминает о том, как светлоробые 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 расщелах 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 опеней рев,
А йалем — сладкое жужжанье пчел вокруг цветов на горных
склонах:

Заслышав эти сладкие и многочисленные звуки,
Прекрасное собранье шумных обезьян глядит заворожено
На плывущих 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 размолок. Эта роль, как полагают исследователиница, занимающаяся рассмотрением функций вирали, — явление более позднее, известное нам лишь начиная с "Пари-падал" (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" /Керсбом-Стори, 1981, с.23/, такие свидетельства есть — например, стихотворения 170 и 310 из антологии "Нагтриней", 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 *kōṭiṇar*. Все исследователи сходятся на том, что это название происходит от слова *kōṭi 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 рог-труба (правда, под другим названием — *tūmru*) 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 тумбу владела и вирали); во-вторых, есть возможность само слово *kōṭiṇar* произнести не от *kōṭi*, а от *kōṭi oḍeḍḍa* (ДЭС 1822), что не только более оправданно грамматически (от *kōṭi* ожидается *kōṭiṇar*), но и верно 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 — *ṇiṭmai zaraṭṭar*, *ṇiṭroḍa*, *kaṭṭeṭṭo*, которое мы перевели как *облик* и которое в данном контексте, конечно, подразумевает характер, природу чего-либо 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-

зыкантов, певцов, танцоров (в АН 352, 1, например, упоминается и вирали), которые в той или иной степени прибегают к театрально-костюмному оформлению своих выступлений. Кодиары вели странствующий образ жизни: пересекали пустынные земли (АН 359, 8) в поисках покровителя ("кодияры движутся, не думая о долготе /пути/ среди пустыни, к степе Ванавана, украшенной браслетом" — АН 309, 9) или кочевали из селения в селение, устраивая публичные представления на улицах. Именно такие представления и имеют вид, когда в стихах говорится о "празднестве кодиаров" (kotiuar vilavci) — ПН 29, 22—23; АН 352, 4—5.

Образ жизни кодиаров 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 забоясь,
В телеге сидя дребезжащей, ковриком плетеным крытой,
Подобной крокодила, что живет в воде, раскрытой пасти,
Куда глаза глядят они без останковки едут. — Такая жизнь
у них;

От трудности пустынного пути под деревом передохнув,
Под сладостный и светлый рокот барабанчика кийей
Мужчины головы свои венками, что сплетены из "еруку" —
густых соцветий, украшают,
А женщины себя — гирляндами из "авирей" с торчащими
цветками,

Которые кольнутся на нежных и красивых их грудиах
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,
собразившись быстро,

Мешки со многими своими инструментами связав, на головы
их взгромоздив,
С толпой своих сородичей уходят кодиары.

Наавтра жители селения старинного и шумного
Посмотрят на площадку — и всеми овладеет грусть...
(АН 301, 4—25).

Еще одна группа исполнителей, выделяемая в текстах, кодиар. 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" Адиярккуналлара (X—XI вв.), который связывал каннуляров с сапtikūttu — неким ритуальным ливайтским танцем, исполнявшимся в костюме и гриме /Кайласапати, 1968, с.109; Сиватамби, 1981, с.210—211/. 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 (mīlavu, ratalai, taṭṭai, eḷlari), 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 йали, объединяясь с ними, знаящие свой долг сладкоголосые вирали, не отступая от своей сущности, традиция костной силы бога, поют новые мелодии" (532—539). В ПН 153 говорится о лении и танцах каннуляров под звуки нескольких инструментов (12—13).

Пади 10, 17 объединяет каннуляров с вайрирярами (vaūi-tiuar kaṇṇuḷar), музыкантами, называемыми по имени инструмента — бамбуковой трубы (vaūit). 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), вайриряры подняли "сладкозвучный шум".

Воспеванием царей и князей занимались также akavṇar (они же akavalar, akavar) — певцы, название которых исходит от глагола akavu *звезть, взметать, 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. Впервые, 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 тексте не содержится указаний на назначение этого предмета, что дает повод к разногласиям: Сваминахтаяр в комментарии на ПН 152 называет его *ригарригарттуикб1*, т.е. *жезл, рассказывающий о будущей рожденьях*; Дж.Харт едит 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 никакая другая вид исполнительства, кроме битвы в барабан *tuṭi*, причём, как отмечает Дж.Харт /1975, с. 146/, звук этого барабана, напоминающий грубый крик филина (АН 19, 4—5), ассоциируется с ситуацией 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 или должен был, с одной стороны, внушать страх врагам или жертвам, а с другой — оказывать 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!
Приближайтесь к черному, лежащему в белой одежде,
Шумных птиц огоните!
А я, исполняя мелодию "вилари", белых лиц отгоню
(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 *roṅapaṅ* — имя, образованное от глагола *roṅu-*, который имеет значения *бороться, биться,*

объединяться, достигать, взойти в контакт, бить пощам, истомить (ДЭС 3708, 3709). Исходя из того что имя это нередко употребляется в текстах для обозначения воина (ПН 14, 17; 58, 7; 69, 13; 169, 12) — иногда, между прочим, и врага (см. ИПН 491) — и толкуя известное выражение *ро-гаррогичар* (ПН 386, 19) как *несражающиеся порунары*, упомянутые исследователи связывают деятельность этих певцов с войной (пение на поле битвы, восхваление войн, 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 упомянутой о гремещем на поле битвы барабане киней (он же тадари), владение которым Сиватамби приписывает порунану (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 сторона деятельности порунана, или, точнее, кинейяна, или кинейяна (*kiṅaiṅaṅ, kiṅaiyaṅ*), если придерживаться идентификации Сиватамби, — исполнение утренних гимнов патрону у ворот его двorca. Такие гимны, получившие в тамильской традиции название *tiṅuraiṅi eṭuṣṣi iṅḍiṅṅai* со *священного ложа*, были призваны пробудить паря ото сна, вновь ввести его в этот мир, приобщить к дневной деятельности (ПН 379, 11 указывает на то, что барабанчик-кинейяна обычно приходит по утрам).

Заглась прекрасная Венера на громадном небе,
И птицы в гнездах на ветвях высоких голос подают.
Пруды глаза бутонov приоткрыли, /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 гирияндой! Восстань же ото сна! —

/Взвывая 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 женщин-работниц и песнями,

восхваляющими плуг. Начиняркиниар, средневековый комментатор "Толькашиям", говоря о порунарах, различает среди них тех, кто воспевают поле битвы, тех, кто воспевают рисовые поля, и тех, кто исполняют нараны — 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 земель /Кайласапати, 1968, с. 98; Сиватамби, 1981, с. 216/. Мы думаем, что данная тема, так же как и тема военной героической, есть достояние панегирической поэзии в целом и специфики деятельности порунаров определить не может. Фигуру порунана вообще нужно рассматривать не в той позиции, уяснение которой будет способствовать объяснению 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 (тайсьола пайтпорогулап)" (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 Килли. Получать дары, воспевая друзей, не желаем. Его будем восхвалять: "Да живет его стопа!" (ПН 382, 5—7); "мы — кинейры Ежины 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 — вайрирыры могучею бедного князя Наннана" — МПК 164), она составляет общую черту панегирического обихода. Учитывая это, слово *rogi-na* 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: *paṭṭakaṇ* (АН 352, 14) и *paṭṭakaṇ*

(АН 126, 9; 216, 1) *сын и дочь пана* (т.е. мелодии), а также *paṭṭiṇi* (Пади 61, 16), *paṭṭi* (АН 196, 4) *тевица*, *paṭṭara* (АН 100, 11; 349, 5; ПН 33, 10) *тевица*, *ṭṭuṇa* (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 женщины: ми, составной частью которого являлись пение и музыка:

Со сладкоплодным "иравам" маргозу в доме сочегав,

Под звуки йаля крутобокого и прочих многих инструментов,

Руками медленно вода, глаза сурьюмою подведем

И, белую горчицу разбросав, на флейте амбаль зайграем,

И колокольцами звеня, и запевав в пана "каньджи",

Куреня разведем 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 пары (АН 68, 14). Охлаждающе действуют на тоскующую в разлуке девушку речи (т.е., собственно, пение) вела-на, жреца Муругана (НТ 282, 6); идея прохлады содержится (хотя и косвенным образом) в сравнении дождя со "зву-

чанием йала панаров" (АН 374, 7). Та же идея завуалирована в строках Пани 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, несомненно 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 всеобщем случае, она в высшей степени характерна. Еще в ведические времена исполнители, обозначаемые словом *śailūṣa*, занимавшиеся пением и танцами, относились к низким слоям общества (позже подобно роду деятелей, безупречно, приписывалась мудрам. 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, брадобреи, стиральщицы белья, санитары и пр. /Брубэкер, 1979, с. 131/. Все они играют важные, хотя и весьма специфические роли в различных ритуалах, в частности в сохраняющихся кое-где кровавых жертвоприношениях. Как правило, исполнители — во — 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 этого 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 таннучей прямо называются "низкими", "низкороденными" (*iḷḷiṇai* — ПН 282, 2; 289, 10; *iḷḷiṇai* — ПН 170, 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 исполнения добывали себе пропитание рыбной ловлей — занятием, которое в древнетамильском обществе не считалось чистым. "Неприятна стала (*ṛiḷavāki*) 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; таноров — Пани VII, 31—32; брахманов, утерявших 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 и имевшихся 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 /Кайласпати, 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). Чаше же сопровождающие основных исполнителей лица обобщенно называются *okkaḷ*, *kaṭṭuṛi*, *cuṭṭaṭam* — 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 о соответствии, быть подобным): kaññaḥar okkal talaiva о старшей группе каньяхаров, — говорится в поэме МПК (50).

В связи со странствующим образом жизни исполнителей в древнетамильской поэзии возникает оригинальная жанровая форма панегрика — āṅṅuraṭai *астулление* (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), приглашает, таким образом, своего товарища в путь ко двору покровителя. Например:

В руке твоей прекрасный ладный йаль,
На бедрах — пропотевшие, тесьмой прошитые локмотья,
В утробе — из-за отсутствия кормильца сильный голод.
О панан пострадавший!

Когда с толпой своих сородичей измученных,
Подобных тем несчастьем, кто не имеет даже покрывала,
Ты целый мир напрасно обойдешь
И тихо спросишь у меня, /куда ж теперя идти/,
/Тебе скажу:/

Он — обладатель армии свирепой,
Что, сокращая бивнесных 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 воинх своих подьемлет,
И обладает правом во владения врагов вторгаться.

Живет он во дворце высококом 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 столпы, чтобы, дожжась угошенья
В том месте, где он щедро дарит колесницы,
Его узреть — и тотчас обретешь награду:

По меньшей мере — лотос, сделанный из золота,
Вокруг которого жужжашие не выются пчелы
(ПН 69, Алаттур Кижар).

О вирали блестяшелобая! Прекрасные получишь украшения,
Когда пойдешь и влопоешь 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 темнопестиковых лилий,
Вокруг которых выются пчелы
(ПН 105, Кабиляр).

Итак, мы получили общее представление об исполнителях, обслуживавших древнетамильское общество. Их деятельность, несомненно, уходила корнями в далекое прошлое, 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 гаданиями и прорицаниями. Об этом свидетельствуют, во-первых, значительное переkreщение функций таких фигур, как велан, ахавунан, с функциями прочих исполнителей, и, во-вторых, как показывает Кайласапати, общий для всех них эпитет mutuvāu (букв. *древлеустый*), где mutu *древний* имеет оттенок *освященный традицией, мудрый, пророческий, сакральный*. Так, "древлеустыми" или "мудроустыми" называются: велан, жрец Муругана (ПН 282, 5; АН 388, 19; КТ 362, 1; ср. роууā maṅarūṅ ūr mutu vēlañ *мудрый велан селения, имеющий отношение к необмалывающей традиции* — АН 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), горшечники (ПН 200, 4). Кроме того, эпитет mutuvāu употребляется по отношению к старухам-прорицательницам (АН 22, 8), а также к ящерице rali, шелканью которой придавался пророческий смысл (АН 387, 16)⁹.

В результате описания деятельности древнетамильских исполнителей вырисовываются три основные ее сферы: обрядная (ритуалы плодородия, праздноства, 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 — пагирической.

* * *

* * *

* * *

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

торое, может быть, более всего сказывалось в представлении о царской власти. По всей вероятности, на тамильских правителей произвели впечатление империя Маурьев и их концепция царя-чакравартина, властелина мира. В соответствии с ней пангеирическая 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, что, укрепляя свою славу, брали под свою стопу весь просторно раскинувшийся мир, окруженный гремющим 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.
 Вышу — до нижней изначальной тверди,
 Что поднялась из вод, соединяя три просторства,¹⁰
 Вверху — до мира /райского/ королей, — /повсюду/
 неизменно

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

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

В такого рода восхвалениях, носящих характер торжественного официального панегирика, тамильской спецификой, 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 деятельный характер. С од-ве 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 частности приведенном уже нами отрывке из ПН поэт Мангуди Маруданар обращается к пандийскому царю Недунчезияну так:

О Чезиян убитых сражений,
 что на просторном поле битвы, свое блестящее копье
 взымая,

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 жертвоприношенья совершаешь постоянно — в окруженья
 Других царей, тепер 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, природной 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, определено ими ощущалось, а иногда и прямо подчеркивалось. Скажем, поэт Сирувендериан так описывает устрашающее вступление царя со своим войском на поле битвы:

Кольшутся гирианды на его груди бесценные —
 В них вплетены прекрасные сафиры, что подобны блеском
 солнцу;

Гремят в военном стане барабаны, получающие жертвы;

Вступающие в битву воины молучие, пространство заполняя,
 Взымают белые победные знамена;

Пугают, словно анагу, его несчетные войска,

А предводитель /их/ неутомимостью 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 деянья/,
 То не имеет это отношения и к дхарме (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, происхождения 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 тамилоса 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 статусе принципиально не отличается от божественного /Харт, 1975, с.12/.

Следует добавить, что когда речь заходит о тамильских царях, то необходимо 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 (на пример, 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-политаров 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-панегристов являлось поддержание этого жизненного дыхания царя¹³, или, другими словами, контролировать, "охлаждать" его сакральную энергию. Отсюда следует, что действительность 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 панегрическом акте стороны (т.е. на исполнителей и объекты восхваления) соответствующие обязательства, зная долг малого йала... "капан долг". "Панарку движутся, зная долг малого йала..." (ПН 398, 4), "сладкоголосые вирали, знающие катавати", т.е. *должок* (МПК 536). С другой стороны, существовал долг правителя по отношению к восхвалявшему его поэту, музыканту (рап катап — ПН 201, 14; 203, 11), который стоял в необходимости почитительно принять, щедро угостить и одарить его — так, чтобы он остался полностью удовлетворенным.

Горы, одегой тучами, властитель, он ежедневно

Словос украшенных просителям дает,

Он — в драгоценностях сверкающих,

Войну ведущий постоянно Адан Ори.

Увидев щедрый дар его, дождю подобный, издалека пришла

Танцоров родственная группа.

В прохладных водах не цветут

Те лилии, сапфирами усыпанные, что он нам подарил,

И к ним — серебряными нитями прошитые гирилянды

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 *igavalai*, *paigilar* *prositali*, *ezistutalide dala*, является одной из главных в панегрической 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 Перунд-життиранар восхваляет князя Куманана:

"Уж много дней и лет живу,

А жизни нет конца", — стенает беспрестанно,

пустынные земли, настрадавшись, мы появились в маленьком селении среди высоких гор, где ручьи шумят, как бабы, 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 негативных 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 введенного 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/.

В разбравшем 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 goryācī golod* — 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 утолщением 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 сафировом сосуде ароматного вина, белоцветочную,

похожую на кожу слезную змею, 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).

На палку опираюсь, ковыляющая мать;
Она стара; как нити, волосы ее, глаза подслеповаты,

Давно уж не выходит со двора.
Терзаются раздумьями жена, к себе прижавшая детшек, —
От горя стало желтым тело и усохли груди, их ручонками
измятые;

В отчаянье, сорвав на куче овощей гнилых проросшие
лобегии молодые,

Зеленые листочки их — без соли и без престокавши,
А о вареном рисе думать уж забывши, — в горшке с водой
толчет;

Но все ж, голодная, в разорванной одежде, добродетель
проклятая,

Она, что любит так меня, не может это есть.

И вот, чтоб их — жены и матери — сердца воспряли,

Я восхвалю твоих деда и внука,

Деяний, что подобны громкой туче дождевой

Для риса дикого, на черных пустошах растимого лесными
племенами,

Когда напился он прекрасной темной,

Но полностью из-за сухой жары созреть не может.

Чтоб родичи мои, что ежегодно голодают, радостно
воспряли,

Я восхвалю тебя, но знай, что, если дар твой —

Хоть слон убийственный со вздыбленными бивнями —

Отлучен нехотя, его я не прииму!

Когда же, радуясь и наслаждаясь, сам одарить,

Приму я даже маленький орешек "кундри", о Куманан

острокопейный!

Подобной милости прому, родившийся в победоносном,

славном,

Незвездом роду, о предводитель, — тебя похвалю 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 призванной подчеркнуть щедрость правителя, в различных модификациях встречается в стихах часто, можно сказать типичен для них¹⁶. Он ярко передает ключевое для всего панегирического обихода представление оживительной, возрождающей силе царских даров.

Во-вторых, в стихотворении выявляется важная для панегирической поэзии идея: получение даров предшествует ли 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

Но милость, любовь, добродетель — эти вот три,
О ты, что украшен гиляндой 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 (выражаться 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 Аяптану жители Кералы, совершая паломничество к одной из его святынь, мысленно превращаются в Аяптана 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 не только как образы, но и как воплощение божества¹⁷. Считалось, что увидеть санта, находящегося на пути к храму Витхобы, все равно что "получить даршан" бога. Такого рода статус паломника-адепта находят любуютную 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 Писирандеяяр отбросил принадлежавшее ему имя и принял имя царя Копперунчолана (ДН 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 и 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 piranana asan solarraṅgaṅṅaṅ* /Наннитамби, 1969, с. 667/. Такие же прозвища давали актерам. При этом же дворе Чолов был исполнитель комических ролей, которого называли *hāṣya vīkaṅṅatittāṅ* (т.е. Викрамидитти) *asasāna tājāṅṅa nāṅṅakarraṅṅaṅ* /Наннитамби, 1969, с. 69/, а главу труппы, относящейся к традиции артистов-чакъяров, именовали *sakkai-māṅṅaṅ vīkaṅṅasāṅṅ* (Викрамачола) /Рагхава Аиянгар, 1975, с. 132/.

В этом фрагменте идеи охлаждения, обновления, символизированные 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, признание которой, кстати, служит неоднократно упоминаемая в стихах чама для сбора еды-подаяния — *maṅṅai*), но и существенным параллелизмом внутреннего настроения 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 тебя лицом на колеснице князя Ай" (ПН 133, 7); "мы будем тебя восзреть" (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 възыскает 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 давание — т.е. все, что можно выразить одним словом — милость (*aruṅ*), составляет неотъемлемые черты создаваемого в стихах образа повителя.

Посмотрим, как изображается встреча адепта и бога в чисто религиозной поэзии, приведем для сравнения небольшой фрагмент из поэмы "Тирумуругататрупадай", 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 столах, пришел я" (251 — 259 ... 279). "Пришел, о великий, достойный милости мудроустый проситель (*mutuvāṅṅu iravaṅṅaṅ* — выражение, которое употребляется применительно и к поэтам-просителям), твою щедрую славу узнать возжелал..." (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,

рыбой голову", — говорит Аувеияр (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" (уām rāṭa tāp makīntu ūrūm — ПН 235, 3); "когда вновь вкушают слова, рожденные искусным языком" (pulaṅ pavīl pīṅanta col pititu ūrūm roṭu — 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 символическом. 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 "супругм" (или 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 восхождения 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 певцы 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).

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 Парис Кабилярм, а князя Адиямана с поэтессой-вирали Аувеияр. 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 соотносился с собой: индивидуальное и общественное начало, равенство и неравенство, личное и общее. Поэтому поэт, как и исполнитель олицетворял своим бедственным состоянием (голод, нищета) нужды общества. Поэтому неизбежно должен был ощущать себя посланником людей, посредником между народом и царем. Совершенно так же паломник, удовлетворяя свой религиозные интересы, вместе с тем являлся и посредником между богом и людьми, специальным посланником к богу (см. /Делери, 1960, с.73/).

Посредническая же функция, чрезвычайно характерная для ритуальной деятельности тех низкородящих професссионалов, 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 подданым, 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 глади́л мою пахнущую

Считается, что институт дэвадаси восходит к традиционной деятельности вирали /Керсенбом-Стори, 1981, с. 35; Сиватамби, 1981, с. 223/. Иногда полагают, что вирали никак не связаны с гетеризмом, поскольку она характеризуется в текстах как "обладающая добродетелью (кагри)" /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, выходящие, распущенные пятипрядные волосы, вздымающиеся крутые лона (alkul), подобную бутону улыбку имеющие вирали" (Пади 18, 4—6). Что касается добродетели — кагри, то, как мы напомним, ее место связано с сексуальной энергией, с умением женщины распоряжаться ею.

Вообще описание вирали — стандартный древнетамильский женский портрет с отчетливо выраженной семантикой плодородия. Характерно упоминание пяти прядей волос, отождествляющих вирали с Валии, роль которой они, можно в этом не сомневаясь, 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 отдала ее от царского двора и в конечном счете определила ее одиночную 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 пагубный негирический 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 панегриков мотивах щедрой природы, необходимых для панегриков больших урожаев и т.п. "О отец! Тебе манящих дождей, больших множество поднятых принадлежит та страна, где, словно множество поднятых копий, колыхается белоцветный сахарный тростник вдоль рукавов прекрасной белоцветной Кавери" (ПН 35, 8—11); "В твоей стране... Венера никогда не соединяется с Марсом (знак засухи. — А.Д.), дожди идут, как только их пожелаешь земля" (Пади 13, 25—26); "Пусть посеешь 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 iṅkaikai (букв. место, пребывание — от глагола iṅu *быть, находиться*) или paṭavaṭi *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 находят отражение древнее представление 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 немощных (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, являются, 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 придворный исполнительский акт был серьезным ритуальным

действием, имевшим целью контроль над сакральной энергией царя, подержание ее в норме, обеспечивавшей благой 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 две обстоятельства: во-первых, царь, предводитель в тамилской культурной традиции часто понимался как воплощение Муругана (что вполне понятно, поскольку как точка зрения обладателя сакральной энергии они, так сказать, единосущны); во-вторых — и это логично вытекает из первого, — генезис древнетамилского 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 тамилской панегирической традиции составляет культовая поэзия, выросшая на почве обожествления сакральной энергии и ее носителей — царей, князей, племенных вождей. Создателями традиции были древнетамилские певцы, поэты, музыканты, исполнительская деятельность которых носила ритуализованный характер и, по существу, сплеталась с управлением жреческих функций. А из этого следует еще одно чрезвычайно важное обстоятельство — то, что создание и исполнение панегирика были результатом особого психологического настроения, специфического экстагического состояния, которые сопутствуют типичным для древнетамилской культуры формам ритуальной активности. Этим не ставится знак равенства между, скажем, жрецом-веланом, воспеваящим к Муругану в безумной пляске, и пананом, воспеваящим какого-либо князя, но выходящим за пределы ритуальной традиции, 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 копилки, которую она сыграла для другой, и весьма мощной, тамилской традиции — религиозной поэзии бхакти²¹.

Певец-исполнитель был, несомненно, одним из главных действующих лиц древнетамилского 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 Тамизхаме исходила перестройка структуры царской власти и соответствующих ей концепций. В результате этого процесса автентичные религиозные идеи, культ сакральной энергии в разланных ее манифестациях потеряли свое, так сказать, государственное значение, и на верхних этажах власти постепенно формировался 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 древнетамилский ритуал, оказалась разорванной и замещенной системой посредников, среди которых главенствующую роль играли все более набравшие 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 плодотворяющего принципа, заключенного в нем" /Деркс, 1976, с.145/. Опять-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 Паллаво. 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. пулавад — букв. *мудрый, знающий*).

Мы до сих пор не упоминали этого термина, сознательно сосредоточившись на песенно-исполнительской традиции. Фигура же пулавана, стадиально более позднего происхождения, во многих отношениях этой традиции противостоит. Пулавары имели более высокий социальный статус, были грамотны (заметьте, 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 поэту среди пулаваров было немало брахманов: по оценке Дж.Харта /1979, с.149/, брахманы составляли десятую часть от общего числа древнетамилских 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.Сваминатхари, первый издатель "Пуранануру", который в предисловии к тексту утверждал, в частности, по поводу поэтессы Ауввейяр, что ее стихи являются не только высказываниями о себе, 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 пулававами. Стихи были смоделированы по композициям принадлежавших к низшим слоям общества неграмотных исполнителей, разнородностей 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 обычное странствование 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, низкороденными поэтами со специфическими ритуальными функциями, и простая подмена одного класса исполнителей другим, с более высоким социальным статусом, имеет 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 дворцов (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 исполнителеской 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 вознаграждения, дававшие

еся актерам, можно сравнить с дажиной жрецов-брахманов /Кэйпер, 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 прибегнуть к традиционному исполнителескому статусу. Как раз такие брахманы упомянуты в СП XIII, 33—34: "те, кто носил шнур, /но/ запянул Веда исполнением песен". В АН 24, 1 упоминается *vēḷā rāṅgrāḍ brahman, ne soverśāḍai /ведический/ жертвоприношений*. К ним, в частности, относились так называемые *kiṅar* — брахманы-ремесленники, занимавшиеся изготовлением браслетов из раковин (к ним, видимо, принадлежал знаменитый древнетамильский поэт Наккирар — *Благый мирар*).

