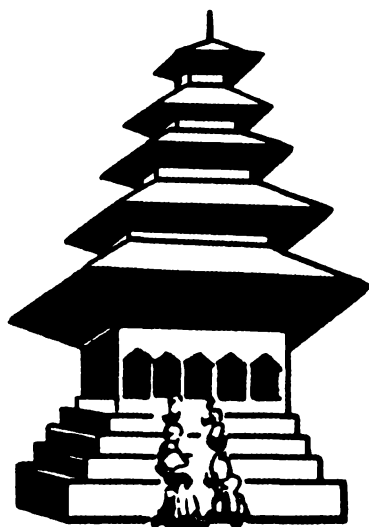


КУЛЬТУРА НЕПАЛА.
ТРАДИЦИИ И
СОВРЕМЕННОСТЬ



Государственный институт искусствознания





Живая Богиня Кумари. Фото Линды Флеминг

КУЛЬТУРА НЕПАЛА. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей



Санкт-Петербург
2001

Ответственный редактор и составитель
Т.Е. Морозова

Рецензенты:
И.Е.Светлов,
В.Н.Максимов

Сборник посвящен уникальной культуре Непала — индуистского королевства южноазиатского региона. Многогранный спектр аналитических работ из области фольклора, литературоведения и искусствознания, по религиозно-философским и социокультурным проблемам позволил выявить гармоничную совместимость глубоких традиций с современными тенденциями развития на уровне всех слоев культурной жизни этой страны.

Данная книга представляет интерес как для специалистов, так и для более широкого круга читателей, поскольку дает возможность составить целостное впечатление об одной из древнейших стран мира.

© Государственный институт искусствознания, 2001
© Алетейя (СПб)

ISBN 5-89329-417-3

ОТ РЕДАКТОРА

Во второй половине XX века проявился все возрастающий интерес к доселе малоизучаемой культуре Непала. Прошедшая в марте 1998 года в Государственном институте искусствознания конференция “Культура Непала: традиции и современность” выявила наличие большого количества ценного научно-исследовательского материала по разным аспектам означенной темы и потенциальную возможность для его дальнейшей разработки и опубликования. Данный сборник статей является в определенной мере подытоживающим полувековую исследовательскую работу в этом направлении и открывающим перспективу для дальнейших специальных выпусков, в которых принимали бы участие совместно российские и зарубежные ученые.

Уникальность национальной культуры Непала заключается в теснейшем переплетении новых направлений с многовековым традиционным достоянием. Своеобразие исторического пути, особенность географического расположения, многотипность жизненного уклада, уживаемость разных религиозных воззрений, наконец, взаимосвязанность различных видов искусств определяют самобытность этой одной из древнейших культур.

Южноазиатский регион представляет собой своеобразный “нерасчлененный” пласт древнейшей культуры, в котором Непал, наряду с Индией и другими странами, занимает свое особое, законное место, и исторически сложившееся наименование — древнеиндийская культура — по сути является общим, либо объединяющим. Это важно отметить в связи

с существованием некоторых точек зрения, в основе которых лежит попытка определения неких “культурных границ” в ареалах, развивающихся в условиях исторической подвижности таковых, по сути исключающей понятие изолированности. Многие персонажи и места действия древних эпосов (“Махабхарата”, “Рамаяна”, “Буддха-чаритра”) и их авторы так или иначе связаны с землей Непала. Родственность древних традиций, театрального искусства, музыки, скульптуры и т.д. также свидетельствуют о единых корнях. Но при этом очевидно: как не существует нивелированной равноподобной культуры внутри самой Индии, так своей яркой самобытностью отличается и культура Непала, вправе претендующая на свои индивидуальность и самоценность.

Поразительна, в частности, высокая степень веротерпимости в Непале — разгадку которой пытаются отыскать многие исследователи. Не менее удивительна и редкая гармоничная совместимость глубоких традиций с современными тенденциями развития, пронизывающая все слои культурной жизни Непала. Данный феномен по сути определил тематическую направленность нашего сборника.