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 исполнителеского поэзии в руки представителей более высоких сословий имелись. И хотя, повторяю, 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 исполнителеской 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 не искусны" (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 (*puḷavar maṭai* — 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.

Речьма существительный момент, отличающий пулаваров от панаров с точки зрения развития поэтической традиции, состоит в том, что с ними связывается предостережение 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 прекрасных языке поэты!" (ПН 140, 2). Показательно, что подобные эпитеты не применяются к панарам и прочим низкородженным, о них говорится иначе: *muṭṭuṅṅa rāṇaṅa drevaleccāṭṭe maṅgaṃ*; *seuṅṅa tīṅ pāvīṅ vaṅṅiṅṅaṅ eḷāṅṅiṅṅaṅ, cēṅṅiṅṅaṅ uṅṅaṅṅaṅ nēṅṅaṅ smēṅṅu* (АН 155, 13); *paṭṭiṅ rāṇaṅ maṅgaṅṅaṅ, uṅṅaṅṅaṅṅaṅ uṅṅaṅṅaṅ* (МПК 40). Этими определенными 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 выступают 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 ТируNilаканта Яалпанар (шивант), Тируппан Альвар (вишнунт) и др.

Традиция, идущая от древнетамильских панаров и их коллег, существует и поныне, причем образ жизни современных традиционных исполнителей в значительной мере сохранился 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 навевает на мысль об их преэтомности 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 твой 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 дочи 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 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 приходить ежегодно и даже забыть о своих родственниках. Одна женщина из пардханов говорила: "Когда мы приходим в дом тхакура, мы живем вместе, как будда кормит всех, когда богат, а нет богатства — ест со всеми, как старший в клане немущих"; 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 обозвал его попрошайкой. Поскольку Дасу был "гунья" (*mag*), он проклял тхакура и ушел, не приняв подарка. Через шесть месяцев этот тхакур умер.

Пардханы предпринимают свои путешествия за дарами обычно в февраль 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 отправить 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 ткакура, благословляет его и его семью, желает им процветания. Он рассказывает также меру принадлежащего хозяину зерна, часть из которого относят обратно в хранилище, где оно должно, по поверью, передать свою плодородную силу ос- тальному зерну.

Пардхан проводит в доме ткакура три дня, после чего прощается и идет дальше. За сезон (три месяца) он успе- вает посетить 20—30 домов. К концу мая при явных при- знаках наступления поры дождей он возвращается домой (пу- тешествие предпринималось, как и древнетамильскими ис- полнителями, в жаркие летние месяцы).

Обратим внимание еще на одну деталь, сообщаемую ис- следователем /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 существовав- шей, разумеется архаической и забытой, традиции зрской- ских контактов исполнителей с представителями царской семьи (или царем)²².

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

Произведения, о которых шла речь в предыдущей главе в связи с панегирической деятельностью поэтов, относятся к тамильской поэтической традиции к категории *ruṭam*, или *ruṭarrogu!* (букв. *енешме*). Эта категория подразуме- вает отражение жизненной сферы, сопряженной с обществен- ными, в первую очередь героическими, идеалами. Другая такая сфера — любовь, семейная жизнь — относится к ка- тегории *ахам*, или *акаррогу!*. Выделение этих категорий теорией не обосновывается. Авторы известных нам тракта- тов рассуждают о них как о данности и используют для разграничения предмета исследования и соответственно рубрикации собственного текста. Несмотря на то что сфе- ры человеческого бытия, определяемые как *ахам* и *пурам*, конечно, тесно взаимосвязаны и взаимодополнительны (иногда исследователи называют их "двумя сторонами од- ной руки" /Кайласапати, 1968, с.5/), чисто эмпирически их вполне возможно обособить и даже противопоставить од- ну другой. Гораздо труднее правильно представить себе идейно-концептуальную основу этих сфер, специфику их отражения в поэзии. В особенности противоречиво толко- вание категорий *ахам*: разъяснения, которые в связи с ней предлагаются в работах по тамильской литературе, неред- ко модернизируют ее, приписывая мысли, заведомо ей чуж- дые. Например: "Ахам — это любовь, тайна жизни, фунда- ментальный внутренний принцип. Любовная поэзия — это нечто непостижимое (ноуменон), поэзия внутреннего вдох- новения любви, которое иногда может быть почувствовано и осознано, но только через намеки, намеки; кто имел такой опыт" /Минакшисундаран, 1965, с.25—26/; "Ахам — это практическое пособие по психологии любви во всех ее ас- пектах, событиях и случайностях" /Сомасундарам Пиллей, 1968, с.59/; "В поэзию *ахам* включается все то, что счи- тается наиболее внутренним личным и прямо непередавае- мым 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 уни- версальное значение, сделать ее общим местом понимаемой абстрактно мировой лирики. При этом они упускают из ви- ду те черты художественной структуры, которые придают своеобразие поэзии *ахам*. Приступая к описанию этой поэ- зии, 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 стандартины, традиционны, и набор их ограничен. Они конструируются как фрагменты взаимоотношений безымянных героев³, образы которых также стандартины 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, к стати вступающей в диалог довольно редко, высказываются подруга героини (основной вспомогательный персонаж), мать героини, ее кормилица (sevilittāy), 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, идеальное, так сказать, ядро образует представление о прочном любовном, а более точно — семейном союзе, и основным ее содержанием 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 дом /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
Саму и самке антилопы, поместившим
Между собой детенша. Войстину!
И благостно и сладостно им ложе!
И в этом мире, что во гнев океан объемлет
Своим простором синим и широким,
И в мире выснем том — такое счастье редко достижимо
(Анн 401).

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

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

Такое вот прямое, можно сказать, декларативное представление идеала семейного счастья — случай для тамильской поэзии крайне редкий (по существу, это лишь десять стихов сборника "Ангурунуру", 401—410). Типичным для нее является изображение различных состояний разлуки, разединения или размолвки героев, однако и тут упоминутый идеал незримо присутствует и в сознании поэтов, и в самой поэзии в качестве некоей сакральной величины, служащей своеобразным мерилом 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 связанный 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 отогнать от него птиц и диких животных*. Случайно том 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 втайне 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.

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 монолога, 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 — *tīrai*. Это слово в поэзии обозначает совокупность явлений действительности, отдельных так, что они составляют некое содержательное единство, иначе говоря, поэтическую тему, содержание которой (poem) складывается из элементов, находящихся во взаимном соответствии. Таких элементов традиция насчитывает три: 1) *uṟṟoru* — поэтическая ситуация (фаза взаимоотношений героев, их поступки, состояния); 2) *mutaloru* — время и место действия (ландшафт); 3) *kaṟṟoru* — 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: *kuṟṟi*, *muṟṟai*, *rālai*, *maṟṟam*, *peṟṟai*. 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 *kuṟṟi*

Эта тема целиком посвящена периоду добрачной любви, именуемому в тамильской поэзии *kaṟṟu* *skṛit̥te*, *tiṟṟai*: согласно обычаю, молодые люди скрывают свою любовь от окружающих, в их чувства посвящены лишь друг друга (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 плывущей рыбу, была здесь только цапля в тот
Его со мной соединивший день

(Кт 25).

экстатическим взыванием к Муругану, песнопениями, грохотом барабанов и звоном колокольцев. Тут подруга старается наметнуть родителям героини на истинную причину страданий и, таким образом, раскрывает тайну. Этот шаг, по существу, начинается с браку героев, т.е. к объективному 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 посялении 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" (*maṟṟaiṭṭal*), 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 осыпают 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 неблагодарстве, иногда смеется над ним, а когда он возвращается к ней или посещает 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 предстелений и обычаев в сфере эротики. Для поэзии этот канон своего рода сценарий, предусматривающий ряд эпизодов, которых герои произносят свои монологи⁵.

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 Душьянты с Шакунталой в драме Калидасы)⁷. Ясно, однако, что этим древнетамильский любовный канон вводит в чуждую ему систему норм. Происхождение модели поведения, очерченной в поэзии куриинджи, связано с древними дравидскими представлениями о сакральной женской энергии, делаемой женщиной источником как блага, так и опасности. Как уже отмечалось, эта энергия должна быть тщательно направлена, в особенности в периоды, когда женщина находится в состоянии нечистоты (месячные, беременность, родовство; 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 молодых в систему социальных связей и, во-вторых, тайно, в безлюдных местах /Кроли, 1902, с. 180/. В этом, собственно, и состоит глубинная суть поведения героев поэзии куриинджи, хорошо, как нам кажется, выраженная поэтом Паранаром, когда он говорит о "соединении (рупагисси) с темнотелой, чьи влажные глаза напоминают темные пестиковые цветы, происшедшем в таком укрытии, которое неведомо даже духам-пей" (АН 62, 5—6).

Слово *рупагисси* в контексте поэзии ахам имеет терминологическое значение, выступающее в качестве названия ситуативного элемента (уриппоруль) темы куриинджи. Следует подчеркнуть, что термин этот отражает основной смысл любовного сюжета — ведь соединение героев, как таковое в поэзии прямо не запечатлено. Они нигде не показаны в ситуации прямого общения, за исключением совместного бега из селения (что, кстати, как бы изъято из поэзии куриинджи и отдано теме палей). В стихотворениях-монологах описывается состояние героев накануне свидания или после него, воспронизоваться их думы и переживания, воспоминания о прошедших встречах, выражаются радость по поводу предстоящей встречи или горе в разлуке. И за всем этим строем эмоций постоянно присутствует в качестве идейной доминанты представление об анангу в опустошенной сакральной энергии, которое вполне ошутимо куриинджи 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 куриинджи. Его традиционным природным фоном, "ландшафтом куриинджи", являются покрытые лесом горы в период холодного времени года (*kūṭṭi kālam*), октябрь — декабрь, и так называемого сезона ранней росы (*mūṭṭirāṇi 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: зеленые 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 колыхнется,

Созрели проса колоски (НТ 259).

Далее, распускание ароматных цветов деревьев венгей и манго указывало на время, подходящее для бракосочетания (характерно, что тамильское слово *лапам* означает *срочит* и *бракосочетание*). Важным знаком считалось и полнолуние, и, поэтому, когда подруге героини следовало навестить героя 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 матриониальной 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 куриинджи — приход девушки на просауное 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 полагавшиеся на силу естественного плодородия земли). Кроме того, девушки произвели шум криками, пением, игрой на барабанчиках, а также с помощью различных шумовых инструментов (kañai, kulir, tañai). Можно полагать, что эти инструменты функционально сопоставимы с теми "шумелками" (типа трещоток или bull-goats), которые используются в ритуалах, стимулирующих энергию плодородия.

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 юбочках из листьев, скрывавших высокие наши плечи, качались на качелях, подвешенных к чернотворному 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! Взыв бивнем 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 в сласть в новой воде клокочушей", — говорит подруга героине (НТ 68, 5) и т.д.

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 соединят, и потому, —
Когда желанно нам даенье драгоценного дождя,
То даст его она, величьем обладающая!
(Кали 39, 1—5).

Наконец, можно с уверенностью сказать, что ритуальные обертонны 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" — rupaṅ kuṅi seuta ritualaṅ kural), заставляющая предположить в нем смысл ритуалов плодородия, включавших в себя акт совокушения на поле, который магически стимулировал рост и созревание злаков.

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 урожаев и заточения героини в доме) проходит на фоне связанной 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-тиной, но в своих основных чертах присущ древнетамильской любовной поэзии в целом. Наиболее характерной и важной его чертой является исключительная семантическая насыщенность образовательных деталей.

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 — raiñaitṭai (АН 62, 3), темные глаза — цветам лилии-кувалей — kuvaṭaiyaṅ kañṭe (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 кандала" (АН 238, 16—18) или "источающими ароматными белыми кадамбы" (НТ 20, 3) и т.д. Говоря в общем:

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

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

символизирует благой ее аспект. Об этом можно говорить в частности, потому, что пробуждение энергии, т.е. достижение девушки половой зрелости, понимается как процесс вегетативный, как расцветание телесной красоты в прямом смысле этого слова: "Созрели бутоны груди, заплести 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) (cipaŋku), золотистые, словно молодой цветок венгей (АН 319, 8-9)¹², уподобляемые созревшей цветочной пыльце (одно из значений слова cipaŋku), появляются с достижением зрелости как характерный признак присутствия в теле сакральной энергии анангу (ср.: "светлые крапинки высыпали там, где разместились анангу" — поэма Х В. siva-kasintamaŋi¹³). Кстати, местами сосредоточения анангу мыслят "плечи героини" ("сахарнотростниковые плечи обладают анангу" — НТ 39, 11; также АН 295, 20) и ее грудь ("красивая грудь, обладающая анангу" — АН 177, 19; "разогри 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 alku (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 дождей облаков) символизирует плодородие. Заметим, что именно этот цвет — неизменный атрибут Тирумала-Кришны, а также богини Коттравей в ее благом аспекте (ср. pīli *Темно-синяя, Темная*. Об этом см. раньше, с. 35). В тамильской любовной поэзии он присущ героине (вообще женщине), которая нередко именуется maṇṇōi *темная*, поскольку ее телю подобно темным молодым побегам манго (amma mēni НТ 134, 7; māmai kavip *манговая красота* — Аин 454, 4; КТ 27, 5)¹⁴, цветку куриньджи (НТ 301, 2), сапфиру (АН 172, 17), павлину (АН 158, 5), глаза подведены суурьмой (maiṇūŋkāñ) и похожи на темную лилию кувалей (АН 3, 10), черной речной лосы напоминают цветом сапфир (АН 3, 10), черной 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, Хестерман, 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 (vai putai, citar putai, oṇṇital; 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 несомненное 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 широкоплечих дочери охотника из маленького селения на склоне цветущих гор, где шумят в расселинах чистые серебристые ручьи, ниспадающая с темных вершин, охладила мою подобную огню силу" (КТ 95).

В стихах упоминаются и другие достоинства героини, скажем стыдливость (pāṇ), простодушие или скромность (maṭaṇ, maṭamaṭi), сладостная лепечущая речь (tēmolī, ma-laī-āṇṇai), но в центре внимания поэтов находится телесная женская красота. Именно в ней заключена суть и определенная ценностная характеристика образа героини¹⁵.

Весьма примечательно, что для обозначения женской красоты используется слово palam (от корня pal — ДЭС 2986) *добро, благо, благополучие, колваз*, которое помещает идеальный женский образ на шкалу практических ценностей. Это подчеркивается употреблением специфических эпитетов к слову palam (которое мы переводим как *благо красота*): "величественное благо красоты" (maṭalam — АН 29, 16; НТ 57, 10), "прекрасное (букв. "благое") благо красоты" (palamalam — КТ 319, 6; Аин 495, 3), также "благо лона" (НТ 307, 4), "благо волос" (Аин 495, 3) и т.д. Короче говоря, palam 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: "радуйся, о сердце, — восклицает герой, — в широком и высоком доме, сверкающем светильниками, гонящими

тму, 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 лобно" (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,

Обутленных легкой жарой,

Пятнистый, морщинистый слон крошечногоглазый

Хоботом длинным — из страха обжечься — земли не коснется, —

Даже в подобных местах

Красота ее, полной достоинств, дает мне прохладу

(Анн 327)¹⁸.

Представление о ценностном характере женской красоты получает в древнеламийской поэзии многообразное отражение. В ряде случаев в стихах обнаруживается, по-видимому, архаическое или по крайней мере типично фольклорное, незамысловатое возвращение на красоту женщины как на единую и в то же время жизненно необходимую вещь. Едва ли не лучше всего это возвращение 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 древнеламийской поэзии все же нетипично. Тот возвышенный идеал любовного чувствования, 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: *ṭbri āupalam izmajjanne blago tulessoy krasoty* — АН 222,3); с другой стороны, обладанию женщиной начинает придаваться этический смысл, статус высшей жизненной цели:

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

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).

Сафиру 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 добродетели²⁰ достиг

(КТ 166, 1—6).

Ценностный характер телесной женской красоты и одновременно представление о присутствии женщины природном вегетативном начале наиболее явно проявляются в отобразимой поэзии ситуации разлуки влюбленных. В теме курьерской разлука недвигательна (она связана главным образом с затрудненностью частых свиданий), но переживается влюбленными очень сильно. В особенности страдает героиня, причем, и это надо подчеркнуть, основной причиной беспокорства оказывается состояние ее тела.

"Мой лоб покрылся желтзной, поблекли 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 кашпоны змеи с полосками на коже,

В порывах западного ветра опада, покрывают камни?

(КТ 185).

Желтизна (rasalai, rasarru), о которой говорится в

этом стихотворении, — характерный цвет, заливающий тело

героини в разлуке, "сбедающий" его живой темный цвет:

"манговую красоту моего покрытого родничками лона должна съесть желтизна" (расалаи uñiyar vēñṭim — КТ 27, 4); "мое благо красоты впервые съедено страданиями" (naṭam ruñiñṭa ruṭamrīñṭe — 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 покрытые родничками лоно, и цвет, и красота, и попки 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, иссякание этой силы или по крайней мере угрозую ей. Тут мы возвращаемся к идее заключенной в женщине розу ей. Тут мы возвращаемся к идее заключенной в женщине не целостности 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. вышла из дома). „Куда идешь, девушка? — говорит он. — Ножки натрудишь!“ — так объясняется подруга герою положение его любимой (АН 12, 1—3). В стихах не раз упоминаются стерегущий девушку отец ган, сильный отец находится в доме" — АН 158, 15—17; "отец стережет ее в просторном доме, снабженном запором, с охранныками 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, помещенный 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 от богини теле" 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 взывает 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, Многократно 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 жестоком князем Наннаном, казнившим девушку, которая съела в его владениях плод, упавший в воду:

Уматся направлялась девушка со светлым лбом
И съела плод, водовопринесенный, 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 отравится навечно в ад —
В ту ночь, когда с улыбки 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 героиня глухой, страшной полночью (naṭṭaṭṭa! — АН 22, 11; 72, 2; 118, 9; 126, 7; 141, 8 и т.д.), когда летит дождь, гремит гром и сверкают молнии; в лесу ползают змеи, ухаживают 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 гонимый, внушающий ужас, уйми!

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

Лес глухо замушел, по небу
Распространился мрак, какой бывает в трещинах скалы,
И тучи голос громовой не умолкают.
А в роще в горах, где облака плывут,
Горячегневный тигр-самец, разинув пасть,
Слона на землю повергает.
Не слышишь разве ты его ужасный рык?
Ты разве слышишь, о девушка изящная?
Чтоб сердце омраченное, тоской объятное, /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, тамилская поэзия описывает героя, идущего на ночное свидание, однако иногда на свидание спешит героиня, как, например, в стихотворении Паранара (АН 198):

"Сказать мне 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 убрал 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,
Принadleжайшей /князь/ Ай,
В горах, что обладают анангу,
На склонах устрашающих горы Кавирам,
В источнике, что попитается цветами нежными, живущая
Не Сура ль дочь она? — так говорит мне сердце.

Это стихотворение составляет очевидную параллель санскритским и прахритским стихам, трактующим тему абхисарики — женщины, идущей на свидание с любимым. Но в нем есть оригинальная тамилская 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 возникнул ранее в связи с описанием трудностей, которые приходится преодолевать герою. Оказываясь от самой героини. В самом деле, даже в ее портрете, который в целом символизирует даруемое женщиной благо, нет-нет да и появляются выразительные детали, указывающие на таящуюся в ней опасность. Так, упоминаются "вздыхающаяся молодая грудь, устрашающая, как анангу" (АН 161, 12—13); "устрасашающий, как анангу, взгляд" (АН 161, 6); "важные 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 прикинуть
Горянки с прядями волос благоуханных,
С глазами дерзкими сурмленными —
Их взгляд подобен окруженной прямой стреле,
Изьятой из груди самца-оленья, —
Стрела впилась в него, когда он подходил к отбившейся
от стада самке,
Ее пустили с резким звуком родичи горянки, лучники,
Со свистом медущие камни из пращей
(КТ 272).

Исключительно ярко и своеобразно показана сопряженная с женской опасностью в стихотворении из ПН, описывающей 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 пойдойди,
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 сурмыленные красны и так напоминают
Отточенные копыта, что вздрамывают
Ее сородичи, готовые к сопротивлению,
Воинственные, сильные (ШН 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 euyitu — КТ 14,2; miŋeyiŋu — 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 отметили, 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 находят, так сказать, в равном положении и чаще всего изображаются как причиняющие страдания друг другу: "грудь жителя гор доставляет мне мучение (aŋaŋku)" (НТ 17, 12); "подобно тому как маленький белый змеешнх с красивыми полосками мучает лесного слона, молодая женщина со сверкающими зубами-ростами, обладающая браслетами на руках, мучает меня (aŋaŋkiyōle)" (КТ 119).

Собственно, мучением для молодых людей является и самый 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 и разлуки. Женщины 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 коллективный брак (о такого рода общественной функции слухов см., например, /Шейн, 1967; Глюкман, 1968/). Характерно, что в текстах слухи называются aŋaŋ и aŋraŋ — словами, обозначающими ранние стадии распускания цветка, чем лишний раз подчеркивается значение вегетативной метафоры в описании любовных взаимоотношений и развитии лирического сюжета.

На пути к его матрициальной развязке есть и другие моменты, способствующие раскрытию тайны: "безумный" танец жреца Муругана — велана, обряд "езды на пальмировом коне", исполняемый героем, совместный побег героев из седения. Мы на них здесь останавливаться не будем. О танце велана говорилось ранее, об обряде и победе 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 курийнджи. 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 курийнджи столь часто упоминается о Муругане. Муруган является, во-первых, покровителем района курийнджи, и он же, во-вторых, почитается как властитель людей, 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 курийнджи.

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. — *kaṭaruṅgāṃ* ("Пурана о Сканде"). Она содержится в последней, 24-й главе 6-го раздела пураны, которая называется "Глава о священном браке Валли" (*vaṅgamaṁ tīrmaṅgarāṅgāṃ*). 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 пожеланию Муругана воплотилась дочь Тирумала (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 Нарада 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 появилась охотница, 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 котлем, с шестью головами и двенадцатью руками. Валли в благоговении простерлась перед ним. Он велел ей возвратиться 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 обычаям езды на пальмировом коне. Подруга согласилась

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 встретилась 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 вывляемая в этой истории идея плодородия.

Как уже отмечалось, фигура Валли символизирует растительное начало природы и специфически растительный покров куриньджи, причем, будучи персонафикацией растения со съедобными клубнями, она воплощает собой изобилие горных лесов, давних 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, обуславливает его, оплодотворяет, чем обеспечивает плодородие района куруинджи.

Рассматривая сюжет данного мифа на фоне древнегамельской поэзии куруинджи, 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 Нарайи, 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, что представляется об основном его можно утверждать, что представляется об основном его узле, т.е. о 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. Главное 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, идей 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 именуются *koṭiṣṣi* (например, АН 58,5; 102,5; НТ 276,4), словом, производным от *koṭi* — *лиана, гибкий стебель* (опять-таки характеристика валли). Ср. обращение к Муругану в одном из гимнов антологии "Па-рипадаль" (19, 95): "О ты, что соединился с лианой!" (*koṭiṣṣi kūtīṣṣu*)²⁷.

Равным образом герой поэзии куруинджи явно ассоциируется с Муруганом. "Надев венки из медоносных ароматных соцветий венгей, что растут на склонах гор, сверкающих ручьями чистыми, шумящими, соединяясь под звуки барабанички тондака с женщинами, что пляшут в маленьком селении, двигающемуся Муругану ты подобен" (АН 118, 1—5), — говорит подруга героини герою. Как Муруган изображается "свежей гириляндой / на груди/, надевшим венки из цветков кадамбы, пахнущих сезоном дождей" (НТ 34,8), так и герой приходит на свидание "в венке из ярко-белых лилий" (АН 48,8—9) или "в венке, в гириляндах и с браслетами ножными" (АН 82,14), иногда с копьем в руке:

Когда в середине ночи, полной мрака и дождя,

По склонам гор с ручьями он, копьё подняв,

При вспыхках 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 копьем,

Которое, как молния, сверкая,

Ему дорогу освещает и гонит тьму из устрашающих расселин

Ночных высоких гор, где амангу живет

И где белут ручьи (АН 272, 2—6).

Совершенно ясно, что герой поэзии куруинджи выступает не кем иным, как своеобразным двойником Муругана. Он постоянно именуется в поэзии "жителем гор", "горцем", "принадлежащим горной стране" (*silamraṇ, roḡurraṇ, veṅ-ṛaṇ, malaṅ paṅaṇ, malaṅ kiṅaṅṅ*), т.е. титулом, который по праву носит, будучи горным богом, Муруган (ср. *ṛeṭu vaṅaṅ kiṅiṅsi kiṅaṅaṅ, malaṅ kiṅaṅṅ* *властитель страны этих гор куруинджи, властитель гор* — ТМА 267, 317). Что касается героини, то и она в поэзии куруинджи нередко называется "горянкой", "женщиной из племени кураваров", "дочерью охотника-куравара" (*kuṅavaṅ maṅaṅ*), что опять-таки ставит ее в прямую связь с "дочерью кураваров" Валли.

Высвеченный образом Муругана портрет героя создается весьма скупными 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 са-мон деле является своеобразным аналогом цветущей горы, воплощения растительного изобилия, крепости, устойчивости и имеет значение пластического символа достоинства 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 беспокоества причиняет мне его ширококая благоуханная грудь" (АН 72, 2—3). В то же время она является и средством утолнения любовной страсти: "стало сладостно, когда я соединилась с грудью жителя гор" (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 хозяйина горы — Кришну /Водвилл, 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" (vīrakāḥ), 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 символизирующей 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, разлившая река Камбей, во время которого Камакши, будущая супруга Шивы, боясь затопления стоявшего в храме линга, загнутила его в объятия; от жара ее любви каменный линга стал размягчаться, и на нем остались отпечатки груди и brasлетов 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 погиб-ло, 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, таит 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 среди ветвей

/Высокого/ сандалового дерева, где сладкий мед смешался

С пыльной 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 потудках он не знает (НТ 1).

Перед вынужденной разлукой герой дает обет возвратиться в срок и жениться на героине. Ее ожидание, сомнения, переживания, часто упреки составляют характерные коллизии на тему куриньджи. Например: "Неужто он причащает лжи? Неужто он обманет тех, кому сказал: "Не бойся!" — Нет, скорее на луне запылхает 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 посева 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 анагну нашего господина пришла эта боль". Здесь невозможно решить, о ком говорит героиня — о героине 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 культов, связанных с одержимостью" / Руже, 1977, с. 237/. См. также /Уилсон, 1967, с. 374/) за. 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 целовеческого поведения" /Звелебил, 1977, с. 233/, но социально одобренной формой их бытия в определенный период. Подобно тому как перевоплощался в Муругане 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.

Ношение 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 колесания героини по этому поводу:

Житель горной страны, где коротконога,
Пасаясь на склонах рьяка корова
Кандаля пыльные гроздьи 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 боясь — связи
нашей конец.

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

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

Все детали обряда езды на пальмировом коне — колокольчики (НТ 182, 2), обладающие неприятным запахом цветы авирей и ерукку (НТ 17, 2; НТ 152, 2; 220, 2)³⁰, гириянда, мисурная или из белых костей (НТ 182, 3), — свидетельствуют о намерении подвергнуться публичному самоубиению 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 запрета, недоступна героиня); а может быть, юноша изображает возлюбленную как богиню Коттравей в ее демонической ипостаси (ключевое слово для такого понимания iṅṅāi она — *ma-kāyā*, 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 (беспорно, социально значимый) подчеркивается в обряде подружением героини на ключую ветвь, в чем допустимо усмотреть намеки на кастрацию.

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

она наша отражение в ряде стихов и, более того, закрепила 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.

Нашува принципов построения образов главных героев темы *куруинджи*, 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 (*uṅṅṛroṅ*) темы *куруинджи*, мы должны теперь обратиться к двум другим элементам — *putal* и *kaṅu*, т.е. природному и предметному окружению ситуации (которые, впрочем, взаимозависимы).

Нам уже известно, что сюжет темы *куруинджи* 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 муссонской традиции, мы опять-таки уже говорили (в связи с *Муруганом*). Повторим, что это край изобильной природы, щедро дающей человеку свой богатства — цветы и плоды, злаки и мед, воду ручьев и источники 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 мифология, как мы видели, воплощается историей *Муругана* и *Валли* и аналогичным ей сюжетом темы *куруинджи*. Кроме того, она находит пластическое выражение в портретной характеристике героев, а также в ряде поэтических деталей, исполняющих 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, существование, 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 распространении которого на юге Индии пишет, например, М.Бигардо /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 *vēṅkaṅai*. 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 (*eṅṅi vēṅkaṅai oṅṅṅṅai vēṅṅai* — 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 венки 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 *vēṅkaṅai māṅṅaṅ*, т.е. *С венгей на груди*) и воины ("на войне венки из венгей, пальмиры и ветчи" — ПН 100, 4 — 6). Будучи деревом *Муругана*, венгей имело и ритуальное значение — под ним устраивались пляски: "куравары, напились кала, пляшут в загоне, где растет венгей" (*vēṅkaṅai mūṅṅai* — ПН 129, 3; НТ 276, 10); АН 232, 7 упоминает венгей в месте для собраний и празднеств (*maṅṅa vēṅkaṅai*).

Несомненно, что связанное с *Муруганом* мужское плодотворящее начало символизируется золотистой пылью и цветами венгей, понимаемыми как мужское семя. Их созреванию и падению 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 черноствольному венгей, на краю большого просяного поля, от которого мы отгоняли полугаев?" — 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-

сили наши нежные и вздымающиеся дона связкамии красных цветов чернотельного венгей" (АН 345, 8—9). Чрезвычайно показательно в этой связи и то, что в одном из вариантов мифа о Муругане Валии 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 /Шулман, 1980, с. 280—281/. Реминисценциями этого эпизода в поэзии являются упоминания о лиане-валии, обвивающейся вокруг дерева (НТ 269, 7; АН 52, 1—2 — здесь прямо называется венгей), или любым выюлке, висящем на древесных стволах или ветвях. Эти картины природы, символически изображающие эротическое единение, 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 картина природы — "поток воды с упавшими в него цветами венгей омывает корни манго" (Пари VII, 14—15) — с точки зрения тамильской культуры, безусловно, эротична. Равным образом и разбравшееся нами сравнение крапинок на теле женщины с пылью венгей есть один из самых сильных эротических обертонов в описании ее облика.

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

В поэзии куриньджи красный кандал 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,
Нежюлистый росток /яркоцветного/ кандала /взяв/,
Обняла его /так/, что /листья/ приували,
И у дома его посадила (КТ 361).

Если венгей и кандал 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 и 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 жетель высоких гор! Довольно твоих уверений!

Ты ночью пришел, презрев опасность

Тропиком каменистых средь бамбука,

И обнимал ее молокую, в родниках грудь, пририкал к плечам,

И пчелы роились вокруг бесцельно. 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 (пчелы покусали 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 обвинений 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 сообщила, 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 "карушпорул" темы-тиней) тема героя получает различные 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: вьщеяса растение валии 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 переключаются с какими-либо аспектами образа героини.

Специально следует отметить цветок куриньджи, давший название поэтической теме-тиней. Его ассоциация с героиней понятна хотя бы из-за отмечавшегося нами сходства по линии цветовой символики³². Однако символическое значение этого цветка гораздо глубже. Оно основано на том, что куриньджи цветет раз в двенадцать лет, а это совпадает с возрастом достижения девушки половой зрелости. Отсюда понятно, почему, несмотря на сравнительно малое число упоминаний куриньджи 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.

Куриньджи — 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 пахнувший лоб" — НТ 62, 6; "рот, полный меда" — КТ 300, 2) или с привлекающей пчел цветочной пылью. Знаменитое стихотворение КТ 2 Иреяна, 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, избилуемой медом цветов куриньджи", образ, заключенный в этих словах, подразумевает и созревание героини, и ее готовность к любви, и ее согласие подчиниться герою (ведь он — повелитель страны куриньджи).

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 ситуативно-го 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, цветovém, предметном и др. Ряды символов, соответствующих этим уровням, в поэзии на тему куриньджи можно представить в виде следующей небольшой таблицы:

Мужское начало	Женское начало	Уровень
Герой	Героиня	Антропоморфный
Муруган	Валли	Мифологический
Венгей, сандал	Куриньджи, валли, кувалей, просо и т. д.	Вегетативный
Тигр, пчела	Павлин, попугай	Зоологический
Ручьи, бегущая вода, скалы	Горные озера 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 куриньджи. Сочетание же этого ландшафта с ситуацией определяется сущностью единством обоих, их единой предлогической подоплекой и выглядит вполне закономерным.

Аналогично можно сказать и об увязке лирического сюжета куриньджи с характерными природными явлениями (созревание проса, цветение манго и венгей, цветение куриньджи). Таким образом достигается единство всех канонических элементов темы куриньджи — ситуативного (урипоруль), ландшафтно-временного (мудальпоруль) и, так сказать, антуражного (карупоруль).

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, священных с поэтической ситуацией. Часто эти описания включаются в своеобразную атрибутивную конструкцию, имеющую отношение к герою. Например: malai pāṭāṅ *жители страны гор* (или, точнее, *тот, кто имеет отношение к горам*), *где...* — и следует картинка природы. Эта конструкция — весьма емкий поэтический прием, который (для поэзии куриньджи) подчер-

кивает функциональную близость героя и Муругана и предоставляет 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 куриинджи 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 разлики — слиянье в любви хорошо

С жителем гор, где бьются о скалы ручьи,

И, словно ползущие змеи, вниз ниспадая с вершин,

Длинные ветви цветущих высоких венгей

Они согревают и их, обрывая цветы, обнажают (КТ 134).

Или:

О подруга! Он мне боль причинил —

Житель горной страны, где средь зелени нежной,

Будто бы спол, что /шкуру/ от грязи очистил,

Камень шершавый, омгтый потоками ливня, лежит.

Очи мой, что с кувалей-лилей схожи,

Тусклыми стали в разлике (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 разлике героини, но одновременно намекают на то, что любовь, причинивший боль, все-таки ее опора и утешение³⁶.

Элементы природного окружения могут быть даны в стихотворениях довольно скупо, но и единственная деталь, вследствие закреплённости ее за определенной темой-тиней, 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 деленьем большого тигра.

К его, в таком лесу идущего, ночному делу тайному

Немилостива ты, белая луна! (КТ 47).

Задлежность этого стихотворения к теме куриинджи и задается она в первой же строке упоминанием и смысл этого миниатюрного пейзажа не только в сении тематического ключа. Он содержится в се-

бе намека 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 — *igtutal* (букв. *трежасие*), 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 *kar (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 завершен, и он мчится домой в колеснице и в предвкушении встречи с супругой торопит возвращение.

Основные микроситуации или мизансцены (*turai*), представляющие 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 вонице. Кроме того, герой и героиня в разлуке обращаются к музыканту-панану, играющему роль вестника. Ранее нами была отмечена ситуация, в которой героиня милится и 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 куриинджи 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, maṭantai³⁹, либо в соответствии со своей ролью в ситуации: uṭaivi *требуемая /дома/, maṭaivi, maṭaivaṭi* *хозяйка дома, Домашняя*.

Герой же, как и в поэзии куринджи, тесно увязывается с местным ландшафтом в таких обозначениях, как kuruṭ-royai pāṭaṇ *жители страны невесты холмов, roṭaiya pāṭu ki-ṭaṭṭaṭ *жители (или властители) холмистой страны**. Кроме того, он иногда называется kuruṭiṭ *поселитель, тоṭṭai* (с тем же значением), reṭṭuṭṭ *великий, eṭṭai *старший, степь**, что свидетельствует о его принадлежности к привилегированному сословию, каковым являлись "благородные воины". В связи с этим не кажется удивительным, что поэзия мullahей 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 привлекательна царем для похода. Царь отправляется взимать дань с покорных ему племен или совершает набег на непокорных. Во всяком случае, целью похода является обогащение, и герой вместе с воинами нередко именуется 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 легкой 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, "пересекая 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 лагерь, 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, по красной /красной/ звезде, сверкает кровь" (АН 144, 11—17).

Мы в лагере /военном/ сильного царя,
войско в сне ночью склонилось, сам же он,
свершая/, меч из ножен вынул и обратно
мощной не вславляет.

...д. напомина

...древитой /-ибкими/ ветвями.
...оном длинноязыких, ясных колокольчиков,

Что на слонах висят крошечноголазых,
чья бивни белые остроколючие
/Теперь/ затуплены в атаках на ворота вражеских 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, гирияндами украшенного,
Что посылает армию свою на поле битвы,
И гнев его велик настолько,
Что даже крепости врагов, над стенами которых выются флаги,
Он в виде дани не берет /и разрушает/ (АН 84, 14—17).

А царь в лесном /военном/ лагере,
Где наконецники подъятых длинных копий блещут,
Горячую вражду свою смиряя, /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" (seuvinaṭi muṭitta semmai uṭṭamoṭu — 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 мullahей 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 быстрый, возникла! Если на день хоть задержимся
С царем и армией его светлокопейной и победной,
То день /покажется/ здесь более чем вечность.
(АН 482, 2—4).

и поэтому приход сезона дождей становится для героини критическим временем: "Приедет или не приедет?", "Обма-нули дни, про которые он сказал: "Приедем", и слезы про-должают струиться из сурмленных, покрасневших глаз" (АН 144, 1-2); "Сезон, про который он говорил, прошел..." (НТ 364, 1); "Он не приехал, а ведь расвел муллей..." (КТ 221, 1). Пребывание Дома в ожидании мужа трудно дает-ся героине, особенно в заключительный период.

Облако, влияя огромное море, наполнилось тьмой,
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 телатам,
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 разлу-ченной героини в поэзии муллей не отличается от анало-гичных описаний в куринджи. Эмоции героини очень силь-ны 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 поэзии муллей соотносится с уже известным нам идеалом, ярко символизирующим — в основном посредством вегетативных образов — сакральную женскую энергию. В со-ответствии с пониманием разлуки тамильской поэзией жиз-ненное начало в женщине в этот период увядает, тело ее худеет, покрывается уже известным нам характерным золо-тистым "цветом разлуки" ("ее похudevшее безупречное тело напоминает своим горестным цветом раскрывшийся бутон ароматного венгея" — 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 суп-руги, исполняющей по отношению к супругу свой долг (nam vaaiṇ puriṇta koṭṭai — АН 154, 14; КТ 59, 7). Следуя ему,

Возвращение героя описывается как происходящее в на-чале сезона дождей. Если дорога в чужие страны была су-хой, безжизненной и страшной, то теперь ее вид совершенно-го иной: "она благоухает прохладной свежестью леса, став-шего красивым" (АН 154, 10), "она проходит через лес, как полный опьяняющего цветочного аромата, / после того/ как расцвели переплетенные красной и белой 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, бе-гут потоки быстрой воды" (АН 324, 13). Колеса дают "зе-леные стебли злаков, похожих на тонковетвистую молнию" (АН 254, 14), "срезают ароматные цветы с пчелами внутри, которые, / опадая/, разрисовывают черный, похожий на опе-рение зимородка песок" (АН 324, 10-11); копыта лошадей "разбивают, как ракушки, длинные листья кандала" (НТ 161, 7).

В лесу герой видит лесного голубя, который, "царапая неспыхающий сырой песок так, что летят брызги, стучит клювом, поглядывая на свою самку, / приглашая ее/ при-нять /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 лучками густолистных мягких про-рывает место, где они спят" (АН 34, 4-7). Расцветающий лес, животные, полные заботы друг о дру-ге, напоминают герою о счастливой семейной жизни, он с радостью думает о встрече с супругой и торопится вознущу:

Быстро гони, о возникши,
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 женщиной (АН 483, 3-4).

С возвращением героя связан один чрезвычайно важный мотив — обещание вернуться к определенному сроку. Им, как правило, является сезон начала дождей, как, 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 бес-плодную, знойную землю..." (НТ 99, 3-4). "Смотри, вот сезон, про который он сказал: "Приедем" (КТ 358, 4). "Он ушел, пообедав, что будет здесь в холодное время года" (АН 456, 4-5).

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

она ведет в разлуке замкнутый образ жизни, не покидает пределов жилища (пакаг атапкіуа koi kai — АН 114, 13; НТ 338, 6), что подчеркивается употреблением эпитетов мапаіубі, uđivi *требиващая /дома/*, как бы ассоциирующей 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 умищает маслом, не украшает.

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

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

Когда вошел я, обьяла 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 воззвращи о моем приезде

Вернувшись быстро молодые войны,

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

С возвращением супруга восстанавливается благо телесной красоты героини. "Приехала колесница, — говорит подруга, — 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 спадает браслеты,

Заблестели красиво продолговатые глаза (АН 498).

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

Славясь огромное облако, лей теперь дождь,

Гречи, 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 (АН 416).

Всматриваясь в ситуацию разлуки, описанную выше, мы приходим к выводу, что поэты, изображая ее в стихах, затерли тот тип женского поведения, что особенно характерен для племенных обществ, в которых "беспокойство за судьбу урожая, выживание детей, беспокойство за переходом юных к зрелости, с важными для всей общины событиями, со сменной сезонов, сложным образом выпадает в сами социальные отношения" /Глюкман, 1962, с. 33/. Иначе говоря, эти отношения приобретают характер ритуально-стихах период супружеской разлуки.

Мы видели, что героиня вступает в особое состояние, признаками которого, в частности, являются грязные, небубранные цветами, не умищенные 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 *tuđi tti koi kai* — букв. *поведение, лишнее гнева, недозволенность*. Исходя из представления о сакральной женской энергии, такое поведение, метафорически выраженное замкнутостью героини в пределах дома (пакаг атапкіуа koi kai — 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 состояний героини специально не отмечено, такое требование 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 общепринятому понятию, то, что делает героиня, можно назвать накоплением тапаса, подвигом аскезы.

Поведение героини, составляющее ритуативный элемент темы муллей, ассоциируется с тамильской культуре с понятием женской супружеской добродетели, именуемой *кари*. Это слово, буквально переводимое как *обученность* (от корня *kaḷ* *учить*, *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 свадебных церемоний, описанной в АН, четыре женщины, уже рожавшие детей, осыпают невесту цветами и зернами риса и призывают ее не отступать от карбу — АН 86, 11 — 13). Если иметь в виду характер обязанностей женщины в период разлуки, мы можем еще более уточнить смысл этого слова и рассматривать ее как термин, обозначающий умение женщины распоряжаться своей сакральной энергией (имеющей, напомним, сексуальную природу), придерживаясь системы обеспечивающих благ и установлений. Одновременно этот термин обозначает и сама эти установления (ср. *eṭṭā kari neṭṭasāṅka karbu* — КТ 156, 5), и состояние женщины, когда ее энергия находится под контролем. Отсюда понятие ⁴³ и почему ее так и называют "связанной с благом" (НТ 330, 10), "связанной с благом" (АН 184, 1; 314, 10; КТ 252, 4), "связанной с анангом" (АН 73, 5). Понятно, наконец, и то, почему традиционным символом карбу являются цветы жасмина муллей (*mullai sāṅga kari* — НТ 142, 10; АН 274, 13): обладая безупречным белым цветом, муллей является воплощением совершенной системы (которая с ритуальной точки зрения есть следование 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, Тернер 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 символизмом белого цвета в связи с героиней красноречиво выражает характерная деталь ее портрета — лоб. Мы уже отмечаем (см. с. 95), что его определение чаще всего передают идею сияния, блеска, причем непременно белого (через сравнение с молодым месяцем — АН 443, 2 — 3).

Насколько большое значение придается этой детали при описании героини, свидетельствуют эпитеты *paḷ*, связанный с *paḷam* (*благо красоты героини*), и *tiṅgi uḍaṅka, krasasta, boḷḷeṣṭaṅka, śaṅṅaṅka*, не применяющийся, по нашим наблюдениям, ни к какой другой части ее тела (*tiṅṅupatal* — АН 354, 14). Это позволяет заключить, что лоб играет роль своеобразной эмблемы женской добродетели, знака ее карбу (ср. *kaṛiṇ vāḷ paṭal śaiyāṅṅi lob doḇroḇeṭṭeḷi* — АН 9, 24). Следует подчеркнуть, что, хотя карбу обыкновенно понимается именно как супружеская добродетель и сам термин традиционно обозначает состояние супружества, допустимо прилагать 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 куриинджи: *āṅṅa kaṛiṇ sāṅga... aṅṅai śeṅṅiśa, uḇṅṅeṅṅaṅṅaṅṅi kaṛbu* (АН 198, 12 — 13). Кроме того, и это даже более показательно, сверкающий лоб, символ карбу, — такая же принадлежность девушкам, как и замужней женщины. Не случайно ведь существовали обряды, посвященные первому цветению муллей, подобные обрядам, сопровождавшим вступление девушки в возраст половой зрелости /Нагараджа, 1968, с. 315/. Цветы жасмина и сейчас используются в Южной Индии в таких обрядах, например у наяров /Герстон, 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 заслонируется идеальными представлениями о супружеском целомудрии, навеянными североиндийской мифологией, в частности образом Арундхати, символом женской чистоты, ставшим общепринятым⁴⁶. Отсюда — нередкое в древнетамильской поэзии сравнение героини с Арундхати: "подобная Арундхати, обладающая карбу мать сына" (АН 442, 4), "благоухающий лоб карбу, напоминающий маленькую звезду" (Шан 301)⁴⁷.

Возвращаясь к состоянию и поведению героини во время разлуки, констатируем тот факт, что они, безусловно, ритуальны, поскольку исполнены определенной символической смысла и преследуют определенную цель. Анализ ситуации 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, *кари* (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, состояния героини можно охарактеризовать

как двуединство жизни и смерти (в принципе соответствующее амбивалентному характеру женской сакральной энергии), что имеет глубокий смысл в ритуалах перехода: прохождением серединной 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, укрывает 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 peratal* — АН 324,1; Аин 442,2), обретает "новую красоту" (*viruntu er* — АН 384,14), "новые" волосы (*viruntu katurru* — 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 сурменные 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 былое, старое представляет обновленным, очищенным.

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

Уже закислился плод калы, плоды созрели вилаву,

Уже смешались простокваша бурая из молока овец мелкоголовых

Со сладко-кислым красным рисом в кислоте от кошении
давленной,

В чьих норах земляных дождем увлажнены отверстия

входные и обрушены,

И проса зернами, что на взвешенных местах произрастает.

Когда она польет все это теплым маслом, /из молока/
коровы рыжей сделанным,

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

Не случайно, 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 жизни⁴⁶.

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 чистой 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 *ētilājar* *postoronniy*, *ne imeladiy* *otnosheniya* (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" (*ētilātti* — 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 обрадывается мыслями к супругу. Ее беспокойство, придет 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? Придет ли он или не придет?" (АН 244, 7-8); "Разве не исчезнет ее беспокойство: "Придем 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 утерли 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 придем, 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" (*rasaṅai varut-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 различных 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 "задает" 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 откладывает ему в качествах милости и добродетели (агадйагар — 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 куриньджи, мы говорили о том, что соединение героев действует на них благотворно, взаимно охлаждаясь. В разлуке же реальное соединение заменяется мысленным, можно сказать, магическим контактом, вполне судя по приведенному ранее примеру, действенным (в пус-тынных местах "красота ее, полной достоинств", дает герою прохладу — АН 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 *ццлам*, *акам нечто внутреннее*, *пейси думл, 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 *цуит джамиле, 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, испытываемых разнообразными состояниями и переживаниями: оно радуется (*пейсам бмца* — АН 34, 9; *ццлам учарра* — АН 487, 2), страдает (*цуачум ццлам* — АН 491, 2), смущается (*маллм еп пейсе* — ТК 1081), болит (*лбм еп пейсе* — КТ 4, 1), оно бывает величавым (*сеппал ццлам* — КТ 270, 5; 275, 5), грустит (*рауцц пейси* — АН 489, 3), одиноким (*евуа НТ 97, 2*), полным желаний (*кбмат 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 пришло 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 (АН 445).

Такого рода материальное, чувственное понимание внутреннего мира подраумевает, что и процесс думания, восприятия понимается очень конкретное и вещно. В самом деле, глагол *ццлал думлль* происходит из того же корня *ццл- нечто внутреннее*, что и *ццлам душа*, и буквально означает *помогать совитрль* (интересный пример в НТ 59, 7—8: *пейсат-ти ццлалл* (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 спрашивает /о герое/ свое сердце, то, говоря, это равносильно приближению /к самому герою/".

Становится понятным, что мысленная связь между лучшими 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)^{49а}. Но думы друг о друге — не единственный способ общения героев. Они также обмениваются вестями, прибегая к помощи посредников, в роли которых в ситуации муллел 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" (АН 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 жочу я уяснить: ну от кого ты слышал

/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 щедром угощеньи думает теперь с волнением (КТ 155, 5—7).

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

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

Кроме получения вестей в собственном смысле слова героиня, чтобы предугадать возвращение мужа, пользуется различным рода предметами и знаками, представляющими собой целую область поверий, широко распространенных в Южной Индии с незамятных времен. Среди них наиболее известны шелканье ящерицы и крик птиц (Субраманья Пиллей, с. 38—40, 50—53; Терстон, 1912, с. 48). Шелканье ящерицы (rallī 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 (rallī, санскр. balli): "О подруга! Даже если в семь сосудов наложить теплой рисовой каши" (КТ 210, 3—6). 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 приедут ли?" (АН 34, 15).

В роли своеобразных вестников выступают и явления природы. Ведь по сюжету ситуации различия 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 мулей..." (КТ 221, 1). Вне зависимости от того, успеваемого возвращаться домой или нет, мотивы его предоплачены и взаимно обусловлены. 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 кандалей и кондрей расцвели с душою, полной радостного волнения: "Это — кар"" (КТ 99); "бутонья мулей как бы говорят: "Это — кар", сезон, про который он сказал: "Придем"" (КТ 358, 4...7).

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

природный вестник сезона дождей становится вестником героя.