Поскольку при изучении практически любого из аспектов этой уникальной культуры необходимо учитывать комплексность его содержания, представлялось целесообразным включение в сборник широкого круга аналитических работ по искусствоведению, литературоведению, религиозно-философским и социокультурным проблемам. Определенная разноплановость статей предполагает и соответствующую разнотипность организации исследуемого материала, что, однако, не идет вразрез с общей тематической направленностью сборника, а, напротив, усиливает основную задачу, благодаря разностороннему освещению своеобразной непальской культуры.

Редактор и отдел искусства стран Азии и Африки выражают благодарность авторам сборника — известным ученым непалистам и востоковедам, — Людмиле Александровне Аганиной, Инне Федоровне Муриан, Борису Анатольевичу Иванову, Эвелине Владимировне Ганевской, Александру Александровичу Ледкову. Особая благодарность выражается непальскому литературоведу Кришне Пракаш Шрестхе, который не только предоставил статью в сборник, но и любезно согласился быть его консультантом, поскольку Непал — его Родина.

Татьяна Морозова

А.А.Ледков

Жрецы и чиновники

(Взаимодействие религиозных и государственных институтов в традиционном обществе Непала)

Непал считается индуистским королевством. Индуизм является государственной религией страны. Большинство непальцев (более 80%) считают себя индуистами. Исследователи давно обратили внимание на особенности индуизма в Непале, отличающие его от классической общеиндийской модели. В первую очередь отмечается эклектика непальского индуистского пантеона, сохранение в его рамках древних тантрических верований, влияние буддизма, а также неразвитость кастовой системы.

Отмечается также существование прямой связи между государством (королевской властью) и непальским индуизмом не только в сфере институциональной (что характерно для многих государств Запада и Востока), но и в политической, а также в чисто идеологической и ритуальной сферах. Такая система взаимоотношений королевской власти и религиозных институтов сложилась в период формирования общепепальского государства (вторая половина XVIII — начало XIX вв.) В своей политике по отношению к религиозным институтам, которая нашла отражение в государственном законодательстве, правящая элита стремилась сохранить внутренний мир и территориальное единство страны.

Однако, несмотря на огосударствление индуизма и проиндуистский характер законодательства, непальским

индуистам, как и представителям других конфессий Непала, всегда была свойственна большая веротерпимость, обусловленная во многом неразвитостью конфессионального сознания. Этот фактор, а также целенаправленная политика государства препятствовали до последнего времени возникновению межконфессиональных конфликтов или религиозного экстремизма.

Однако на данной стадии изученности проблемы можно предположить, что феномен непальского индуизма глубже и шире, чем рамки политики правящей элиты. Видимо, данный политико-религиозный комплекс (этот термин кажется приемлемым в контексте данной статьи) является неотъемлемой частью непальской культуры (некоторые факты свидетельствуют о его зарождении в непальских княжествах задолго до создания общенепальского государства).

Для Непала были характерны взаимосвязь и параллельность развития индуизма и государственности. Реальный процесс формирования общенепальского государства не ограничивается хронологическими рамками нескольких десятилетий XVIII и XIX вв. Генезис современного непальского государства относится, по меньшей мере, к середине XVI в. Тогда отпрыск правящего дома одного из горных княжеств — Драбья Шах основал независимое княжество Горкха, расположенное в 90 км от Катманду. Началось постепенное возвышение этого небольшого княжества, которое стало собирать вокруг себя другие княжества и племенные территории. Процесс формирования государственных структур был связан с развитием феодализма у горных народов Центральных Гималаев. Становление государственности сопровождалось интенсивной миграцией гималайских этносов и, в первую очередь, государствообразующего этноса — кхасов. Родиной данного этноса является Западный Непал, в языковом и культурном отношении кхасы близки народам северной Индии, говорящим на индо-арийских языках. В период широкого расселения кхасов в Центральном и Восточном Непале их стали именовать кхас-бахун (“кхасы и брахманы”), бахун-чхетри (“брахманы и кшатрии”), пахари или парбатии (“горцы”)¹. Парбатии (этот этноним получил наибольшее распространение) отличаются большим трудолюбием, предприимчивостью, смекалкой и веселым нравом. В XVI—XVIII вв. они осваивали новые территории, распространяя в Гималаях