Мягчают жестокого солнца лучи, и лес, богатство кара

обретая,
/Гирляндами/ ветвей изогнутых украшенный, — так его вестник

говорит, —
Прекрасное, блистающее молниями облако (Кар 2).

Расцвел повсюду кандалей /ярко-красный/,

Подобно огонькам, которые сельчане зажигают

На праздник и первый день благого Картикей*,

И дождь приходит со словами весты (Кар 26).

Момент получения весты, 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 обратят твою красоту! Вернулся великий властелин! Да украсят 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 срединная фаза ритуала и наступала заключительная, связанная с возрождением, очищением. Особенно знаменательно то, что самой весты придается очистительная, возрождающая сила.

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

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

* 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 придет 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" (*nammagivı teřinta... bti*). 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 вести 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 *irittal* (букв. *пробивание*), обозначающий ситуативный элемент (*igirrotu!*) 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 включиваются 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 слезает герой, дана лишь названием — *kāřu, suram, attam* (и герой соответственно обозначается как "пересекающий пустынные земли"). Преобладают же описания ландшафта, которому традиция дает имя — "муллей". Его географический облик вырисовывается в поэзии довольно отчетливо — высокие 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 (*kūřir*) и сезоном ранней росы (*muřraçi*). Особенно значим, конечно, приход муссона: небо заволкается тучами, идушими из-за гор, гремит небо, сверкают молнии, и, наконец, начинает лить дождь. Природа оживает, покрываются зеленой лесой, распускаются цветы, наполняя воздух своим ароматом. "Изгибается над горами красивый лук /радуги/, внушающий страх, гремят, как барабаны, тучи, и, вычерпав море, проливаясь сильными дождем, вздымаются они, забирая вправо и скрывая стороны света" (АН 84, 1—4). "Не обмануло небо, и лес стал красивым, и черная, беременная /влагой/ туча разверзлась, родив сезон дождей. По красному краю муллей, похожей на творение умелого /художника/, там, где опадают прекрасные цветы жасмина, /смешиваясь/ с красивыми цветами кайа, похожими на сапфир, поползли стайки кошенили" (АН 134, 1—4). "радостно замушело многочисленное полосатое 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 пидавам, цветут кусты жасмина с растущими вверх стеблями, цветет кондрей, подобный золоту, теснятся короткие ветви кайа, многочисленные цветы которого подобны сапфирам" (НТ 242, 1—4).

Стихи ярко передают атмосферу любви и чувственного наслаждения: "Бык, предводитель стада, толчущего землю, разрушая влажные входы змеиных нор, обнимает в жажде единения молодую простодушную корову" (АН 64, 11—12); "Антилопа-самец пьет чистую воду и наслаждается со своей полной желания 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 *iritu sladostu* 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. Поэтому в стихотворениях нередко встречаются сравнения с золотом и драгоценными камнями, чем создается сравнительный 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, /опадаю/, наполняя маленькие ямки" (КТ 233, 1-4); "...по влажной земле ползет многочисленными рядами кошельки, среди опасных красивых цветов кайа /эти насекомые/ выглядяют 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 тондри, медоносный кайа, подобный сафиру, 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), ошмидает 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 гнутыми 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 крошечной, 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 соответствующей 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, 5); "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); щелчки созревших плодов молочая гонят чету голубей (КТ 174, 2-3); шестел сухой листвы пугает и гонит птиц (Аин 325, 1); тоскливо кричит, завидя охотничью сеть, птица канандул (чибис) (НТ 212, 1-2); слышны внушающие тревогу путикам крики коршуна и зловещее, пронзительное уханье совы (АН 19, 2-5) и т.п.

Совершенно очевидна особая окрашенность этой картины: преобладают в ней, во-первых, сухие, короткие звуки — щелканье, 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 внутрисезонного противопоставления одной половины года — другой, о чем говорилось в главе, посвященной древнетамильской мифологии. Поэтому основные качества, присущие данному сезону (такие, как жара — прохлада, сухость — влажность, свет — тьма), можно распространять на соответствующие полудня, 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 метафоры, по существу, тождественно содержанию ритуальной ситуации разлуки. Речь идет, собственно говоря, об одной и той же, но находящем двоякое выражение начале — об энергичии 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, причём и в том и в другом случае можно говорить о процессе "накапливания", накопления 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 сезону дождей — герою:

Жадет сезона дождей муллей,
 Чья прядые бутоны, подобные нежной луне,
 Как бы оберегает обнявший его зеленые ветви
 Красный жасмин. Жадет приезда его колесницы
 Моя манговая темная красота (Анн 454).

Такой параллелизм играет громадную роль в поэзии о разлуке, ибо подражает одновременно приходу 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, "незлагодородным" — 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,
 Чья гроздь, привлекающие пчел,
 На золотые украшения в девичьих локонах похожи,
 Провозглашает: "Это — кар", ему не верю я —
 Любимый мой ведь не привлек 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 пидава даже расшвел,
 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). Несомненно 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 курийджи 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 курийджи, основой для построения картины, по сути дела, символического мира, образы которого переосмысляются в духе подразаемаемой в стихотворении ситуации, являясь 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 ягнят, с корзиной из листьев кокосовой

пальмы,
 В венке из пахучих, прохладных соцветий муллей и тондри —

Вокруг них вьются пчелы, с них каплют капли дождя, —
 Греет руки над тлеющей головней. В этой лесной

стороне,

Наполненной призывным, протяжным воем шакалов, —

Что ршдут во мраке и гонят косяк кабанов мелкоголазых, —

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 изображения деталей вполне самостоятельны, но, помещенные в текст высказывания героя, думаютя наглядными ей супруге, они переосмысливаются и становятся очага, женской чистоты символами охраняемого домашнего очага, женской чистоты и супружеской добродетели или сходных идей.

Селение твоей любимой — в той стороне лесов прекрасных,
Где много арадей семян, где бродит простодушная
И полная желанья антилопа со своим супругом
И прося с влажными листами вилочки жует,
Которое посеяно рядами на глине пустостей,
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 восприятием 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,
Светловзвучными 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 загоном для четырех 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 *kaṭru*.

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 *iḡuttal*. 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 (побных Муругану и Валли в ситуации *куруинджи*) 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 *куруинджи*. Правда, так можно сказать с полным основанием лишь о героине. О внешности героя почитать представление невозможно, в стихах отмечается единственная, хотя и характерная, портретная деталь — его "прохладная грудь" (АН 459, 5). Зато постоянно подчеркивается функциональная роль героя в ситуации разлуки: его называют "ушедшим", "пересекающим пустынные земли", "находящимся в далекой стране", "разбившим благокрасоты героини" (своим уходом), просто "любимым" (*akaṭṭar, kaṭṭanttar, sēunāttar, palaṃ sittaṭṭar, kāṭalar*). Повторяемость таких характеристик героя, а также и героини, нередко называемой "домашней", пребывающей (малая *paivi, iḡaivi, iḡaivōi*), 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 *пōрри*, 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 "пуратаси", сентябрь — октябрь, что соответствует сезону дождей) /Гопалакришнан, 1961, с. 313—315/. Этот ритуал называется *reḡiṇa pōрri* *veḡḡike strastō-terḡe*, и его, как мы думаем, следует считать репликой таласа Парвати, который она совершила, чтобы завоевать Шиву.

Другой ритуал такого рода, *pāvai pōрри*, нашел отражение в двух произведениях IX в. — шиваитской поэме Маинк-

кавасахара "Тирувасахам" (часть под названием "Тирувем-бавей") и в поэме кришнаитской поэтессы Андал "Тирушпа-вей". Он заключается в купании девушки после дождей месяца "маркажи" (декабрь — январь). Купанию и дождям предшествует период аскезы, описанный Андал так:

2. О вы, живущие / в просторном этом / мире! Мы совершаем

Деяния, присущие обряду! О них послушайте!

На змея капомне спящего Всевышнего воспевай,

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 пехода:

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

Когда, тебя воспевай, обряд свершив, получишь твой
ответ,

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

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

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 друг друга, а затем и самого Кришну принять участие в купании (что подразумевает их эротическое с ним соединение). Абсолютно ясно, что этот ритуал насыщенный идеями плодородия, но для нас сейчас важнее выделить в нем мотив подготовки девушки к соединению с любимым, что усиливает сущностное сходство поведения участниц купания с домашним ритуалом разлуки. С точки зрения представления о сакральной женской энергии и ее состояниях все ритуалы типа пхри построены по формуле: нагревание, внутренняя концентрация энергии (аскеза ожидания) — охладнение (благоприятное эротическое соединение и/или купание в воде). Женский ритуал разлуки, запечатленный в поэзии муллей, относится, конечно, к этому же типу. Доведя до упомянутой формуле полностью соответствует природный цикл: летняя жара — сезон дождей.

В поисках мифологического аналога герою поэзии муллей нам естественно всего обратиться к фигуре Малья-Майона (Вишну-Кришны), которого традиция делает главой пастушеского района. Характерно, однако, что Малья 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 Малья, имеющий в руках могучих чакру,
Закрученную вправо раковину и Лакшми,

/Как Малья/, чтобы покрыть громадный мир,

Поднялся во весь рост и с рук его вода стекала, —

Так в тусклый, сумеречный вечер

Гряда тяжелых туч, холодную водой из океана напоенных,

Вздыхаясь 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 персонафицирует быстрое движение темных туч, насыщенных (или, как часто говорится, беременных) влагой, — если учесть это, то можно, конечно, героя считать некоторой репликой Малья, хотя и довольно смутной.

Ритуально-мифологической интерпретации ситуации разлуки поможет обращение к сборнику "Калитхолей". В нем (в разделе муллей) содержится несколько стихотворений (101—104), изображающих брачное состязание пастухов — укрощение быков в присутствии группы девухек-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-Малья. Мы, однако, видели, что Малья 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 древнеатамийской 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 (nila sanyā, темная; ср. эпитет Коттравей в СП XII, 68: nili; см. /Эдхольм, Сунесон, 1972/). Пастухи, устраивая праздник укрощения быков, как бы воспроизводят деяния Кришны, причём 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 ее 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 наматываются книжки" (Кали 103, 25) предьдуших смельчаков. "Детки 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 на — шего пастушьего племени. /Но отдают себя/ тем, кто соприкоснется 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 элемент борьбы, насилия в акте соития, по существу приравняв его к убийству.

Разумеется, ситуация разлуки сама по себе лишена пободной окраски, но все же она содержит идеи, перекликающиеся с идеями ритуала покорения быка: (в обоих случаях) речь идет об овладении женщиной после (в результате) некоего 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 же 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 посредники или весты). Наконец, преодоление трудностей увенчивается охлаждающим соединением. В племени пастухов за покорением быка следуют "прохладный" танец куравей или местные игры с явным эротическим оттенком — все идет в прохладную рощу, 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 обоснованными необычный на первый взгляд параллелизм ситуации разлуки и обычной укрощения быков и включение описания упомянутого быка (на более позднем этапе развития традиции, представленном "Калиттохай") 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 природы, тогда как во втором доминируют идеи женской чистоты и добродетели (kaipu), 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 "пересеките 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 пьянистого цветочного аромата" (Ан 254, 15—16); "благостна дорога, по которой идет любимый, — она обладает ярким тондрий сезоном свежих дождей и жасмином" (Ан. 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 дороге 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 ситуации разлуки, так хорошо вписались в творчество бхагаватов 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 тематикой — 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 куриньджи). И то и другое порождало в героине ревность, обиду, недовольство супругом — *ūṭṭal*. 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 тамиллов и были связаны, конечно, в первую очередь с обеспеченными сословиями горожан⁵⁴. Существовало несколько рядов гетер (*paṅattai*): куртизанки, так сказать, высшего 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 сосоры) (см. /Маниккам, 1962, с. 169/); наконец, женщины легкого поведения, которые, как отмечает поэтесса "Мадураиканьджи", "соединяются с многочисленными молодыми людьми, забирая их богатство, подобно нежнокрытым пчелам, съедающим пыльцу и затем бросающим пустой цветок" (МК 572 — 574). Какие-то разряды гетер, видимо, специализировались на исполнении обрядов плодородия, "играх в воде" (*piṅṅai*), 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 нечистой;

Обладатель 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 селезне

живет, —

Дому труда и страданий не подobaет пенные;

Даже кони упряжь свою ненавидят.

Не заводя безуспешно недостойных речей (НТ 380).

Описанное здесь с почти натуралистической точностью нечистое состояние (*puṅṅu*) супруги считалось чрезвычайным 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 вйрали, 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 очитительное, 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 вол-вог рожать готова,

Срывает белые цветы, что аромата лишены,

С тростничок сахарных, медоточивых (КТ 85).

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

Получает отповедь и панан, лицемерно восхваляющий героя и не замечающий непростояства его натуры. "Твой панан — лжец, все здешние панары подобны ворам для тех,

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

Значительное развитие приобретает в стихах на тему марудам 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 вaley*
для пищи дневной,

Надо мной за мою спиною насмекалась.

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 марудам 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,
Весельщик ты! В просторной бухте, где растут
Деревья пунгу, чьи цветы, как жареные зерна,
Со светлостью 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 копы таящей,
Вчера играл ты, говорят, в воде бегучей.
Я скрыла это от подруги, но вырвалось из рук,
Молвою стало все... (АН 116, 1—11).

Несмотря на то что поведение героя, с точки зрения героини и ее подруги, несправедно, 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, жалая его, возвратилась (АН 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, упоминание которого имеют в виду героиню. В приведенном выше стихотворении эта деталь — ключевая: житель селения, в котором земля деляцы кидают тростниковые стебли в грязь, получает благодаря этой небольшой картинке негативную характеристику. Часто это растение, неказистое, с непахнущими цветками, но полезное, полное сладостного сока, сопоставляется с внешне красивым, но не давшим плодов лотосом, который, естественно, символизирует гетеру.

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

Гетера говорит:

Житель селения, где рыба вaley хватает
Зрелый и сладостный плод, /с ветви упавший/,
Деревя манго, что на краю рисовой чеки стоит,
В доме у нас говорил горделиво большие слова.
В доме своем же он ипшущей 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 пренебрегает.

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

* *vājai* — рыба-сабля (*trichinurus leptagus*).

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/ отгула бегут" (НТ 310, 3-4); "житель селения, где друнопахнущая выдра-самец ищет в пруду дневную пищу — рыбу вaley" (АН 386, 1-2; КТ 364, 1-2). Под выдрой подразумевается, конечно, герой, опять-таки представляющий 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 сафироцветного пруда, разрывая стебли лилий амбаль, поедая цветы лилий кувалей, с мокрой спиной, осыпанной пыльцой цветов канджи, и жует /жвачку/, навправляясь 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 эпосах "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 антологий "Парипадал", в которых интенсивно разрабатывается тема марудам, для уяснения мифологической фона этой темы необходимо вновь обратиться к фигуре Муругана.

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

дийской ритуально-мифологических традиций. И если такие элементы содержания темы, как купание героя в воде с женой, 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, дочерью 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 как Javu, 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 размовку Девасены с Муруганом и ссору ее с Валли:

После жаркого лета, сезон кар начиная,
На горе твоей Парангундрам прохладный дождь пролился,
Как дождь сапфирочветный из темных глаз цветочных той,
Что дочерью является тысячеглазому (т.е. Индре),
В тот день, когда соединился ты с плечами антилопы

(т.е. Валли),
Чьи веки — точно черные полоски над темными глазами
(IX, 8-11).

Вернувшись вместе с Валли Муругану Девасена говорит с иронией:

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

* Имеется в виду деды Муругана, с которыми он обыкновенно танцует на горе Парангундрам.

Лишенных блага твоего соединенья

С их нежными плечами, подобно состоянью роши,
жадущей дождя", —

Прозвнесла все это с гневным взглядом.
Тогда ее, рассерженную из-за женщины, Муруган

почтил —

Склонился перед ней, так что венки на голове
Коснулись стоп ее святых. "Ну, не горюй", — сказал,

Она прижать его к груди была готова, /но/

"Не приближайся к ней!" — воскликнула
украшенная ярко Валли и, взяв гирианды, туго их
связав,

Ударяла, 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 ("танары 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. В таком свете становится ясной связанная с плодородием эротическая подоплека супружеского конфликта, его стимулирующая природа (ревность и гнев возбуждают, активизируют сексуальную 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 выльет в них демифологизированной, реведенной 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, находит 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 гирианду избутонов, украшающую мой 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, несемейными. Красноречиво в этом отношении стихотворение АН 386. Подруга героини говорит герою:

О житель селенья, где выдра-самец, от которого
запах рыбы исходит,
Который пишу свою по утрам — рыбу вaley — ищет в
Подобно тому как ведущий благую войну Канеияя
устыдился,

Увидев, как Ария Поруна полнокруглые барабаноподобные

руки,
Когда вышел он против борцовской, несущей страданье

груди /князя/ Панана,
Тот своими руками так сокрушил, что стали они на себя

не похожи, —
Так я устыдилась, увидев, как та, что доতোле

скрывалась,

Пришла, светлогобая, к нам во время дневное

И, нежными пальцами в кольцах сапфирных

/Подруги моей/ лба и прядей волос, охлаждаая,
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-любвицы, 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 расматривались 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-

ства. Немаловажно заметить, что в теме марудам отражается борьба разных традиций, касающихся любовной и матриониальной 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, необходимо: он может иметь в виду традиционную для тамильской культуры связь героя с образом Муругана (олицетворяющего по преимуществу восходящее солнце); расцвет 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 зарницы Ушас /Фишер, 1966, с. 49/.

Тема *нейдаль*

Специфика этой темы-тиней состоит в том, что ее ситуативный элемент — "урипоруль" — в принципе не отличается от такого же элемента других тем. Хотя называется он иначе — *iraiṅkaḷ страдания, переживания, жалоба*, 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 ку-риньджи, 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 вьюнку,
чь цветы опадают,
Повсюду летают летучие мыши, и филин,
Свой клюв разевая, хохочет, подругу зовет.
А время, когда обещал мне вернуться
Пустившийся в путь с неизменной любовью, прошло.
Всю ночь прокрячат на маргозе крупноветвистой с
толстым стволом

Рогатые совы, — страдающая от боли,

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

Элемент природного окружения темы *нейдаль* — морской берег с песчаными дюнами, родами деревьев *рипай* и *пайаи*, соляными варницами, заливами, лиманами. Местное население — рыбаки, живущие в маленьких прибрежных деревнях.

Главная деталь ландшафта *нейдаль*, 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, — *пиддиг 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 беспокойства, волнения, зыбкости. Словом, образом моря поливалентен и может служить символическим выражением тех идей, что связываются в тамильской поэзии с го-рами, лесами, плодородными полями, пустынной местностью. Все это, повторяем, и предопределяет совмещение в теме *нейдаль* ситуативных элементов других тем.

Принципы характеристики героев поэзии *нейдаль* 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" (*tugaivaṅ*), "жителем (повелителем) побережья" (*seṅṅraṅ*), а героиня — рыбацкой, дочерью пле-мени рыбаков ("отец мой вышел в море, — говорит она, — 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

И нам, гонящим стаи птиц от жирных ломтиков акулы,
Трепещут;
Твое богатство ни к чему. Мы плохо пахнем, к нам не
подходи,

* *anṅil* — 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 Валии. Эти герои, однако, принадлежат горам, и в ситуации нейдаль скорее всего следует искать реминисценции другого тамилского мифа — о жнице 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 — *mīlavān Rājak*; рыбы — эмблема пандийской династии) /Шульман, 1980, с.206—207/. Минакши здесь не просто рыба-бачка, но дева-рыба (другое ее имя — *mīnaprikāi*), 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 занимаются 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 воршат 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 "бесумного" танца велана — единственного, пожалуй, существительного 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 *ṭital* и *kaṭu* темы нейдаль. Так, если выделяют элементы *ṭital* от созревающего поля, то девушки куриньджи отгоняют птиц от созревающей рыбы; трудности 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 герой купается в море.

Для обозначения различных стадий взаимоотношений героев или их состояний поэты используют знакомый нам мифологический код, работающий с деталями приморского ландшафта, его флорой и фауной.

Здесь прежде всего следует выделить лилию нейдаль, растущую в прибрежных прудах, озерах и лагунах. Нейдаль имеет лепестки темно-синего (как сапфир) цвета (НТ 382; АН 240 и т.д.), маленькие зеленые листья (НТ 23). Женские глаза нередко уподобляются лилии нейдаль, а слезы — каплям воды на ее лепестках (НТ 195, 7—9). Нейдаль, безусловно, символизирует в поэзии женское начало, и любовные переживания героини передаются с помощью таких, и любовные образы: "колесница приехала, давя цветы нейдаль" (Аин 101,3); "нейдаль вьнет от лучей солнца" (НТ 275,3). Очень выразителен следующий фрагмент из НТ 183: "Ты не думаешь о том, что она не проживет /без тебя/, словно нейдаль в высохшем пруду, на которую наступает ищущая рыбу белая цапля".

Пунней — большое дерево с черными длинными ветвями, с белыми цветами. Оно дает приятную тень, и под ним часто происходят свидания героев.

Земли пустынные, близ моря лежание,
Где варницы черные, где крокодилы с гнутыми лапами,

Ты пересек и ночью пришел к нам, житель прохладного берега!
Где акульи рогагы, где акульи рогагы,

О, как обладать нами трудно! /Послушай/, отцом раздобытую
В море, средь волн, друг за дружкой бегущих,
Рыбу, что сушится, будем стеречь, птиц от нее отгонять.

Адумбу с цветами красивыми, яркими,
С листьями, что раздвоены, адумбу, что растет у берега моря,

Где колочие водоросли изобильны, красные мягкие плети
колесами рассекая,
Колесницу, звенящую колокольцами,

Запряженную одной масти конями, гоня,
В прекрасную рощу деревьев пунней, чьи цветы
ярко-сверкающие,

Раскрасываясь средь листьев блестящих,
Золотую пылцу прохладноблагодуханную осыпая,
Приходи-ка во время дневное (АН 80).

Раскрасываясь средь листьев блестящих,
Золотую пылцу прохладноблагодуханную осыпая,
Приходи-ка во время дневное (АН 80).

Раскрасываясь средь листьев блестящих,
Золотую пылцу прохладноблагодуханную осыпая,
Приходи-ка во время дневное (АН 80).

Раскрасываясь средь листьев блестящих,
Золотую пылцу прохладноблагодуханную осыпая,
Приходи-ка во время дневное (АН 80).

Раскрасываясь средь листьев блестящих,
Золотую пылцу прохладноблагодуханную осыпая,
Приходи-ка во время дневное (АН 80).

Целый ряд признаков делает пунней как будто безусловным символом женского начала, уподобляя его в этом отношении манго (белые цветы, темный ствол, теннестость).

В НТ 172 прямо указывается на женскую природу этого дерева: героиня выраживает росток пунней и обращается к нему как к сестрой. Однако поэты нередко игнорируют это обстоятельство, выделяя лишь один, но кажущийся им наиболее важным признак растения — золотую пылцу его цветов, которая делает его похожим на дерево венгей ("по-

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 многопенестковый лотос,
Лыбились сна, когда покинул нас властитель мягких
берегов,

Что смочены водою сладкой былых волн,

Где в сладостной тени пунней спит цапля (КТ 5).

Та же идея может быть выражена и так: "чудесно выглядишь, как сафир, покрытый золотом, лилия нейдаль, на которую попала тонкая пыльца пунней" (АН 189, 1—2). Или: "площадка для безумного танца усыпана опавшими благоуханными цветами пунней и няжал" (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; АН 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 няжал — 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 обособленность символическая значимость предмета, а его взаимодействие с другим, которое могло бы прояснить смысл ситуации, действия или состояния героев. Важно в конечном счете не то, что смешиваются; соседствует друг с другом, а важна сама идея смешивания, соединения, символически выражающая близость героев. Скажем, на брак молодых людей намекают одновременно цветение пунней и дерева та́лаі (НТ 235, 1—3). Страдания, которые причиняет героине герой, могоут 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 няжал, пригибает его ветви (АН 142) и т. д. В ситуации нейдаль-марудам чайка, покидающая няжал 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, особенностью 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, остроумию, но 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 настроенными 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 (girproru) — страдание, жалобы в разлуке (irañka).

Тежа 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 традиции 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 вдале 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 скудную тень (НТ 137).

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

Где ветер горячий со свистом конеблет
Сверкающие ветви клавам коллечествольного и

Веет в зарослях бамбука,

Где грузный слон с детенышем страдает /от жары/,

Где пустыни без воды, без тени

Такой пустыни не подумало — живи, о сердце!

О трудностях громадных не привело, чтоб боль доставить той,

Сколь далеко меня ты привело, чтоб боль доставить той,

Чьи волосы густые источают аромат

Влекущей пчел пыльцы от темнопестрковых липий 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 доброй любовью: побег влюбленных, их пребывание в пустынной местности, поиски их кормилицей, возвращение в селение.

Там, где от долгой жары погибает кандаль,

Где жаром шьет тропа, лишённая тени,

Где обретаётся тигр, на перекрестке дороги с тропой

Что сморгит, /кого бы/ убить темным вечером,

Когда сажки его со слабыми лапами

После рожденья детенша 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 в пустынь девушки; 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 распушкающих, пляшущих павлинов

Сапфировым шлем подобные

Пряди волос твои бутонукрашенные чтоб развевались от

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, совершено но нет признаков района палей — природное окружение

ликом заимствовано у темы муллей (в сравнение 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 Тамижаналь, — 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 настроенное разлуки" /Тамижаналь, 1976, с.164/. Такое объяснение 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; Джулинсон, 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 тем 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* *разведиение*, *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 првенетамильской поэзии ахам, ее каноническое ядро, которое традиция закрепляет в виде системы "пяти тиней" (aintipai). 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 исполнения.

ФОЛЬКЛОРНО-ПЕСЕННАЯ ОСНОВА ТЕМ-ТИНЕЙ

Трактат "Толькапням" описывает систему пяти тиней в третьей части, посвященной содержанию поэзии ("Порулади-харам"). Правда, согласно определению Толл, общее число тиней оказывается равным семи: "Считается, что существует семь тиней, начиная с руптипай и кончая каиккитай". Однако тут же следует оговорка: "Из них лишь средние пять земли, кроме средней из этих пяти, обладают природой чат". Таким образом, из системы волнами океана" (Тол 2). темы на том основании, что они не соответствуют принципам, на котором эта система, судя по формулировке Толл, 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. Видну),
 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, куриндажи, 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 куриндажи и муллей изменили свой характер, утратили свое благое естественный называется палей" (СР 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 /Тамизанналь, 1976, с.166; Котандапани Пиллей, 1961, с.67—68/. Надо также вспомнить описание мест для погребения умерших (например, в антологии "Пуранануру"), где мы находим многие признаки района палей: солончатая твердая почва, мемориальные камни, заросли молочая, краснухой 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 тамилской формулой: *pāṇu-kāṭu kūḷu-piṇṇavanāna zemai — дикое, пустынное место, лес* (см. /Сринивасан, 1947, с.11—12/).

Что же касается перунтиней и кайкилей, 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 "Толькааниям". И поэтому 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 кайкилей.

Наиболее характерной чертой древнетамилского канона любовной поэзии ахам является единство ситуаций, аспект человеческих взаимоотношений с природным окружением — присущими им ландшафтами. Большинство из них изобразяются в определенное время года, а иногда и суток и образуют элемент темы, называемый *mutaloru*, т.е. время и место действия². Им соответствуют элементы *karirporu* (местные предметы: флора, фауна и т.д.) и *uṇṇoru* (поэтическая ситуация). Соответствие заключается в том, что за каждым элементом темы закрепляется значение, присущее именно этой теме. Набор таких значений в системе поэтической классификации можно представить в виде таблицы³ (см. с.165), в которой даны основные атрибуты тем-тиней.

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 неидаль, 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 "Толькааниям" вынужден прибегнуть к понятию *tiṇai maṇṇakam smēṇṇale tṇṇai*, 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	Ландшафт	Сезон	Время суток	Вот-покровитель	Население	Любовная ситуация	Тема-тиней (пурам)	Угон скота	Вторжение на территорию врага	Захват вражеских укреплений	Сражение	Победа	
	Горы и горы леса	Сезон; ранней росы	Ночь	Муруган	Племена горных охотников	Любовь с первого ватлада, тайные ночные встречи	Угон скота	Жена терпеливо ожидает возвращения мужа	Печаль жены от измены мужа, разломка	Земледельцы	Рыбаки	Племена охотников	Племена охотников
Мудальпорупаль	Горы и горы леса	Сезон; ранней росы	Ночь	Муруган	Племена горных охотников	Любовь с первого ватлада, тайные ночные встречи	Угон скота	Жена терпеливо ожидает возвращения мужа	Печаль жены от измены мужа, разломка	Земледельцы	Рыбаки	Племена охотников	Племена охотников
	Горы и горы леса	Сезон; ранней росы	Ночь	Муруган	Племена горных охотников	Любовь с первого ватлада, тайные ночные встречи	Угон скота	Жена терпеливо ожидает возвращения мужа	Печаль жены от измены мужа, разломка	Земледельцы	Рыбаки	Племена охотников	Племена охотников
Куриньдхки	Горы и горы леса	Сезон; ранней росы	Ночь	Муруган	Племена горных охотников	Любовь с первого ватлада, тайные ночные встречи	Угон скота	Жена терпеливо ожидает возвращения мужа	Печаль жены от измены мужа, разломка	Земледельцы	Рыбаки	Племена охотников	Племена охотников
	Горы и горы леса	Сезон; ранней росы	Ночь	Муруган	Племена горных охотников	Любовь с первого ватлада, тайные ночные встречи	Угон скота	Жена терпеливо ожидает возвращения мужа	Печаль жены от измены мужа, разломка	Земледельцы	Рыбаки	Племена охотников	Племена охотников
Муппей	Леса и пастбища	Сезон дождей	Вечер	Тирумаль (Вишну)	Пастухи	Жена терпеливо ожидает возвращения мужа	Вторжение на территорию врага	Печаль жены от измены мужа, разломка	Земледельцы	Рыбаки	Племена охотников	Племена охотников	Племена охотников
	Леса и пастбища	Сезон дождей	Вечер	Тирумаль (Вишну)	Пастухи	Жена терпеливо ожидает возвращения мужа	Вторжение на территорию врага	Печаль жены от измены мужа, разломка	Земледельцы	Рыбаки	Племена охотников	Племена охотников	Племена охотников
Марунам	Людские речные долины	(Сезон не предусмотрен)	Утро	Индра	Земледельцы	Печаль жены от измены мужа, разломка	Захват вражеских укреплений	Сражение	Победа	Сражение	Победа	Победа	Победа
	Людские речные долины	(Сезон не предусмотрен)	Утро	Индра	Земледельцы	Печаль жены от измены мужа, разломка	Захват вражеских укреплений	Сражение	Победа	Сражение	Победа	Победа	Победа
Нейдаль	Приморские пески	(")	Вечер	Варуна	Рыбаки	Сражения разлуки	Сражение	Победа	Победа	Сражение	Победа	Победа	Победа
	Приморские пески	(")	Вечер	Варуна	Рыбаки	Сражения разлуки	Сражение	Победа	Победа	Сражение	Победа	Победа	Победа
Палей	Пустынные земли	Жаркий сезон, лето; сезон поздней росы	Полдень	Котравей (Дурга)	Племена охотников	Сражения разлуки	Сражение	Победа	Победа	Сражение	Победа	Победа	Победа
	Пустынные земли	Жаркий сезон, лето; сезон поздней росы	Полдень	Котравей (Дурга)	Племена охотников	Сражения разлуки	Сражение	Победа	Победа	Сражение	Победа	Победа	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 старыми культурного и экономического развития общества в целом. Так, Сриниваса Айенгар говорит в том, что система тиней схематично отражает последовательное освоение тандиами 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. 59, 86; Сингаравелу, 1966, с. 18; см. также Сиватамби, 1968).

По поводу такого рода рассуждений мы должны заметить, присоединяясь к высказыванию Ф.Про /1983, с. 100/, что при всей достоверности созданных древнетамильскими поэтами поэтических картин и поэмы суть тексты поэтические, а не географические, экономические, социологические и т.д. Приведем лишь один, но весьма показательный пример того, как ким изменения 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). Учитывая 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 твои 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/.

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, как на уровне наррации и образности Муруган и Валли определено чужие друг другу. Более того, резко различны их социальные позиции (Валли — дочь низкородящего охотника). Здесь миф явно отвлекается от проблемы родственных связей и трактует другую, также затрагивающуюся нами тему: связь бога с местным этносом, обретение им "местной" супруги. Эта тема, отражающая ту стадию формирования мифологии Муругана, когда он втягивается в общинную 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 ситуации фиксируют определенные типы или модели ритуального поведения. Его смысл в общем состоит в осуществлении контроля над сакральной женской энергией, который принимается в зависимости от того, на какой стадии родители или в какой ситуации находится женщина — охотница и т.д., — но никогда полностью не снимается. Вспомоная касающееся 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 связи с 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 деталям внешности или атрибутики ("обладающий крепкой грудью", "темная", "обладающая браслетами" и т.п. /Дубянский, 1983, с. 147/). Такого рода обозначения, можно сказать, знаки функций подчеркивают важные 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 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 не одинаково, 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 Khararadhāṭī, 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 полным сердцем. Женщина входит в дом и начинает убирать кухню. Теперь она богиня Bahiri-Batogad, 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-Kumarī, 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 обрачивается 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 здесь героиня — Валли; муллей и женского начал (devatassī), супружеская чистота (iguttal), героиня — исполнение обета разлуки, супружеской добродетели; марудам — подготовка женщины к соединению с супругом после периода нечистоты, охищение через размовлку (ūtatal), соперничество с гегерой, охищение родие, героиня — Девасена; палей — отход от нормы (pigigretom) состояние (Коттравей). Неудалось, как уже отмечалось, выпадает из системы; ситуативный элемент этой темы имеет композитный характер, связанный прежде всего со сферой эмоций — страданиями разлуки (igaiṅkal). Напомним все же, что за образом героини здесь просматривается богиня Ми-накши. Фигура героя, как мы выяснили, может ассоциироваться с Муруганом или Малем. Впрочем, может ассоциироваться с Муруганом или Малем. Впрочем, может ассоциироваться с Малем. Впрочем, может ассоциироваться с Малем.

Все сказанное нельзя считать Муругана. Равенство героев мифологическим персонажам. Здесь важно указание на мифологическую суть ситуаций, определяющую происхождение и образительного 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 достают, что, как нам кажется, дает возможность предположить, и их сравнительно ранее происхождение, тем более что и свя-заны 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 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 тождество 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,

образу 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 женской средстами 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 соотносятся определенные идеи (например, загроможденность, чистота, плодородие, высушивание, накопление энергии, обильное, плодородие и т.д.). На этом и зиждется идейный и семантический параллелизм ситуаций и природного окружения, из этого вырастает один из кардинальных признаков 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 определенные стадии любовных взаимоотношений и присущая ей идея. Поэтому даже в ситуациях не лирических возможны такие, например, выражения: *mul-lai cāṅṅa mullai* (Спан. 169), т.е. *район муллей, связанной с ситуацией муллей* (терпеливое ожидание супруга, женская чистота, целомудрие); *maṅṅam cāṅṅa maṅṅam* (Спан. 186) *район маṅṅам, связанной с ситуацией маṅṅам* (размовка супругов, соперничество женщин, обретение потомства). Эти районы, а также нейдаль 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 героини 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 целом. Отметим, что главным 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 Налывилакканар устами подружки героини называет героя "жителем высоких гор, в которых ароматоволосая девушка из племени куравар 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, подражаяется, 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 достаточной основой называть ритуальным — не только потому, что многие из перечисленных нами в предыдущей главе родовых 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 "Муллей-платту". Отрывок из нее даст представление об этом ритуале, называемом *viṅṅiṣṣi piṅṅai*:

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

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

Цветы и рис рассыпав, женщины стоят,
Сложив в знак почитанья бога руки,

Благуя весть почитанья ожидая.
/И вот/ дрожащая от холода пастушка,
Руками плечи обхватив, печального теленка утешает, —

Веревкою привязанный, по сторонам он смотрит, о матери
"Она сейчас придет, — пастушка говорит, —
Ее пригонят пастухи с изогнутыми посохами".
/Заметив это, к госпоже торопятся служанки/:

"Мы слышали хорошие слова, что подтверждают предсказанья
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, что-
бы, уловив структуру какого-либо постороннего события или
явления, наложить ее на собственную ситуацию, интерпрети-
ровать ее в нужном ключе. Но именно так поступают и поэ-
ты, конструируя монолог того или иного героя. Например,
подруга обращается к героине:

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

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 более упоминанием соединяющихся обезьян и — с помощью более абстрактного, но традиционного образа — венгей, роющего 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 необходимость разлуки, предвещает скорую встречу:

Когда он увидит, как черноногий самец-ангилопа бросает
взгляд
На полную желанья 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 многочисленны
Кроваво-красные кошенили, —
Он вспомнит о тебе (АН 74,3—11).

Активная роль природного окружения иногда подчеркивается поэтами очень своеобразно. Герой, стремящийся скорее вернуться домой, медлит, заботясь о том, чтобы символический характер окружения не был нарушен:

Забудь удары кнута, о возница,
И травь так, чтобы мягко ступали ноги коней,
Умевших 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 /лугающий/ грохот крепкоколесной колесницы?
(АН 134, 11—14).

На основании вышеизложенного мы можем утверждать, что природное окружение (элементы мудаль и карупорун) не является лишь статичным фоном ситуаций поэзии ахам. Оно идейно насыщено, чрезвычайно действенно и наряду с активным элементом (урипорун) полноправно участвует в

оформлении поэтической темы. Более того, его роль следует здесь считать ведущей. Природа, взятая как определенный регионально-календарный пейзаж, будучи мифопоэтически воплощением энергии плодородия, способна выразить живая и усиливая их. Скажем, представление об амбивалентном характере сакральной энергии — благом и разрушителем — в поэзии можно передать сюжетно (история Каннахи, героини "Повести о браслете"), но можно и символически через пейзажи районов муллей и куриньджи в их противоположенности району палей. Как раз эта возможность и работает 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-тике 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 неясными формы, к которым можно было бы возвести долитературную тему. Иначе говоря, важно знать, где она родилась и как развивалась.

Можно сказать a 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 разобратить 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 пересяного поля). Дело здесь, как нам кажется, в чрезвычайной важности именно ночной встречи влюбленных, в чрезвычайной опасном и ритуально насыщенном моменте их взаимоотношения, моменте их наибольшего совпадения с образами Муругана и Валли. Не случайно в описании этой встречи так ошутим отголосок ритуала, связанного с призыванием Муругана жрецом-вельаном 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, копые в руке). Ему предстояло изгнать из "заболевшей" девушки духа, исцелить, "охладить" ее, что, жстати, функционально соответствовало половому акту (который, напомним, мыслится 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 различные обстоятельства (в частности, например, календарные события), но сохраняется главное — акцент на идеях плодородия, процветания, использования эротической символики, которая весьма типична для традиционной истории Валии 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 Валии.

На праздниках при исполнении ритуалов плодородия пелись песни, восхваляющие Муругана, его атрибуты и его владения — горный район куриинджи. Эти песни, получившие название куриинджи (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 куриинджи" (АН 102, 6); "лесные жители, обладатели крепких домов, поют куриинджи" (НТ 266, 2); девушка из племени кураваров поет куриинджи во время жертвоприношения Муругану (ТМА 239); "на склонах гор, пахнущих сезоном дождей, поет куриинджи вирали" (МПК 359). Часто песни не называются, но сомнений в том, что речь идет о куриинджи, не возникает: "хорош танец со сложенными руками, когда воспевают кадамбу и сло-на Муругана" (АН 138, 10—11); "ахавунары воспевают го-ру, где зреет мед" (АН 208, 2); "горы, воспетье иску-ным в речениях поэтом-пулаваном" (АН 345, 6); "Когда вос-певал он горные склоны с цветами куриинджи, прислонясь к стволу хлебного дерева, пришли женщины и сложили на тигровую шкуру Дань: жирное мясо антилопы, сандал, бив-ни слона" (ПН 374, 8—10).

Как видно из этих примеров, песни куриинджи исполнялись горцами, странствующими певцами (вирали), жрецами и прорицателями, а также придворными поэтами. При таком широком их распространении допустимо предположить, что и разыгрывание сюжета встречи Муругана и Валии сопровождалось исполнением цикла подобных песен, в которых Муруган восхвалялся как любовник.

О том, что возможным истоком поэзии на тему куриинджи была стихия театрализованного ритуального представ-ления, свидетельствует ряд моментов: ограниченный и ха-рактерный набор персонажей, элементы "костюмности" в описании их внешности, мизансценический характер микро-ситуаций (особенно показательно в этом отношении ситуа-

ция, когда подруга обращается к героине "так, чтобы слышал герой", незримо находившийся рядом; ср. *ākāśa bhāṣī-ta* санскритского театра); наконец, веским аргументом в пользу театральности древнетамильской поэзии является подспудная диалогическая структура: каждый монолог подчеркнуто рассчитан на восприятие слушателя и подражает его реакцию. Возьмем для примера принадлежащие разным авторам стихотворения из сборника НТ, которые можно представить как своеобразный диалог действующих лиц.

Герой, подходя к полю созревающего проса, говорит:

Что за маленькое селение это в долине больших гор,

Где красная корова-мать ест сочную мякоть

Плода хлебного дерева, к которому привязан теленок,

На горном склоне, где шумят ручьи, — а потом, /поев/,

Цьет прохладную воду на холме, покрытом бамбуком?

На вопрос мой ответьте-ка! Кроме того,

Когда темная туча обрушивается дождем, вздымающихся,

Красных, зреющих, красиво наливающихся

Колосьев маленького проса

К жатве /готового/ поля охрана — не ваша ли?

О длиннорукие, с крутовздымающимися лонами!⁵ (НТ 213).

Ответ девушки:

Если ты называешь нас девушками /из племени/
Сильных охотников, преследующих в лесу антилопу,

Дуя в рог, с собаками оскаленными, — /слушай!/:

Мы — дочери кураваров, кощичи, принадлежащие горам.

В горах селенье наше, там, где лесной павлин

Облюбовал себе малаш на длинных сваях,

Построенный охранником полей. Не уходи /к себе/,

Иди-ка к нам, напейся калы, что созрел

В сосудах из бамбука с горных склонов,

И посмотри на танец куравей,

Который шлядут на поляне под деревом венгей (НТ 276)⁶.

Попытка сопоставления двух конкретных стихотворений отнюдь не означает, что именно они в самом деле сопостав-лялись каким-либо образом (скорее всего — нет, ведь нет даже полного соответствия одного другому). Но дело не в этом, а в принципиальной возможности сопрягать монологи-ческие высказывания в диалоге — возможности, заложенной в них изначально, о чем свидетельствует наличие в боль-шинстве древнетамильских стихотворений словесных знаков общения: обращений, вопросов, восклицаний. Например: "Выслушай меня, о мать!"; "Что будем делать, о подруга?"; "Что подумает мать, о подруга?"; "Чья дочь она?"; "Он верн-нется, о подруга!"; и т.д. Весьма характерна и часто встре-чающаяся этикетная формула здравия — *vāi i jēyē!*, *ō jēyē!* ("Живи, о мать!"; "Живи, о подруга!"; "Живи, о сердце!" и т.д.).

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, двойной характер. Именно так понимается, двойная связь Муругана с горами: с одной стороны, он — житель гор, олицетворяющий собой их естественные свойства, с другой — он их повелитель, хозяин, от него зависят 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 владельца песни, 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), воспоем жителя дающих благо темноголвых гор!" (Кали 43, 5—6); "Мы будем много-дневно, тебя и твою гору воспевая, сторожить просо" (НТ 156, 4); "воспоем 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 *sevvaḷi* 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 говорятся 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 вырисовывающуюся из текстов ее стилистическую особенность — мягкий, сдержанный характер (*raiṇuḷ sevvaḷi* — 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. Изначально считалось, что звуки флейты, звон колокольчиков на от хищников и "нечистого" влияния) /Гунда, 1970/. Иначе говоря, игра на флейте или свирели представляла собой магический охранной акт, особенно многозначительный с наступлением темноты: как известно, суеверное отношение людей к вечерним часам — явление широко распространенное. Таким образом, музыкальным истоком распространяемого чевважи, можно считать пастушеские наигрыши, с которыми определено 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 божественных пастушек. В главе XVII "Повести о браслете" ("Танцы пастушек") пастушки восклицают: "Воспоем сладостной мелодией муллей (*mullai tīrpaṇi*) 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 сделал 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 "играют" 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 kaḡurram, 15—16); "Пусть бог, которого мы восхваляем в хороводе куравей, отвратит зло от наших стад!" (СП XVII, раздел paṭaḡkaḡai raḡavaḡaḡ, 17—18).

В приведенных выше песнях отчетливо выражены настроения ожидания, надежда на приход Кришны, желание ощутать его рядом. Эта эмоциональная тональность вообще составляет стойкую черту женских кришнаитских обрядов /Хейн, 1972, с. 190/ и характерна, например, для упоминавшихся тамилских гимнов "Тирупшавей" средневековой поэтессы Андалы. Очевидно структурное сходство ритуала разлуки и тех кришнаитских ритуалов, что завершались девичьими песнями и хороводами, присутствие им акценты на идеях плодородия и процветания, мотив ожидания встречи, соединения с любимым (супругом) заставляют нас предположить существование каких-то песенных, а возможно, и песенно-танцевальных коллективных форм, обслуживавших и ритуал разлуки. Во всяком случае, несомненным предстает то, что продемонстрированная нами внутренняя диалогичность стихов, постоянное употребление местоимений множественного числа ("мы", "наше") составляют особенности именно хороводного и хорового исполнения с его противопоставлением групп, амейбности. К этой сфере, мы полагаем, и восходят как основная композиционный стержень, так и эмоциональная двухвалентность всей темы разлуки: вопрос-памятания ("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 восхваляющих этот сезон: "Мы воспоем и восхвалим лес, наполненный жужжанием пчел" (Кали 106, 48). Эти песни, несомненно, 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 выражения хвалебной функции (наподобие того как она выражается в гимнах, содержание которых состоит в перечислении имен бога). Именно такой песенный тип мы угадываем в тех стихотворениях на тему муллей, где создаются простые, не оглащенные излишними подробностями, но яркие и живые картины природы.

Лишенный листьев издаваем влажные бутоны раскрывает,

Жасмина ветви одеваются цветами,

Цветет, подобно золоту, кохндрей, 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,
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 присущих летней жаре страданий, очищения. Иначе говоря, речь здесь идет о более общей идее охраны и поддержания блаживающей своевременное наступление сезона как бог, обеспечивая лежащий в основании ритуала разлуки, о котором говорилось выше. Функциональное единство трех процессов — прихода дождей (seuḡ tḡr māḡi *дождь, уничтожающий небагое* — НТ 364, 12), деятельности бога (seuḡ tḡr aṡai *о предводителя, уничтожающий небагое* — Пари I, 27), ритуала (seuḡ tḡr koḡkaḡi *поседеие, уничтожающее небагое* — АН 75, 10) — создает предпосылку для проникновения песен муллей из сферы туалейного обихода.

Переход этот осуществился, как нам представляется, в творчестве поэтов-певцов, ведших полубродячий образ жизни и занимавшихся преимущественно панегрической 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 известные о разнovidность — панары, играли роль вестников, принеся с их сведения разлученным супругам о каждом из них, а кроме того, исполняли в домах песни муллей, что имело кроное, очистительное значение и способствовало семейному процветанию:

Когда панан играет мелодию муллей
И яснолюбая женщина надевает венки из муллей,

Сладка его жизнь, и он, достославный, прощывает, имея сына

От той, чье поведение уничтожает зло (Ан 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
Настроив свой маленький йал на чевважи, я вчера у нее
выемках скальных,

У той, что тоскует и в доме своем проливает обильные слезы,
Появился,

Подобные сладким потокам сезона дождей, —
Услышав мелодию, женщина эта, прекрасная темной своей

С глазами влажными, с прожилками красными,
Красотой,

Отмыла свои превосходные, темные, масла лишенные волосы,
Подобно тому как от грязи сапфир очищают,

И новым цветом их украсила. И если сегодня ты к ней
собрешься идти,
То лучшей награды за службу мою мне не надо, о князь
рода Ави! (ПН 147).

Отрывок из стихотворения АН 14 дает нам пример речи панана, предназначенной для слуха одинокой супруги героя:

На йале превосходном я стал играть мелодию чевважи
И, тихо бога восхвалив, телесные страдания ее умерил.
Ведь я, к нему холмий, видел: быстро скачут подгоняемые
кони,
И колесница длинная, красивая, принадлежащая владельцу

несется по камням, и многослинные колеса производят грохот,
Подобный шуму ливня наступившего сезона кар (АН 14, 15—21).

Помимо того что, будучи посредником между разлученными супругами, панан сообщал каждому из них, в каком состоянии находится другой, он исполнял, как мы отметили выше, и более общую функцию ритуальной охраны домашнего очага и в пределах этой функции, используя различные темы и мотивы муллей, варьировал старые. Так мог быть нащупан новый принцип подачи материала — драматургический: песни стали исполняться как бы от лица героев ситуации разлуки и сопутствующих им персонажей. Не исключена возможность и того, что панары драматически разыгрывали ситуацию разлуки со своими помощниками, в частности варили, с которыми они бродили по дорогам.

К сожалению, со всей определенностью зафиксировать процесс перехода от фольклорных форм творчества к профессиональным и от коллективных к индивидуальным пока представляется затруднительным. Как бы то ни было, несомненно, что именно в творчестве панаров (и других им подобных певцов-поэтов) произошел, так сказать, синтез темы муллей, становление ее канонической поэтики, заимствованной ими из обрядовых кришнаитских песен.

Подытоживая характеристику этих песен, отметим как специфическую черту их формы связь с темброво и эмоционально окрашенной мелодической моделью (рагой), обладающей определенной ритуальной функцией и через это узвязанной с вишнуитской культовой зоной. Все прочие поэтические элементы песен муллей — ситуативные, образные, изобразительные — накладываются на эту модель, подсвечиваются ею и ею обуславливаются.

Тема марудам. Ситуация темы связана с чадородием, соотносенным с плодородием земли. Поэтому естественно предположить существование песнопений или мелодий, исползовавшихся в соответствии с ритуалами. Во всяком случае, строки из поэмы МПК 469—470: "Сыграй марудам на йале /в лад/ со звуками, которые производят пахари" — свидетельствуют о связи этой мелодии с земледелием.

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-тине марудам, усиливая присущий ей акцент на идеях процветания, плодородия. Яркий пример этому — десять стихотворений из раздела марудам антологи "Ангурунуру", 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 канджи, с икрой богатыми рыбами!
И панан да здравствует!" — так пожелали (!).

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 *sīmapatṇapāṇa*, исполнявшемуся во время первой беременности женщины, тем, что большую роль в нем играли певички и музыканты-лютисты, восхвалявшие бога Сому и царя /Хеестерман, 1957, с.75/. Сомы 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 муссоны 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 упоминаются ритуал купания героя с женой, с гетерами, его пляски с ними ("праздничный танец" — НТ 50, 3). Во время совместных купаний и плясок пелись песни, восхваляющие героя или порицающие гетер: "девушки... пляшут куравей в тени дерева канджи 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, заключается в себе начало возможностей исполнения (на фольклорном уровне) песен, гимнов, панегириков. По всей вероятности, не все они свя-заны с мелодией марудам, которая исполнялась, что вполне соответствует канону темы, утром ("утром на йалах 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 нейдала, как мы отметили, носит эклектичный характер. что как будто исключает единый песенный ее исток. В самом деле, конкретных данных о песнях и мелодиях нейдалмы не обнаружили. Интересно, что во фрагменте поэмы "Порунаратрупадаей" (117—120), в котором говорится о бли-зости жителей разных районов в пределах одного царства, "рыбаки пьют куринджи, лесные жители — марудам", но ку-равары не пьют нейдала, а "надевают благоухающие венки из лилий нейдала". Это косвенно свидетельствует о специ-фичном характере песен или мелодий, делающем неуместным их исполнение в обычное время, что подтверждается фактом существования особого погребального барабана, именован-ногося нейдала (ПН 194, 1; 389, 17).

О мелодий палея некоторые сведения в поэзии есть. Отмечается сладость ее звучания (Шпан 180), похо-жего на жужжание пчел (АН 355, 4). Поскольку в стихотво-рении АН речь идет о начале лета, упоминание в нем дан-ной 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 "Повествоании о браслете" описаны такие жертвоприношения и сопровождающие их песни охотников, исполнявшиеся "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 ге-роиня, как мы отметили, представляла собой реплику боги-ни, могло быть достаточным основанием для усвоения поэ-тами хотя бы мелодической основы этих гимнов. Кроме то-го, следует учесть, что гимны Коттравей исполнялись и в ситуации разлуки, когда супруг находился в военном похо-де ("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) неотде-лимо от их конкретных ритуальных функций, от представле-

ний, с ними связанных (ритуализированность звука, тона находил любопытное подтверждение в эпизоде из "Повести о браслете", где семь пастушек, собираясь исполнить ри-туальный танец в честь Кришны, получают наименование семи струн, т.е. тонов йала, — СП XVII). По сути дела, древнетамильские мелодии (рап) представляют собой раги, эмоционально окрашенные мелодические типы, традиционно сопряженные с некоторыми идеями (например, идеями чисто-сти, опасности, охраны, плодородия). Отсюда вытекает их роль в ритуале, где они могут быть доминантными символа-ми, т.е. одной из форм выражения основной идеи ритуала или его фазы наряду, например, с цветом, некоторыми пред-метами или словами. Конечно, такая их особенность, есте-ственно, связана с культом того или иного бога, выполняю-щего в тот или иной момент определенные функции. В этом же лежит причина связи мелодий с мифологически интерпре-тируемыми календарным или суточным циклами, а также и с местностью, представлявшей собой владения конкретного бога.

Учитывая все это, мы полагаем, что мелодическое нача-ло, заимствованное поэзией из песен и ритуалов (напом-ним, что стихотворения пелись), следует рассматривать как мощный формообразующий фактор, обеспечивающий глу-бинное единство содержания всех элементов поэтики тем-ти-ней. В конце концов в каждой ситуации поэзии ахам содер-жится не одна идея, многие из них можно повернуть раз-ными гранями (ср. амбивалентность или даже поливалент-ность женской сакральной энергии), и выбор той или иной грани, придание тематической определенности ситуации, ве-роятно, 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 за-висели от природного окружения (как это понимал автор Тол) и от мелодии, на которую пелся текст (как думаем мы, памятуя о том, что в ритуально-культурных комплексах оба эти элемента были сплавлены в некое единство).

Говоря о песенных истоках тем-тиней, мы не можем обо-йти еще один, имеющий чисто фольклорный характер. Это жен-ские песни разлуки. Не располагая соответствующими тек-стами, 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.Водвилл народных форм жанра "двенадцать месяцев" ("Ба-рахмаса") /Водвилл, 1964/. В тамильской поэзии есть сти-хотворения, которые явно восходят к таким песням и пред-ставляют собой либо чистое выражение эмоций:

Болиит мое сердце, болиит мое сердце!

В глазах стоят слезы, горячие, словно огонь.

Любимый наш, нас утешавший,

Отсутствует — вот потому болиит мое сердце! (ХТ 4).

либо переживания на фоне природы, чаще всего во время дождей:

Страдания в сезон холодного дождя невynosимы;

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

(Анн 452).

В такого рода стихотворениях вполне справедливо можно дать разработки типичных для фольклора психологического параллелизма или контраста. Однако только психологическое объяснение сочетания страданий разлуки с сезоном дождя 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 *vigahini* (разлученной)" /Водвиль, 1964, с.346/ в любое время года и в которых именно прием психологического параллелизма (контраста) был основой поэтики. В комплексе древнелатвийской поэзии есть примеры, когда страдания разлуки прихоятся 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 копыю, 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

рощ и лесов —

Она с корзиной идет из пальмовых листьев

и предлагает:

"Возьмите букетик чампаки с зеленым вянком,

Что красивы и мягки так лепестки" (НТ 97).

Или:

Легко ли слезы сдержат тем, кто слышит вьывающий голос

В роще 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-гимновое 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 древнелатвийская теория поэзии учитывает в основном вторую, формируя представление о системе тиней с закономерными соответствиями элементов, то на уровне практики немаловажно и наличие первой, дающей поэтам дополнительную возможность 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 тамилы 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 условности "возникли как фольклор, затем развивались в творчестве певцов и певец, где получили завершение, были отщипованы учеными поэтами" /Тамижанналь, 1976, с. 232/. Нужно особенно подчеркнуть значительную, безусловно, ключевую роль в процессе становления лирики ахам низкородовых 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 народной 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 иного социального ранга — пулаварам. Вторым, что, несмотря на низкий статус панаров, между нами и пулаварами не было непроходимой стены и обе категории поэтов пользовались в обществе уважением (характерно, что в одном месте из гимна Тирумалу антологий "Парипадаль", где его именем освящается тамильская поэтическая традиция, автор называет бога одновременно "пулаваном древних словес" и "пананом благого йяля" — Пари III, 86).

Исключительно важной была роль панаров и вирали в домашнем обиходе древнетамильских "благородных воинов". Исключительная функция вестников и ритуальных посредников, они в своих песнопениях, соответствовавших тем или иным стадиям семейной жизни, отрабатывали 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. Отсвет 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 (paṭṭavai, itukkaṭai) были местами, куда постоянно стремились исполнители, поэты, где происходили демонстрация поэтического мастерства, обмен опытом и намеренка составления 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 хозяйина — Муругана. И в это время проводились поэтические состязания:

О ты, ведущий битву копьем,

Сразившим ствол манго, что сильнее 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,

Заметнулось 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 индрийскому новгородным 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, — говорит в Кали 68, 5, — изобильно-го водой, окруженного стенами, где, собравшись, вкушают новые слова!"). Но самое интересное то, что в связи с ним возникают театрализованные интерпретации ситуации ма-рудам, представленные в гимнах реке Вайхей в антологий "Парипадал". Вот, например, отрывок, в котором передается разговор героя с возлюбленной, приревновавшей его к сопернице:

— Не званный мною гость, ты для других, тобой желанных, сорвал побег 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, побег 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 развил Вайхей, не так ли? Ты ошибся:

Живу я близко, а тебе понадобился плот зачем-то.

И цапли, ищущие пищу, и претущий кар, сезон дождей,

И сладостная ранняя весна — все это связано с Вайхей, —

Ну чтс 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 сценок 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 сценок "Парипадал", 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 значениями событиями, как и по случаю разлива реки Вайхей, участвовали как низкороденные исполнители, паныры и вирали, так и поэты более высокого статуса — пулавары (ср. "Вайхей, воспеваемая пулаварами" — 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.Фрейденберга о том, что поэтические формы происходят "не из архетипа, 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, системе 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 подтверждается переосмыслением в духе утонченной и вышенной 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 тако-го связанного с древними мифологическими представлениями образа, как женская телесная красота ("блага красоты"). Во многих стихотворениях мы встречаемся с оригинальным поэтическим приемом — уподоблением женщины городу: "твой 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 Ванджи (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 "Патинапаллей" Урутиранганнара, которая содержит описание процветающей столицы царя Чолов Карикалана (217 строк), завершающееся небольшим монологом (три строки) вообразаемого героя: "И даже если б смог 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 Каверипупатгинама, 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 kāṅṅāratu, "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 "Толькапям" (в третьей его части, посвященной поэтике) причинами разлуки называются "обучение, враги, посольство" (27), причем "обучение и посольство" — привилегии высокопоставленных (uayartōi, mēlōi) героев (28). Полностью отвечает такому развитию тенденция изображения героини в разлуке, которая проявляется в тамильской пагегирической поэзии, использующей канон данной ситуации (поэмы "Мулеиппатту", "Недунальвадей", третья часть "Повести о браслете"); поэтот 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; из

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 небрежные 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 "переклечение функций" — в этот раз на демонстрацию поэтического иобразительного мастерства, и разлука, облаченная в дорожные одежды, далека от простого домашнего обряда, черты которого так живо сохраняет поэзия антологий. Но как-то бы ни было расстояние между ними, лицо и преестественная 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 десакрализации. И изменения, соответствующие этому процессу, налицо, но все-таки они затрагивают сторону 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 сплучив несколько столетий в нее вернулась, вновь переклечив 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 полнится медом куриным
Черностабельных цветов,
Растущих по склонам (КТ 3).

Введение

1 Наиболее полная информация о древнем Тамилнаде содержится в "Периле Эригрейского 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 сохранились у Птолемея (150 г.).

2 Подробное изложение фактов и проблем, касающихся хронологии древнетамильской литературы, см. /Звелебит, 1975, с. 28—44/.

3 "Ахашпоруль" состоит из 60 сур, в которых описываются различные аспекты взаимоотношений влюбленных (преимущественно в период тайной, добрачной любви), составляющие содержание поэзии.

В "Поруладихарам" трактуются следующие вопросы (по главам):

- 1) "0 темах-тинеи ахам"; 2) "0 темах-тинеи пурам"; 3) "0 тайной любви"; 4) "0 супружеской любви"; 5) "0 содержания поэзии"; 6) "0 проявлении чувств" (этот раздел берет за основу санскритскую теорию "раса"); 7) "0 сравнениях"; 8) "0 сочинении" (система тамильской метрики); 9) "0 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 tamilaḷakam -- место тамиллов, место тамильского языка.

2 Катаяна упоминает имя Чолов, в эдиктах Апоки встречаются названия пяти южных территорий: Чола, Пандья, Сатьяпутра, Кералапутра (Чера), Тамрапарни (Панка).

3 Царство Чола располагалось на севере Тамизахама (столица — Урейюр, 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 Ванджи.

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 побольным образом отражается в словоупотреблении: племена охотников поэты называют vilīḷḷ uḷavat (СП XI, 210), т.е. *пидище луком*, торговцев солью — "чепашущие пахари" (НТ 331, 1), о постах-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 /Шиллей, 1968; Файоза, 1968/).

6 Брахманов на юге называли paḅḅraṅgā zṛāyāṅṅi (по всей вероятности, это калька санскр. ṛṣi) и antaṅṅaṅ mōṭ, *кто благостно прохладен*.

7 В стихе используется слово kēlvī — несомненная калька санскр. śruti *устойчивое, священные знание, Ведм*.

8 Имя одного из известных поэтов, Наккирара, свидетельствует о том, что он принадлежал к сословию брахманов (kīṅṅar), занимавшихся изготовлением браслетов из раковин.

9 Имеется в виду миф об уничтожении Шивой трех городов асуров. См. определение в "Tamil Lexicon": "kaṭavuḷ — бог, тот, кто превосходит речь и разум", ср. также следующие замечания: "Тамилы рано обрели понятие о трансцендентности и имманентности бога" /Тани Натан, 1966, с. 58/. "Вероятно, этот божественный принцип имели в виду тамилы, когда они обращались к божеству под именем kaṭavuḷ, т.е. верховную божественную силу, имманентно присутствующую каждому объекту и существу во вселенной" /Сингаравелу, 1966, с. 162/.

10 Такую роль трактовки формально исходят из этимологии слова, которая обычно представляется как существительное, образованное от глагольного корня kaṭa *пересодить, пересекать, двигаться* с помощью суффикса -uḷ (по аналогии с сеууḷ, roṅḷ). 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. /Звелебит, 1977, с. 226/).

11 Дополнительным аргументом в пользу наших возражений Харту служит употребление (хотя и единичное, но, мы полагаем, многозначительное) термина iṅavuḷ *бог* (ТМА 274). Образованный от глагольного корня iṅa- *выходить за пределы*, он составляет полную аналогию слову kaṭavuḷ.

12 В последние годы тамилысты уделяют немало внимания концепции анангу. См. такие, например, работы: /Бек, 1974; Харт, 1975; Звелебит, 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" (anaṅkiya vaṅṅaṅṅe — Кали 120, 15); "демоны, обладающие анангу" (ПН 174, 1); "это селение обладает нападающими на людей духами" (tāḷkaṅṅaṅki — АН 7, 4).

14 Любопытно, что поэты, описывая в стихах деревья, где обитает kaṭavuḷ, нередко упоминают живущих в них птиц или птиц 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: taṅ reṅṅiṅ ur iṅai koṅṅaṅṅaṅ *он стал обрести в селении своих женщин* (АН 40, 3). Слово iṅai допустимо рассматривать как производное от корня iṅ/iḷ- *место, дом*. Можно вспомнить о термине iṅaivaṅṅaṅ *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, вероятно,

но, характерным для аборигенных слоев индийской культуры. Например, оно отмечено для некоторых племен Пакистана, использующих термически ориентированную классификацию пищи и цвета /Лина 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" /Лина Вербнер, 1986, с.238/.

¹⁷ Листья обож деревьев обладают охлаждающим действием. В общест-венности это относится к маргозе, ветви и листья которой повсеместно в Индии используются в ритуалах как охранное, очищающее, живи-тельное средство (см., например, /Бек, 1969, с.569; Рениш, 1979, с.177; Бек, 1982, с.46; Уайтхед, 1976, с.56—57, 64—65; Лакшманан Четтиар, 1973, с.68/).

¹⁸ Интересно здесь провести параллель с африканской культурой, где наличествуют аналогичные представления: "Женщины обладают есте-ственной творческой энергией, отсутствующей у мужчин, энергией пло-дородия, совершенно необходимой для продолжения культуры; их дающая жизнь сила ясно проявляется также в их тесной связи с огнем домаш-него очага и приговлеением пищи" /Зюсс, 1971, с.234/.

Эта связь, между прочим, находит любопытное отражение в тамиль-ском языке: глагол самаі означает *достигать половой зрелости* (о де-вушках), *нагреться*, а также *готовить пищу*.

¹⁹ К такого рода вещам всегда очень чуток 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" (aṇḍāṇḍār katai) показательно в этом отношении роль сестры героев, которых она присудей ей магической силой женской добродетели воз-вращает к жизни (см. /Бек, 1982, с.45/).

²⁰ О смысле древних "обрядов крови" см., например, /Фрейдсберги, 1978, с.92—93/.

²¹ Коттравей как богиня победы была связана не только с племенем эйнаров, но уже в древности приобрела общетамильское значение. При-мечательны в этом отношении строки поэмы НВ, содержащие обращение служанки тоскующей в одиночестве героини к богине, бесспорно Коттра-вей (см. /Харди, 1983, с.163/): "Дабы прекратить неприятные пережи-вания благой женщины, пребывавшей в тоске, дай ему (т.е. супругу ге-роини) победную силу, и тотчас же пусть завершится битва, о мать!" (НВ 166—168).

²² Содержание этого мифологического эпизода, упомянутого также в Кали 89, 8, неясно (см. /Звелебил, 1979, с.187/).

²³ В этом стихотворении описываются живущие в пустынной местно-сти дикие охотники, которые убивают бычка и, подобно пей, жарят его на огне и едят его молодое мясо. Употребление слова патари, которое мы переводим как *традиция*, в подобном контексте наводит на мысль о том, что пей можно рассматривать как гротескно изображенных исполни-телей древних, традиционных обрядов жертвоприношения — человека или животных (быка или буйвола). В связи с этим выскажем одно соображе-ние по поводу этимологии слова реу.

К.Звелебил полагает, что оно восходит к корню рё= *ярость, безу-мие, страх* /Звелебил, 1979, с.188/. Согласно Ж.Фийоза (см. там же;

также /Харди, 1983, с.136/), оно происходит от санскр. pṛeta *душа умершего, злой дух, бхута* (ср. Шан 235: "бхуты пляшут тунангей", т.е. присущий Коттравей). Пей, разумеется, и злой дух (ср. реу koṭṭiṭṭai iṭai *она восприняла душу*, т.е. *одержима духом* — КТ 263, 5), но с точки зрения этимологии мы предлагаем рассматривать это слово как имя, производное от глагола реу *лечь* (с идеей жертвенного возлияния крови).

²³ kāṭṭai, kātṭai, kātṭai, kātṭai — *обитательница* или *повелительница пустыни*. О Коттравей см. /Диль, 1964; Сатъямурти, 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 Марьяман всегда приходится на жаркие месяцы года, а сама она в не-которых 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, Махша 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 подразумева-ется, что богиня — убийца своего основного супруга Шивы /Шульман, 1980, с.182/. Он же пишет о мифологизации женской энергии в индуиз-ме так: "Сексуальность — опасная, дикая сила, а женщина — ненасытная соблазнительница, которая лишает мужчину его жизненной силы. В кон-це концов она, рожая ребенка, создает новую жизнь, но эта жизнь про-исходит из насытия сексуального акта, который явно омущается как принесящий гибель мужчине" /Шульман, 1980, с.174/.

²⁸ Интересно, что героиня легенды, положенной в основу "Повести о браслете", Каннахи (которая становится типичной дравидской боги-ней, воплощаемой супружескую добродетель) фактически является девст-венницей. Правда, автор классической версии игнорирует этот момент, лишь, впрочем, ее материнства (ребенок ее мужа рождается от гете-ры), но в фольклорных версиях подчеркивается, что Каннахи не вступа-ла с мужем в супружеские отношения (см. /Бек, 1972, с.25/).

²⁹ "О малыш ведущей победоносную копейную войну Коттравей" (ТМА 258), "О сын Древней!" (raṭṭaiṭṭai — ТМА 259).

³⁰ Подробно историю культа Муругана-Сканды на юге Индии просле-живает Клози /1977/.

³¹ kaṭṭaṇṇam, kāṇṭai, vēṅkai. Отметим, что одно из имен Муруга-на — kaṭṭaṇṇam, т.е. *Обретающийся в кадамбе* (см. СП XXIV, 10, 3).

³² Существуют другие интерпретации этих имен: сеу *Сын*, как сын богини Коттравей, а также, уже в качестве Сканды, сын Шивы; *sevēṭi* *Красное желанье* или *Желанный красный* (vēṭi *желание*, ср. также *peṭṭi-vēṭi* *Большое, долгое желанье*). Последнее имя подчеркивает связь Муру-гана с эротикой, и в частности с любовной ситуацией куринджи в та-милской поэзии (подробнее об этимологии этих имен см. /Звелебил, 1977, с.229/). Как полагает Харди /1983, с.133—134/, в имени *sevēṭi* элемент се означает не *красный*, а *величественный, превосходный* (от *seṭṭai*), а сеуд — искусственное построение в параллель тауби 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 двойко: во-первых, горы в тамильской традиции — "страна куринджи", яркое воплощение плодородия природы; во-вторых, горы, скалы, камни характеризуются естественной силой, крепостью, непоколебимостью, четкостью очертаний, т.е. качествами, заключающимися в себе общую идею сдерживания, концентрации энергии. Твердость вообще хорошо согласуется с жаром (чему служит наглядным примером район палей). Ср. также объяснение в тамильском глаголе *kāu* значений *нагреваться* и *затвердевать*.

³⁴ Имеется в виду *raṁamtiṅṅalai roṣi*, где зреет плод — один из храмов Муругана под городом Мадурай. Отметим проявляющуюся здесь четкую локализацию бога, его единство с конкретной местностью.

³⁵ Очень существенно, что валли, видимо, вечноезеленое растение — *vāṭā vaṭṭi neuvāḍaiyā eṣāṣim* (Шан 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 Мариамман — а зависимость от местного варианта), Вишну — Лакшми и Бхудеви, Кришна — Рукмини и Радху.

³⁷ Ср.: "его брак есть милость отвержения чуждого брака" (*ayaṭi maṣam oṭivatuṭi avat maṣam* — СП XXIV, 15).

³⁸ Учитывая насыщенность эротическими мотивами мифологии и культта Муругана, есть все основания считать его древнетамильским богом любви. Многозначительно, что одно из имен Муругана — *veṭi* (*sevvēṭi*, *peṭivēṭi*) *Желание* или *Желанный*, *Юноша* — применяется также и к общепринятому богу любви Каме. В связи с этим чрезвычайно интересно бросающееся в глаза сходство слов *apaṅku* и *apaṅga* *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 Х в. "Дживахасиндамани", в котором *apaṅku* 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 *paṅkaṭ*, как и *paṅai*, обозначает *дом*, *усадьбу*, но не обязательно помещение. Это может быть предмет или некое пространство, мысленная как место нахождения или прибытия бога (дерево, столб, упоминавшаяся выше "чепельсть акулы", особым образом подготовленная, как описано в данном отрывке из ТМА, поляна).

⁴⁰ *ṣṭhuku āṭṭurraṭṭa...paṅkaṭ*. Ср. строку АН 138, 10: "приведи в дом (*paṅaiṭṭarai*) Муругу, обладающего славой устранения".

⁴¹ ДЭС 4536: *veṭi* *блать* *пьяным*, *возбужденным*, *сумасшедшим*, *одеждам*, *неистовым*; *veṭiyāṭṭi* *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 *apaṅku kaṅaiṅku kaṅaiṅku*, *связанные с анангу* (НТ 282, 5), *apaṅkaṭi kaṅaiṅku kaṅaiṅku*, *знающие об анангу* (НТ 47, 8).

В качестве гадательного средства использовались 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/).

16).⁴⁴ В тамильских текстах слово в этом значении как будто не встречается. Если речь идет о сельскохозяйственных работах, то упоминаются

сва или жатва.

⁴⁵ *cūr maṅṅuṭṭu aṅṅuṭṭa cūṅaiṅṅai peṭivēṭi dṛiṅṅaiṅṅai koṅṅe so seveṅṅai-m-ṅṅaiṅṅai*, *разрубившее Сура* (АН 59, 10); *cūr paṅai ṣṭhukaṅṅai*, *уничтоживший Сура* (ПН 23, 4); *cūṅṅaiṅṅai mṅṅaiṅṅai taṅṅaiṅṅai pē-ṅṅai kaṅṅaiṅṅai vīṅṅai vēṅṅai*, *обладающий Могучей силой гнева и извостный тем*, что срезал целиком ствол, в котором находилась Сура (Падди 11, 5—6); см. также Пари V, 4; IX, 70; XVIII, 14; ТМА 275 и т.д.

Связь Сура с деревом отмечается еще так: *cūr mṅṅaiṅṅai iṅṅuṅṅai oṅṅai oṅṅai* (разновидность манго), *бывшее телом Сура* (АН 297, 11); *paṅṅaiṅṅai reṅṅai-ṅṅai bōṅṅaiṅṅai dēveṅṅai*, *лишнее стада* (АН 273, 15).

⁴⁶ Дрожь — типичный внешний признак одержимости демоном или бо-жеством.

⁴⁷ Нам кажется возможным высказать гипотезу по поводу этимологии слова *cūr*, которая учитывалась бы контекст его употребления: это — имя, образованное от глагольной основы сита *струиться*, *емливаться* (по аналогии сита *бить твердым*, *крепким*, *шт укрепление*, *селение*, *город*). Таким образом, слово *cūr* означает, если мы правы, *струение*, *течение*, *местоименное движение*, *звюкость*, что подчеркивает связь Сура с водной стихией.

⁴⁸ Этимология слова *māṭi* 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, *māṭi* означает *темный*, так же как и производные от этого корня имена *māṅṅai*, *māṅṅai*, *māṅṅai*, *petimāṭi* — *Высокий темный*, или *Многогетимый* (см. /Звелебит, 1977, с.239/). См. также /Харди, 1983, с.218/.

⁴⁹ В тамильской поэзии ахам не раз говорится о юбочке из листьев предьявляя права на нее.

⁵⁰ Возможность реконструкции фигуры "Юного бога" для протониндийской культуры подчеркивается в работах М.Ф.Альбедиль /1984;

51 О Кришне как о горном боге см., например, /Волвилль, 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: *pākātāi tēmnoe more*.

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 сменной сезон, то получится следующая таблица:

Месяц европейский	Месяц тамильский	Сезон	Приметы сезона
Январь	Тай	Ранняя роса	Первая половина года, светлая (день)
Февраль	Маси	Поздняя роса	
Март	Пангунни		
Апрель	Ситтирей	Раннее лето (весна)	Солнце идет к северу, день увеличивается
Май	Вайкаси		
Июнь	Ани		
Июль	Апи	Лето (жара)	18-й день Апи
Август	Авани	Дожди (жар)	Вторая половина года, темная (ночь)
Сентябрь	Пураатаси		
Октябрь	Айпаси	Холодный сезон	Солнце идет к югу, день уменьшается
Ноябрь	Картиккей		
Декабрь	Маркажи	Ранняя роса	
Январь			

⁵⁴ Ассоциация Маля, воплощающего в себе качества сезона дождей, с буйволом (быком) подкрепляется, в частности, тем, что гроззовые муссонные тучи уподобляются в поэзии быкам (*viṣṣirai ēṭeṭṭu eṣṣiṁ mēṭṭaṣṣi biṭṭa v neṣṣaṣṣa* — АН 144, 11—12). Интересно, что на печатях Мокенджо-Даро сцена боя быков символизирует грозу /Волчок, 1982, с. 67/.

⁵⁵ Роль сына богини как ее субститута в битве с демоном подчеркивается в некоторых южнориндийских ритуалах (Виждайашами), 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 Котравей (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 эйнаров (гимн 22) она идентифицируется с Кришной, когда упоминается эпизод из кришнаитского мифа — уничтожение демона-повозки.

⁵⁷ См. об этом мифе /Эдхольм и Сунесон, 1972; Харди, 1983/.

⁵⁸ На основании вышеприведенных рассуждений можно представить следующую схему древнетамильского пантеона (без учета шиваитской и вишнуйской мифологических систем):

Котравей = Маль
Муруган = Валли

Знак = указывает на брачные отношения, | — на наследственные. Кроме того, надо помнить, что Котравей и Маль — сестра и брат, и Муруган, женившись на дочери дяди, поддерживает таким образом (осваивает) традицию кросскузенного брака.

⁵⁹ Здесь уместно вспомнить о часто встречающемся в тамильской поэзии образе раскальвания (*riṭa*) земли жаркими лучами солнца (осляриной символике копыя Муругана мы говорили).

⁶⁰ По нашему мнению, более ранним следует считать расщепление — мотив, сохранившийся в "Кандауранам" и подвигающийся, к стати, раздвоенном 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 копые в середине океана, он приходит на свидание с Валли в середине ночи (*paṭṭai*), раскальвает гору, расщепляет дерево.

⁶¹ Можно добавить, что среди племен мунда существует обычай перед предстоящей свадьбой совершать ритуал бракосочетания жениха с манго (он обнимает дерево, его привязывают к нему и т.д. /Кропи, 1902, с. 341/).

В связи с этим отметим, что в некоторых индустских храмах (к примеру, в храме Варадараджи Перумала в Каньжипураме) имеются барельефы, изображающие, видимо, весьма архаический ритуал совокупления мужчины (паря?) 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 "Париладаль", обращенные к Муругану: "О ты, обладавший копьем, которое погубило посреди обнимающего землю, полнящегося водой океана подобное беременной туче, выдымающейся на-

встречу сезону дождей, манго, которым обернутся, покрывая /мир/, Сур" (Пари XVIII, 2—4).

⁶³ В стихах упоминаются деревья бмаі и уа. Они не имеют удвоительной идентификации, но мы полагаем, что речь идет именно о манго, ср. АН 297, 11: "дерево омей, в стволе которого был Сур". Дерево йа ассоциируется с манго косвенно: в АН 337, 1—2 говорится о том, что тело героини напоминает влажный побег йа (обыкновенно используется сравнение с ростком или побегом манго).

В нескольких случаях речь идет о густой тени от йа: "тень, подобная дому, от широких ветвей дерева йа с красивыми побегами" (АН 343, 10—11), "тень чернотовольного йа" (Аин 388, 2; также КТ 232, 5).

Глава II

¹ Ассоциация Агасты с началом тамильской культуры, его роль учителя и даже создателя тамильского языка, отна тамильской грамматик 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 Агасты, объективный смысл упоминания на автохтонное происхождение Агасты, объективный смысл упоминания 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) сошла необходимым само свое начало. "Освятить" приобщением к последней или даже происхождением из нее. Об Агасте см., например, /Звелебли, 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 "юнодравидской 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 потоке (санскр. pralaya); в доавление к этому Мадурай претендовала на роль древней родины тамильской поэзии, места, где располагалась "академия", настойчиво связывавшая традиции 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 kirāṁam śaṁti *устокоение селения*. Он состоит в изгнании духов, считающихся "нагревающими" /Бек, 1969,

с.536/. Возможно, сходным с ним был умилостивительный древнеиндийский обряд (санскр. śaṁti), 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 roṅu *связывать, соединяться*: koṭṭiṅṅu aṭu roṅuṅa (ПН 17, 13; Пади 88, 21) *о правитель желей желей Тонди! koṭṭiṅṅu aṭu roṅuṅa* (ПН 22, 27) *о правитель желей гор Колам!* 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 *тот, /кто берет/ в барабан /парей/*.

⁶ mīn ciṅcuṅ rārcēri *селение панаров, добывающие рыбу* (МК 268—269; ПН 348, 4); mīn koṭ rāṁkaṭ *дочь манана, ловящая рыбу* (АН 216, 1); ПН 399, 15—16 говорит об исполнителнице на барабана киней, держащей в руках удочку. Любопытна строка из стихотворения знаменитой поэтессы Аувенир, созданного на смерть ее покровителя, князя Недумана Анджжи: "Он глядел мою пахнущую рыбой (pulaṅcu pāṭṭu) голову" (ПН 235, 9).

Pulaṅcu означает *неприятный запах*, главным образом запахом 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 (cuṅam) (АН 35, 10), поле битвы (АН 249, 14), тигр (АН 3, 9).

⁷ Ф.Б.Я.Кейпер, анализируя термины, обозначающие 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 (maṅṅala от mīn — *тамильск. рыба*) /Кейпер, 1968, с.79/, к которым, можно предположить, и восходит исполнительская традиция, представленная панарами.

⁸ Употребление эпитета mūṭṭuṅṅu 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 раз-р akaṅaṭ (букв. *взвешивание*) восходит к различным формам песнопений, сопровождавших акты гадания, прощения, экзорцизма (см. /Кайласанати, 1968, с.66—67/).

¹⁰ mūṭṭuṅṅu aṭukkiya — *букв. утраждающая, постигающая в ряд тройное соединение*. Это, по всей вероятности, реминисценция веди-ческого мифа о творении, согласно которому так называемая изначальная скала, плававшая в первобытных водах, после того как Индра разделил землю и небо, стала понижаться как соединяющая их мировая ось (третье пространство — между ними).

¹¹ Гол о ка — так называемый "рай коров", принадлежавший Кришне.

¹² В АН 142, 11—13 говорится о князе Минли, который танцевал некий танец ol vāṭ amalaṭ в день, когда он в битве убил Адихана.

манье 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 при-сущие той и другой экстагический характер почитания повелителя (бо-га), атмосферу дружеской близости, задушевности в отношениях адепта-почитаемого, ряд общих мотивов и формул. Однако их систематическое сравнительное изучение пока, насколько нам известно, не было пред-принято.

²² В палийской "Джатаке о Суссонди" говорится о том, что придвор-ный поэт-исполнитель, которого царь отправляет на поиски своей жены, найдет ее, вступает с ней в связь (см. Литература древнего Востока. Тексты. М., 1984, с.96—98). В свете нашего предположения этот мо-мент можно рассматривать как реминисценцию древних представлений о функциях поэта-посредника.

Глава III

¹ Трактат *īṅaiyaṅār akarrogūl*, как видно из его названия, цели-ком посвящен содержанию поэзии ахам; *tolkāṅṅiṅuam* содержит раздел: *akattīṅai iyaṅ* ("Сущность тем поэзии ахам"), *ṅuṅattīṅai iyaṅ* ("Сущ-ность тем поэзии нурам").

² Некоторые исследователи придерживаются иного мнения. Напри-мер, С.Маниккам полагает, что все поэты санги скрывали свои лично-сти, 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, — замеча-ет О.М.Фрейденберг по поводу древнегерцеской лирики, — еще не гово-рит о переживании самого поющего" /Фрейденберг, 1973, с.109/.

К тамильской же лирике, где этот мотив отсутствует, критерий лично-стного начала тем более неприменим.

³ В 57-й сутре Тон подчеркивается: "Когда имеют дело с пятью известными людям темами поэзии ахам, то /героев/ не наделают имена-ми".

⁴ Лишь в двух стихотворениях, представляющих собой монопог-воспоминание героя, свадебный обряд описан с некоторыми подробно-стями (АН 86; 136). См. также СП I, 1, где бракосочетание Ковалана и Каннахи проводится по двойному образцу — древнетамильскому и ве-дическому.

В Кали 101 — 107 содержится описание свадебного обычая пастуше-ского племени: для завоевания девушки герой должен укротить быка. Эти стихи, о которых будет сказано позже, стоят особняком в традиции.

⁵ Эти эпизоды получены в тамильской традиции название *tuṅai meṣṭo*, *rasīṅalmeṅṅe*, *ṅuṅṅe*, *ṅuṅṅe* и т.д. (ДЭС 2773). Обращая внимание на не вполне четкую интерпретацию термина *tuṅai* средневековыми ком-ментаторами Тон, Кайласапати отмечает, что, во всяком случае, под ним подразумеваются "тематическая ясность и единство стиха", и в соответствии с этим предлагает считать его обозначением специфиче-

¹³ Слово *cuṅṅ* означает *дыхание* и *жизнь* как производное от *ṅuṅṅ*.

¹⁴ "Иди, дабы увидеть щедрость, подобную дождю, обладающего ко-лесницами князя Ай" (ПН 133, 6); "чтоб щедрый дар дождя увидеть, из-далека пришла танцовщица нама родственной группы" (ПН 153, 5—6); "о щедрый, ты изливаешь без ограничений /дары/, словно тяжелые дожде-вые 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" (СЛан 124) и т.д.

¹⁵ К ритуалам перехода относятся, таким образом, все обряды жиз-ненного цикла: рождение, инициация, свадьба и многие другие, напри-мер помазание на царство.

¹⁶ Следует подчеркнуть, что имеется в виду не механическое вос-становление прежнего состояния, а обретение нового статуса (возра-стного, социального). В случае, если статус формально считается тем же (как в ежегодном ритуале помазания на царство), он все равно по-нимается 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 Кришна-Венкатешва-ры в Тирупати. Исследователи отмечают дравидскую этимологию имени Витхоба /Делери, 1960, с.8/.

Движение паломнической группы под руководством санта напомина-ет путешествие группы исполнителей, также имевшей предводителя. От-метим такие ее черты, как трудности пути, сосредоточенность мыс-ли на объекте почитания, равенство членов группы и отношение друг к другу как к родным.

Интересно, что в группе паломников присутствуют певцы и музыкан-ты. Пение гимнов — один из важнейших атрибутов паломничества /Деле-ри, 1960, с.84, 88, 105/.

¹⁸ Ритуал умерщвления себя отказом от пищи (*vaṅakkiṅuttal siḍe-ṅiṅe* с *ṅiṅiṅom*, *obṅraṅṅeṅṅiṅṅe*) совершали цари, потерпевшие пора-жение в битве.

¹⁹ Здесь уместно напомнить некоторые замечания М.Мосса по пово-ду актов обмена и дарения, производившихся в древних обществах. Во-первых, важен их общий социальный смысл. "Именно группы, а не инди-виды осуществляют обмен, сопрякаются и связывают друг друга обя-зательствами"; 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: "Данье — это участие в жизни и ра-боте того, кому дается, участие в его универсуме в качестве сочувст-вующего члена. Никто не может быть сопряженным кому-то, ничего ему не давая вначале. Данье — существо значимого существования" /Ван Бааль, 1976, с.177/.

²⁰ Хотя в тамильских текстах нигде об этом эксплицитно не гово-рится, но вполне справедливо полагать, что на индийском юге царство воспринималось как "плоть царя, которую следует питать". Такое пони-

- "темы" стихотворения — "одного из мельчайших, но, конечно, наиболее важных элементов производства" /Кайпасапати, 1968, с.192/.
- 6 tīnai (от корня tīp *блать, крепить, плотить* — ДЭС 2634) род, *племя, клан*, т.е. совокупность предметов или явлений, сплоченных какими-то общими признаками. Например, оно употребляется для обозначения семьи, клана (ПН 24, 28), разновидностей жасмина (Пору 221).
- 7 Первая сутра ИА гласит: "Из пяти тиней любви то, что называется "калаву", есть обычной гандхарвов из восьми форм брака ведических брахманов — так говорят мудрые поэты".
- 8 Вестермарк отмечает, что обычай добрачной физической близости молодых людей присущ орандам 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" (Анн 251, 1—2). С этим хорошо соотносятся этнографические данные: у лесных племен Траванкура (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 разрешить друг друга /Мандельбаум, 1939, с.123/.
- 10 Этот обряд (в его кришнаитском варианте) наиболее полно описан тамильской поэтессой Андаль (IX в.) в поэме tīgurraṅai. 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, резвиться 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 "Пучистосияющие, 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; Анн 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 пексический параллелизм māṅṅōi — māṅṅōi (Кришна).
- 15 Ассоциация манго с женским началом, отмеченная ранее, в главе посвященной мифологии, хорошо подтверждается разбираемой нами образностью. Ср. также строки из поэзии санталов: "Моя груди — манго", "О моя любимая! Как манго — твое тело" /Арчер, 1974, с.115/.
- 16 Сугубо чувственное понимание образа женщины в древнетамильской поэзии с исключительной наглядностью запечатлено в ТК 110: "Все, что дает высшее наслаждение пяти чувствам: зрению, слуху, обонянию, вкусу и осязанию, — заключено в украшенной браслетами /женщины/".
- 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 (raṅāttākaḷ), он пожелтел (rasakkum)".
- 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 "Гахасатгасаи" (III в.): "Как дом без имущества, как водопад без воды, как хлев без коровы, лицо ее в разлуке с тобой" (пер. В.В.Вертоградовой).
- 20 Сходное понимание состояния женщины в разлуке видим мы и в песне, принадлежащей дравидской народности байга: "Как вода взята из колодца и вылита прочь, такая же потеря для девушки видеть любимого на расстоянии" /Элвин, 1939, с.439/.
- 21 aī aī — *добродетель, религиозный долг*, тамильский эквивалент слова "дхарма".
- 22 Имеются в виду странствующие певцы у входа во дворец покровителя.
- 23 Букв. "ночная дверь" (iravu kataṅam). Мотив открывания двери встречается также в АН 102, 13; Кали 68, 8; 83, 2.
- 24 Нога резонерства, которая звучит в этом стихе, свидетельствует о том, что обыгрывание двойственного характера любовного чувства и образа женщины давно укрепились 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 Бхартрихары:
- Нет для меня иного нектара
И нет яда, кроме нее.
Она — медоносный цветок, если любит,
Холодна — ядовитый вьюнок (пер. Ю.М.Алихановой).
- 25 Изложение дается по пересказу /Звелебил, 1977/. Фольклорную версию мифа отражает современная анонимная поэма о Муругане, опубликованная Б.Бек /1975/.
- 26 "История Валии и Муругана была достаточно известна, чтобы предоставить божественный образец человеческого поведения и материал для поэтов, откуда они могли брать сравнения" /Звелебил, 1977а, с.233/.
- 27 māi ēṭ aiṅṅāi māṅṅōi *темная, с пьють грядыми волос, красной подобная саффиру* (НТ 133, 5).
- 28 Ср. также: vaḷḷi nūṅ itai *тонкая, как растение валии* (или как у Валии?), *пальмя* (АН 286, 2).
- 29 Мотив смягчения от любви в высшей степени типичен для поэзии тамильского бхакти. Например: "ты, /о Шива/, расплавил мое каменное сердце..." (Манникавасахар. "Тирувасахам" X, 11, 2); ср. также восклицание Аппара, обращенное к Шиве: "если ты нас расплавляешь, есть ли тот, кто не расплавлен?".
- 30 Ср. замечание О'Флаэрти о том, что в индийской культуре смерти, который признает в себе наличие сексуальности, тем самым идентифицирует себя с Шивой /О'Флаэрти, 1981, с.208/.

- 30 āvīgai; eḡukku (arḡa). 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 — распространённые и любимые поэтами образы (см. приведенное в главе I описание горного потока в ТМА). Такой поток есть, конечно, образ плодотворившей насыщенной семенем влаги. В свете этого проясняется значение обряда купания девушек в бегущей воде.
- 32 Напомним, что время цветения манго, как и венгеи, считалось благоприятным для свадьбы. Эта примета, возможно, подразумевает стованье ритуала брака между деревьями.
- 33 Существует несколько разновидностей куринджи, огличающихся одна от другой по окраске. В древнетамильской поэзии имеется в виду синий цветок *Strobilantes kuppilanus* /Сами, 1972, с. 79/. К характеристике куринджи 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 венгеи символизирует совокупление.
- 35 О "лунных" ассоциациях Валли говорит средневековый комментарий Тол Начичаркинъяр (см. /Звелебал, 1977а, с. 242/).
- 36 Завуалированное в этом стихотворении сравнение героя с камнем представляет собой характерный поэтический прием, получивший в традици название "внутреннее сравнение" (uḷḷugaḷ iḡavam).
- 37 Такого рода намеки также являются распространенным и продуктивным приемом в тамильской поэзии (его называют iḡaisi — букв. *мясо, плоть, лица*), разрабатываемым в каждой теме-тиней применительно к ее поэтическому материалу.
- 38 ḡallai — кустарник с ползучими ветвями и множеством мелких ослепительно белых ароматных цветков.
- 39 Таких групп в древнем Тамилнаде насчитывалось семь: pētai — до 7 лет; reṭuprai — 11—12 лет; maḡkai — 13—18; mataṅtai — 19—24; arivai — 25—30; teḡivai — 31—39; pēriṭampē — после 40 лет /Сингаравелу, 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 mataṅtai мы переводим как *сиромная* (от maṅai), а pētai — как *глухая, неразумная*.
- 40 "Охотники на слонов в Западной Африке убеждены, что если их жены в их отсутствие изменят им, то это преступление дает слону возможность одержать победу над охотником, тяжело ранить или даже убить его" /Фрэзер, 1980, с. 49/. Неверность жены ведет к смерти мужа в битве /Уилсон, 1957, с. 133/. "Несоблюдение моральных норм, связанных с сексом, является, по поверью, причиной зла, которое постигает общину" /Криге, 1968, с. 175/.
- Наконец, можно привести пример из современного малаяльского романа, который показывает, что подобные представления живы на юге Индии до сих пор. "Как ты думаешь, почему рыбаки, выходящие на лов,

- возвращаются назад цепьми и непрестанными? Потому что их жены, оставшись на берегу, блудят закон и благочестие" (*Тамилы Шивсаннара* ч. 1 "Я в огне, словно корни дерева, под которым пастух разводит костер" (НТ 289, 7—8); "В глазах стояли слезы, жгучие, словно огонь" (КТ 4, 2); "от жара тела сохнут цветы в волосах, сами волосы делаются опаленными" (КТ 192, 6); "от страданий разлики дыхание становится горячим" (Анн 450, 3). Само высыхание тела, распространение цвета разлики есть, конечно, результат сжигающего героиню внутреннего огня страданий.
- 42 Интересно сравнить состояние героини с периодом подготовки шамана из Малабара (величапада) к камланию. Этот период (40 дней) накопления энергии считался сакральным в храмах Малабара, посвященным Бхагавати. Шаман должен в это время вести сдержанную, посвященскую жизнь: не лазать на деревья, не пить вина, не брать в руки плут, а также соблюдать целомудрие /Гоналакришнан, 1959, с. 191—193/.
- Весьма примечательно, что трудности и аскезы, и разлики обозначаются однокоренными словами: *pōḡ bol*, *pōḡai bolēḡ*, *ṭraḡaiḡ*, *pōḡḡar te*, *ḡṭṭeḡ pērenēḡ* *ṭraḡaiḡ aiḡskēzi* (КТ 344, 1), *pōḡḡaiḡ soḡer-ṡṡēḡḡaiḡ pōḡḡaiḡ aiḡskēzi* (ТК 70), *pōḡṡṡṡṡaiḡaiḡ pēreḡḡēḡḡaiḡ bolēḡ*, *ṡṡraḡḡaiḡ aiḡskēzi* и разлики одним словом — *ṡṡraḡṡṡōḡeḡe*. Кстаги, всякий женский обряд, в котором присутствуют элементы аскезы, называется *pōḡru*. Добавим, что и состояние нечистоты, в котором пребывает героиня, понимается вообще как "нагрезающее" /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, державших 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 цветочном качестве смеха (вообще распространенное в Индии. Ср. "Белый" смех Шивы в "Облаке-вестнике" Калидасы). "Белизна смеха" есть, конечно, метафорическое развитее зримого образа приоткрывшихся в смехе, улыбке зубов. "Белый смех, явленнный в сверкании зубов, представляет дружбу, хорошие взаимоотношения. Это — нечто противоположное гордыне, тайной зависти, краже, супружеской измене, подло-сти и убийству" /Тэрнер, 1969, с. 104/.
- 46 Об Арундикати см., например, /Бхандаркар, 1913, с. 150—151/.
- 47 Имеется в виду звезда из созвездия Шведд, в которую, согласно мифу, превратилась Арундхати.
- 48 Напомним: "Еда — метафора жизни и воскресения" (Фрейденберг 1936, с. 67). Чрезвычайно существенна, кстаги, связь понятий новизны и еды в слове *viḡṡṡṡaiḡ nobiḡaiḡḡe*, *uḡoḡēṡṡe*, *ḡiḡṡe*, *ḡoḡṡe* (см. ДЭС 4442).
- 49 Понимание "душа" как внутреннего тела подтверждается данными ряда дравидских языков (гонди, пенго, кун, куви и др.), в кото-

рых слова, означающие *сердце*, *душа*, имеют также значения *сердцевины дерева*, *ядра ореха* и т.д. (см. ДЭС 3097).

Эти сведения любезно сообщены нам Н.В.Гуровым.⁴⁹ Аналогично понимается процесс видения, смотрения — как по-мещению предмета вовнутрь. На обыгрывании этого построено, между прочим, ряд стихов "Гируккурага". Например: "О прекрасный идол! Удались из зрачков моих глаз — /иначе/ моей прекраснополобой возлюбленной не хватят /в них/ места" (ТК 1123).

⁵⁰ По тамильским текстам можно проследить связь корня *teḷ* со сферой ритуала и магии. *teḷ* — это постоянный эпитет колокольчика (*teḷpaṇi*), 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 кувов — необходимый компонент пастушеских, очистительных обрядов, замечает Е.В.Аничков /1903, с.271/. В "Повести о браслете" есть эпизод, когда колокольчики, предвещая 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 — па и открытый рот — *raḷuṅṅu* 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 отправились (и, следовательно, откуда возвращается) герои. 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 Триупати, место почитания Кришны-Венкатешвары (бога с древними местными корнями, сочетающего в себе черты Кришны и Муругана), и что именно из-за гор вздрамывают обычно тучи сезона дождей, то, может быть, в картине возвращающегося героя следует видеть реминисценции с мифологией упомянутого бога? Вопрос этот требует дальнейшего изысканий.

⁵² Любопытно отметить такую словесную перекичку: в районе палей "коршун тащит кишки воинов" (АН 77, 10); "демонамцы-пей на поле бивзны наматывают кишки себе на голову" (ПН 371, 23); "кишки пастушков висят на рогах быка" (Кали 103, 25).

⁵³ Интересно, что в современном ритуале бракосочетания богини Марьяман в качестве ее субститута может фигурировать сосуд с расквашенными углями /Век, 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 довольноно высокий уровень цивилизации, и термин *ūraṅ* *горожанин*, *житель селения района*

марудам, несет в себе известную оценочную характеристику. Не случайно в стихотворении Ани 15 героиня, упрекая героя в неблагодарном по отношению к ней поведении, говорит: "хоть он и житель древнего селения (*mūṭṭāṇ*), но не горожанин (*ūraṅ*)", т.е. лишен необходимых для горожанина, "урана", качеств.

⁵⁵ 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-девадаси, перерастала во всеобщую веселую потасовку, во время которой девадаси колотили окружающих кусками мягкой коры палимровой 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/.

⁵⁶ 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/.

⁵⁷ В древности существовало представление о различных видах воды. Так, в ведических текстах их выделяется 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-тиной характерны свои воды: горные ручьи и озерца — для куриинджи, дождь — для муллей, реки и пруды — для марудам, море — для нейдаль. Особенность пейзажа палей состоит в полном отсутствии воды.

⁵⁸ Напомним, что темы-тиной выделяются и в поэзии пурам, но не образуют в ней столь последовательной системы. Имеется известное соответствие между темами ахам и темами пурам (носителями отдельные названия), оно закреплено в Толл, но нами здесь не рассматривается. Мы на него лишь укажем в таблице тем-тиной, 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 найдется очень немного. Вообще же говоря, в вопросе о содержании этих тем у исследователей полной ясности нет (см. /Манникан, 1962, с.72/), и выявление стихотворений, которые можно причислить к данным темам,

зависит от индивидуальных вкусов. Лишь ситуация езды на пальмовом коне единодушно признается принадлежащей перунтиней, поскольку явно изображает выход за пределы нормы. В других случаях определить эти пределы затруднительно. Скажем, принадлежащее Наннахеяру стихотворение КТ 325 относится к перунтиней, хотя оно изображает типичную размопку 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 аист 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 nasledовавших ей с точки зрения сложившегося в ней канона. Эти сборники таковы: aintaiyuluratu ("Семьдесят стихов на пять тем-тиней"), aintipai-uairatu ("Пятьдесят стихов на пять тем-тиней"), kaipilai ("О поведении в пяти ситуациях тиней"), а также tinaimoiyairatu ("Пятьдесят стихов, говорящих о тиней"), tinaimalai virgairatu ("Гирлянда из ста пятидесяти стихов на пять-тиней").

² *shatai* — букв. *перей*, *начальный*, и "толканием" так объясняется название этого элемента: "Познавшие сущность вещей говорят, что сущность этих двух — времени и пространства — быть первыми" (Топ 7).

³ Развернутую характеристику пяти тем впервые дает комментатор трактата "Иреинар ахапоруль" Наккирар (IX в.). Он включает в нее не только присущие каждому району растения, животных, но также дети — ли, как еда, разновидности музыкальных инструментов (йаль, барабаны), источники воды.

⁴ Из праздников, отмечаемых в культовом цикле Муругана, заслуживает упоминания *rapkuni uttigam* (апрель — май). Этот месяц считается благоприятным для свадьбы, 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 Валли /Клози, 1977, с.138/.

⁵ Скрытый смысл речи героя состоит в том, что образ коровы, поедаящей 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 этим тайные взаимоотношения с их подругой.

⁷ Между прочим, у народов Южной Индии до сих пор широко распространено суверенное 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 *malai veser*: *raiuci*, *ripkaṇ*, *ralaiṇkaṇ* *начальный вечер*, *kaṇuṇṇu malai veser* *стачаяня*, *maṇṇu*, *lip malai veser*, *приносящий смеление*, *aruṇiṇ malai veser* *тихий 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 двустихии 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 божавшего возлюбленного, нанимает бродячих актеров, чтобы они пели в людных местах о ее любви и разлуке" /Васильков, 1987, с.262/.

водяные лилии с крупными многолепестковыми цветками различного цвета.

Манго (mā, māgam) — *Mangifera indica*, крупное, вечнозеленое дерево с мелкими белыми или желтыми цветками и большими сочными плодами.

Маргоза (vēmpu) — *Azadirachta indica*, Nim, Margosa, дерево, листья которого повсеместно в Индии считаются целебным, очистительным средством.

Марудам (marutam) — *Terminalia tomentosa* или *Lagerstroemia feos-tergina*, крупное ("царское") дерево, растущее по берегам водоемов (в районе марудам).

Муллей (mullai) — *Jasminum trichotomum*, жасминовый кустарник с полувечнозелеными ветвями и множеством ярко-белых цветов, раскрывающихся с началом сезона дождей.

Мусундей (musuntai) — *Rivera ornata*, вьюнок с мелкими белыми цветками.

Няжал (nājal) — *Cassia sorheta*, дерево, растущее в приморских рощах.

Нейдал (neytal) — *Nimphaea lotus alba*, белая водяная лилия.

Омей (ōmai) — (?), крупное дерево (разновидность манго?).

Пальмировая пальма (papai maram) — *Borassus flabeliformis*.

Палей (pālai) — *Wrightia tinctoria*, дерево, растущее на сухих пустынных землях.

Пилавам (pitavam) — *Randica malabarica*, дерево с белыми цветками.

Просо (tinai) — *Setaria italica*, культура, характерная для горных районов.

Пунгу — см. Пунней.

Пунней (pūnai, pūku) — *Salophyllum inophyllum*, дерево красноват с разветвленной кроной и белыми ароматными цветками.

Ратан (pīramu) — *Calamus rotang*, вьющееся растение.

Сандап (sāntam, sāntu) — *Santalum album*, дерево, древесина которого используется для изготовления ароматического порошка и прохладительных масел.

Сембу (сēmpu) — *Caladium pumhacifolium*, садовое клубневое растение.

Тажей (tālai) — *Pandanus odoratissimus*, хвойное дерево, растущее на морском берегу.

Тондри — см. Кандадь.

Хлебное дерево (pālāmaram) — *Artocarpus integrifolia*, дерево с крупными, до двух кг, сладкими плодами.

Чампака (sapraкам) — *Moschella sapraкам*, большое дерево с ароматными цветками.

Шафран (māncal, kūkkūcam) — *Curcuma longa*, растение, клубни которого употребляются как съедобная приправа и для изготовления ароматического порошка.

1. akanānūru. tiru nāvalar, na. mu. vēṅkatacāmi nāṭṭar, karantai kaviyaracu, ra. vēṅkatacalam piḷḷai vārkaḷāl eṭṭapperra patavarai viḷakkavuraikalutan. tirunelvēli, cennai, 1962.
2. aiṅkurunūru. tiru po. vē. cōmacuntaraṅar uraiyūṭaṅ. cennai, tirunelvēli, maturai, 1972.
3. iraiyanar akapporuḷ. teyvarpulanai naḷḷiraṅar urai. cennai, 1976.
4. kaḷittokai. naccinārkkiniyar uraiyūm. tiru po. vē. cōmacuntaraṅar viḷakkam. cennai, 1978.
5. kuruntokai. u. vē. sāmināṭaiyavarkaḷ uraiyūṭaṅ. cennai, 1955.
6. ciḷappatikāram. tiru po. vē. cōmacuntaraṅar urai. cennai, 1977.
7. tirukkuraḷ vē. irāmalinḱam piḷḷai putu urai. cennai, 1954.
8. tolkāppiyam. poruḷatikāram. iṅampūraṅar uraiyūṭaṅ. tirunelvēli, cennai, 1956.
9. nārīṅṅai nānūru. uraiyāciriyaḱaḷ nārāyaṅacāmi aiyaḱar avarkaḷ, po. vē. cōmacuntaraṅar avarkaḷ. cennai, 1976.
10. pattuppāṭṭu mūlamum uraiyūm. mutaiḱapakuti. tiru po. vē. cōmacuntaraṅar urai. tirunelvēli, cennai, 1962.
11. pattuppāṭṭu mūlamum uraiyūm. irantāmpakuti. tiru po. vē. cōmacuntaraṅar urai. tirunelvēli, cennai, 1968.
12. patiṅṅupāṭṭu. uraiyāciriyaḱar tiru auvai cu. turaicāmiḱpiḷḷai avarkaḷ. cennai, 1973.
13. pariḱāṭal. uraiyāciriyaḱar tiru po. vē. cōmacuntaraṅar. cennai, 1975.
14. putanānūru. mūlamum paḷaiya uraiyūm. patippāciriyaḱar ṭāḱṭar u. vē. sāmināṭaiyavarkaḷ. 7 patippu. cennai, 1971.
15. manimekakai. mūlamum uraiyūm. uraiyāciriyaḱar po. vē. cōmacuntaraṅar. cennai, 1975.
16. maturai kaṅṅaṅkūṭtaṅar. kārnāḱḱapatu — nānāḱḱapatu mūlamum uraiyūm. cennai, 1957.
17. kuṅṅutokai. 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 Paripāḱal. 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.

- ин — aiṅkurunūru.
- Н — akanānūru.
- А — iraiyaṅar akapporuḷ.
- али — kaḷittokai.
- ар — kārnāḱḱapatu.
- П — kuṅṅiḱḱupāṭṭu.
- Т — kuruntokai.
- Лани — maṅimekakai.
- К — maturaiḱkānci.
- Ш — mullaipḱāṭṭu.
- МПК — malaipraṭuḱatām.
- В — neṭṅunalvaṭai.
- НТ — nārīṅṅai.
- Лали — patiṅṅupāṭṭu.
- Нари — pariḱāṭal.
- Шору — porunaiḱḱruppaṭai.
- ПН — putanānūru.
- ШП — pattinapāḷai.
- ШШан — perūmpānāḱruppaṭai.
- СП — ciḷappatikāram.
- СПан — ciṅṅupānāḱruppaṭai.
- ТК — tirukkuraḷ.
- ТМА — tirumuruḱāḱruppaṭai.
- Тол — tolkāppiyam poruḷatikāram.
- ДЭС — *Валлов Т. and Емелева М. А Dravidian Etymological Dictionary. Oxf., 1961.*
- ИП — *Subramaniam V. Index of Puranānūru. University of Kerala. 1962.*
- ПШТИ — *Subramaniam N. Pre-Pallavan Tamil Index. Madras, 1966.*

III. Стишок литературы

- Алиханова Ю.М. Театр древней Индии. — Культура древней Индии. М., 1975.
- Алиханова Ю.М. Жанр "натика" в индийской классической драме. — Алиханова Ю.М. Жанр "натика" в индийской классической драме. М., 1985.
- Теория жанров литературы Востока. М., 1985.
- Албедиль М.Ф. Протоиндийское письмо: итоги и перспективы исследований. — СЭ. 1984, № 4.
- Албедиль 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. — ОЯС. 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 (Arumachalam M.). A Later Evidence on Music in the Sangam Period. — JTS. № 17, 1980.
- Арчер (Archer W.G.). The Poetry of the Uraons. L., 1940.
- Арчер (Archer W.G.). The Hill of Flutes. Pittsburg, 1974.
- Валасубраманиан (Balasubramanian C.). The Status of Women in Tamilnadu during the Sangam Age. Madras, 1976.
- Валь (Baal J. van.). Offering, Sacrifice and Gift. — Numen. 1976, vol. 23, fasc. 3.
- Банерджи (Banerjee P.). Apsaras in Indian Dance. New Delhi, 1982.
- Барроу (Barrow T.). Review of: Hart G.L. The Relation between Tamil and Classical Sanskrit Literature. Wiesbaden, 1976. — IJL. 1979, vol. 21, № 4.
- Бек (Beck B.E.F.). Colour and Heat in South Indian Ritual. — Man. 1969, vol. 4, № 4.
- Бек (Beck B.E.F.). The Study of a Tamil Epic. — JTS. 1972, № 1.
- Бек (Beck B.E.F.). Peasant Society in Kongu. Vancouver, 1972 (a).
- Бек (Beck B.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 B.E.F.). A Praise-Poem for Murugan. — Journal of South Asian Literature. 1975, vol. XI, № 1—2.
- Бек (Beck B.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 B.E.F.). The Three Twins. The Telling of a South Indian Folk Epic. Bloomington, 1982.
- Бек (Beck B.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 Rgyeda 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. Тамльская 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 vacakkam. — āraṅgūsi. 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.
- Вараланде (Varalande 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 Ритьяшринге). — 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 праkritской 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. Л., 1940.
- Водвиль (Vaudevillie Ch.). A Note on the Chatakarpara and the Meghaduta. — JOIB. 1959, vol. 9, № 2.
- Водвиль (Vaudevillie Ch.). Varahmasa: a Comparative Study. — JOIB. 1964, vol. 13, № 4.
- Водвиль (Vaudevillie 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 Whitchcraft 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.). Velicharad. — 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.
- Гриндер 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. Южноравиндская 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.
- Джексон (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. — ТС, 1964, vol. XI, № 4.
- Дубьянский А.М. Рец. на: *Kailasārathy K. Tamil Heroic Poetry*. — ВМУ, 1971, № 2.
- Дубьянский А.М. Панегирическая поэзия тамильской антологии "Десять песен". — ВМУ, 1973, № 1.
- Дубьянский А.М. Происхождение канона древнетамильской любовной поэзии (ситуация разлуки). — ВМУ, 1978, № 3.
- Дубьянский А.М. Мотив вестника в ситуации разлуки древнетамильской любовной поэзии. — Литература Инди. М., 1979.
- Дубьянский А.М. О мифопоэтических началах древнетамильского поэтического канона. — Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979 (а).
- Дубьянский А.М. О ритуально-мифологическом содержании образов древнетамильской лирики. — Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.
- Дубьянский А.М. О некоторых религиозно-мифологических представлениях древних тамил в связи с культом Муругана. — Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М., 1985.

- Дубьянский 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., 1986.
- 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. — ИИЖ, 1973, vol. 15, № 2.
- Звелебил (Zvelebil K.). Tamil Literature. Wiesbaden, 1975.
- Звелебил (Zvelebil K.). Tamil Literature. Leiden, 1975 (а).
- Теменос. 1977, vol. 13.
- Звелебил (Zvelebil K.). Valli and Murugan — a Dravidian Myth. — ИИЖ, 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. — ИИЖ, 1980, vol. 22.
- Зонтхаймер (Sonthheimer 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 (Kailasārathy 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 Chief-tain and Emperor. — The Indian Historical Review. New Delhi, 1976, vol. 3, № 1.
- Кёйпер (Kuiper F.B.J.). Śailiśā- and Kuśilava. — Studien zur Sprachwissenschaft und Kulturkunde (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft). Bd. 14. Innsbruck, 1968.
- Кёйпер (Kuiper F.B.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 Nadu*. — *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.*
- Котандипани Пиллей (Kothandapani Pillai K.). *Vada Venkatam*. — ТС. 1961, vol. 9, № 1.
- Коуэн (Cowan D.). *Flowering Trees and Shrubs in India*. Bombay, 1952.
- Криге (Krieger 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-Strauss). *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 Падмини-Девы*. — 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.
- Мосс (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.
- Мэлони (Maloney C.). *Archeology in South India: Accomplishments and Prospects*. — *Essays on South India*. Ed. Burton Stein. New Delhi, 1975.
- Наннитамби (Nannithambu L.). *The Fine Arts and Recreation during the Cola Period*. — JTS. 1969, vol. 1, № 2.
- Натараджа (Nadaraja D.). *Gloriosa Superba in Classical Tamil Poetry*. — ТС. 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.
- Невелова 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.
- Пинна Вербнер (Pina 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.
- Рама-swami Аияр (Ramawami Aiyar C.P.). *Treatment of Landscape in Eastern and Western Poetry*. Baroda, 1956.
- Рамачандран (Ramachandran C.E.). *Historical Studies in the Pattupattu*. — JMU. 1965-1966, vol. 37, № 1-2.
- Рамачандран (Ramachandran C.E.). *Ahananuru in Its Historical Setting*. Madras, 1974.
- Рангасами (Rangasamy Dorai M.A.). *The Surnames of the Sankam Age Literary and Tribal*. Madras, 1968.
- Рениш (Reiniche 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.). *Kurinji*. — ТС. 1955, vol. IV, № 2.
- Сами (Samy P.L.). *The Plant Names in Kurincippattu*. — JTS. 1972, № 1.
- Сатьямурти (Sathiamoorthy S.). *"Korravai", the Goddess of Palai Region*. — *Research Papers*. Department of Tamil University of Kerala. 1975, vol. VI.
- Селъванаягам (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. — PICTSIS.
- Сиватамби (Sivatambu K.). *tinaikkōṭṭrāṭṭin camūka aṭippaṭaikal.* — *āraṅgaci*, 1971, malar 3, itai 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.
- Ситанати (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.
- Тамижанналъ (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.
- Тубьянский М.И. *К истолкованию мифа о Mahisamardani.* — *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, 1976.
- 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.
- Фалък (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.
- Фрейденбергер О.М. *Поэтика сюжета и жанра*. Л., 1936.
- Фрейденбергер О.М. *Проксхождение греческой лирики.* — *Вопросы литературы*, 1973, № 11.
- Фрейденбергер О.М. *Миф и литература древности*. М., 1978.
- Фюрер-Хаймendorф (Füer-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.* — *JAOIS*. 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.
- Хестерман (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 Councilors*. Cairo, 1936.
- Холпайк (Hallpike C.). *Social Hair.* — *Man*. 1969, vol. 4, № 2.
- Чаттопадхьяя Д. *Локаята даршана*. История индийского материализма. М., 1961.
- Шанмугам Пиллей (Shamugam Pillai M.). *Silappatikaram, a Pro-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, 1968.
- 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? — ILJ. № 21, 1979.
- Шульман (Shulman D.). Tamil Temple Myths. Sacrifice and Divine Marriage in the South Indian Saiva Tradition. Princeton, 1980.
- Джохльм, 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. I., 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.
- ILJ — 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.
- ТС — Tamil Culture. Madras.

Август 192
 Ави 180
 Авина 181
 Адан 181
 Адан Ори 69
 Ацияман 74
 Адияркуналлар 57
 Адихан 201
 Аиюр Мудаванар 11
 Ай 72, 101, 202
 Алаттур Кижар 11, 64
 Алиханова Ю.М. 205
 Альбедиль М.Ф. 197
 Амуванар 11
 Андал 49, 142, 178, 203
 Аниладу Мундрилар 12
 Аничков Е.В. 208
 Анни 57
 Аппар 49, 205
 Ариудеияранар 48
 Ария Порунап 153
 Аувеняр 59, 74, 75, 80, 201
 Амока 19, 192
 Барроу Т. 25, 196
 Баура М. 51
 Бек В.Б.Ф. 15, 17, 27, 28, 32, 194, 205
 Бьардо М. 112
 Бхартричари 205
 Ваяипури Пиллей 51
 Ваджрананди 51
 Балаван Килли 64
 Ван Геннеп А. 71
 Ванаван 56
 Васильков Я.В. 191, 211
 Вендер Чежиян 48
 Вертоградова В.В. 205
 Веселовский А.Н. 7
 Викрамачола 71
 Водвиль Ш. 183

В ряде случаев упомянутым в указателях именам и терминам со-
 ответствуют в тексте латинские транслитерации.

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
 Маурья 66
 Махадеван И. 8
 Мичили 201
 Мосиккиранар 68
 Мосс М. 202
 Мудаттамакканьяр 10
 Мудаттиру Маран 48, 49
 Мудинагараяр 48
 Накиранар 49
 Наккирар 10, 11, 21, 48, 49, 73, 81, 193, 210
 Налан Килли 60
 Наллаңдуванар 49
 Наллиякодан 10
 Нальвилакканар 170
 Наннан 10, 60, 99, 181
 Наннахеняр 210
 Наппуттанар 10
 Нататтанар 10
 Наччинаркиньяр 206
 Нейдийон 50
 Недуман Аньджи 201
 Недуньчезиян 10
 Никитина М.И. 7
 Нилаканта Шастри 21
 Осеружавар 12
 О'Флаэрти В.Д. 205
 Паллавы 43, 79
 Палеипадия Перунгадунго 12
 Панан 153
 Пандья 11, 19, 48, 52, 156, 192
 Панини 19
 Паранар 21, 90, 100
 Парри М. 14, 51, 54
 Пекан 179
 Периян 75
 Перунгаусиканар 11
 Перуньджиттранар 69
 Перунгундур Кижар 49
 Пиллэ Т.Ш. 207
 Писирандеияр 73
 Порунап 19
 Поуп Дж. У. 196
 Птолемей 192
 Романов В.Н. 203
 Саттанар (Перунталей Саттанар) 11
 Сваминатхаияр 13, 54, 58, 80
 Сенгуттуван 133, 187
 Сенданбуданар 48
 Сивараджа Пиллей 52
 Сиватамби К. 15, 59, 60
 Сирувендериян 67
 Сирумедавияр 48
 Сируландарангаг 48
 Страбон 182
 Сриниваса Айенгар 166
 Тамжанналь 161, 186
 Тани Наггам Кс. 12, 15, 16
 Тидиян 19, 57
 Тиреиян Маран 48
 Тирумангей Альвар 49
 Тирунилаканта Йальпанар 82
 Тируппан Альвар 82
 Тондеиман Ипаңдиреиян 10
 Толькаппиянар 48
 Томпсон С. 51
 Туварей Коман 78
 Уайтхед Х. 110
 Уккираперуважуди 49
 Уруггирангананар 10, 190
 Фийоза Ж. 194
 Фрейденберг О.М. 7, 75, 134, 167, 189, 203
 Хапа 205
 Харди Ф. 11, 43, 195
 Харт Дж. 15, 17, 18, 22, 24, 25, 27, 54, 58, 61, 79, 80, 166, 192, 193, 205
 Чежиян 19, 66
 Черы 19, 66, 160, 181, 190, 192
 Чолы 10, 19, 60, 73, 190, 192
 Чедвики Х.М., Н.К. 51
 Шиммарев В.Ф. 7
 Шильман Д. 46, 49, 200

- Агастья (Агастийр) 48, 49, 200
 Агни 34
 Арундхати 21, 127, 207
 Аялпан 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
 Дутьянга 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
 Картиккея 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
 Кумбжака 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
 Махисасурардини 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
 Нарادا 105, 106
 Недувель 33, 37, 39, 195, 196
 Нила 143
 Нили 35, 94
 Пандавы 22
 Парашурама 21
 Парвати 108, 161
 Паттини 46, 169
 Поту-разу 32
 Праджалати 68
 Радха 196
 Рукмини 196
 Севвель 34, 43, 195, 196
 Сей 33, 195
 Сеййон 34.
 Экамбарешвара 108
 Сейон 34, 195
 Сивамуни 104
 Сканда 11, 33, 34, 36, 39, 40, 105, 195
 Сур (Сурапацма) 30, 39—42, 44—46, 101, 187, 197, 199, 200
 Тарака 39
 Тирумаль (см. Маль)
 Улас 154
 Шакунтала 90
 Шива 21, 29, 33, 39, 48, 49, 105, 141, 156, 195, 196, 199, 205, 207

- адулары 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
 вайриары 57
 веды, ведический 21, 40, 62,
 66, 67, 68, 79, 193
 велан 37, 38, 61, 65, 78, 87,
 103, 133, 156, 173, 174
 велалики 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
 кадевуль 22, 23, 25, 26
 кадан 22, 29, 69
 кайккилей 164
 калаву 12, 89, 151, 204
 каньджи (пан) 61
 карма 21
 канчулары 56, 57, 64
 карбу 76, 125, 127, 140, 145,
 207
 кинейян (кинейян) 59, 60
 кодияры 55, 56, 65
 кураары 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 (куттары) 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
 папей-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
 тудидары 58
 тунангей 30, 174, 181, 195
 чевважи (см. муллей-пан)
 шайлуша 62
 шрути 21, 67, 193
 эйнары 20, 29, 194, 195, 199

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, Vaḷli).

As the *aṇṇiku* 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 (*pāṇars*, *viṇāḷis*, *kāttars*, and *poruṇars*). 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 *aṇṇiku* 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 (*iṇṇikkai* and *nāḷavai*) where kings met singers were also used by the latter to meet *pūlavars*, 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 *tṭai* themes: *kuṛṇṇai*, *mūḷai*, *pāḷai*, *maruṭam* 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 *tṭai* themes depend on a specific disposition of a female (her sacral energy): girl's puberty (*kuṛṇṇai*); the danger of restriction and accumulation of this energy (*pāḷai*); the chastity of wife when husband is away (*mūḷai*); post-natal pollution (*maruṭam*). 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 *kuṛṇṇai*, whose topics and images are coloured by love story of Murukan and Vaḷli, while the core of *mūḷai* poetry is constituted by family ritual of separation which is similar to *nōḷḷu*, the female fasting rite.

Pāḷai poetry graphically presents the intermediate part of the ritual (trials and sufferings). In *neytal* and *maruṭam* 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 *maruṭam*).

A.M. Dubyansky. *Ritual and Mythological Sources of the Early Tamil Poetry*. The book draws on the *Etṭuttokai* (*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, roles of so-called *aṇṇiṇai* (five *ṭṭai* 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 *paṇam* '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 *aṇṇiku* typical of the Tamil culture, that was noted by B.E.F. Beck and J. Hart. The early Tamil texts suggest that *aṇṇiku* has connotations with 'heat' or 'heating', which is close to the Vedic concept of *tapas*. However, *aṇṇiku* unlike *tapas* is not a cosmic, but a purely mundane force which is closer to or inside people. It is Proteus-like and can assume various forms and appearances. In the Tamil culture *aṇṇiku* 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. Kaṇṇaki). *Aṇṇiku* is incarnated in the Goddess Korṛavai who is the major image of the early Tamil myths.

There is a connection between Korṛavai and important deities of the early Tamil pantheon: Māl (Korṛavai's brother), Murukan (her son) and Vaḷli (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 Korṛavai 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 Vaḷli (as far as Māl

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* (*aṅṅtiṇai*). The system is analysed in the fourth chapter.

The chapter primarily raises the problem of earlier poetic forms which consolidated the *tiṇai* system. Here, Dьбуянскы 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. *Kuṭṭi* songs, for example, were created by the mountain hunters to praise their 'mountain god' Murukan. The texts of songs of the pastoral tribes were dedicated to Krishna. The texts mention *pālai*, *neytai* 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*, *viṭṭis*, *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 реальных растительного мира в древнетамильской поэзии	212
Список сокращений, используемых в тексте (источники и способная 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