пашенное земледелие. Основной сельскохозяйственной культурой был рис. Появление новой культуры — маиса — позволяло осваивать горные районы с суровым климатом. На склонах гор парбатии создавали террасы для рисовых полей, проводили оросительные каналы, основывали новые поселения. Парбатии селились совместно с местным тибето-бирманским населением, складывались полиэтничные сельские общины. Язык кхас-кура (“язык кхасов”), который в XIX в. именовался парбате (“горный”), стал языком межэтнического общения в Гималаях от Симлы на северо—западе до Бутана и Ассама на востоке². На основе парбате сложился современный язык непали.

Кхасы, видимо, с первых веков н.э. находились в сфере индийской цивилизации, населяя ее северную горную окраину. В результате контактов с жителями индийских равнин они уже в этот период были знакомы с основами брахманизма (позже — индуизма). В начале II-го тысячелетия н.э. влияние индуизма в среде кхасов и других горных племен усилилось; его проводниками стали высококастовые индуисты, вытесненные мусульманами из завоеванных ими государств Индии. Индуизм постепенно вытеснял или абсорбировал буддизм и местные верования, в том числе, популярный в среде кхасов культ божеств семейства Мош-то³. Можно предположить, что представления о строительстве государства в среде феодализировавшейся верхушки кхасов формировались под влиянием идей, разработанных в государствах Индии. Об этом свидетельствуют сохранившиеся памятники эпиграфики.

В результате социального расслоения, а также под влиянием высококастовых переселенцев из Индии, в среде кхасов образовались сословия. Кхасские брахманы были в основном потомками переселенцев из различных районов Индии. На основе кхасской племенной верхушки сложились тхакуры⁴, которые считали себя потомками индийских раджей... Под влиянием кастовых стереотипов основная масса кхасов стала именоваться чхетри, т.е. кшатрии. В статусном отношении ниже чхетри находились тибето-бирманские племена: магары, гурунги, таманги, сунвары, лимбу, раи и ряд других. Самую нижнюю ступень иерархии занимали немногочисленные представители низких и ремесленных каст, имевшие общее название *пхуни*.

Князья из тхакурских династий, претендовавшие на происхождение от знатных раджпутских предков, на

протяжении XV—XVII вв. основывали в освоенных кхасами районах новые княжества. Большинство княжеских домов принадлежало к династиям Шах и Сен. Вблизи княжеских замков, расположенных на горных вершинах, возникали торговые центры, прокладывались новые торговые пути. Получили развитие некоторые виды ремесел, традиции которых заимствовались в Индии или в долине Катманду.

В первой половине XVII в. началось усиление княжества Горкха, оно было связано с правлением Рам Шаха (правил в 1606 — 1636 гг.) При нем в Горкхе было создано уложение (так называемые “эдикты” Рам Шаха), что было новым явлением для горных княжеств. В “эдиктах” прослеживается влияние традиционного индуистского законодательства — *шастр*, а также неписанных правил поведения кастовых индуистов. Однако основу “эдиктов” составляли правила взаимоотношений между формирующимися социальными группами молодого княжества, где процесс индуизации и кастаизации был далек от завершения и где были сильны традиции автохтонного племенного населения.

Территориальная близость к долине Катманду, а также традиционные тесные связи с княжествами этого самого развитого района Непала — Катманду, Бхадгаоном и Патаном — способствовали возвышению Горкхи среди других княжеств центрального Непала.

В 40-х годах XVIII в. князь Горкхи Притхви Нараян Шах (1723 — 1775 гг.), используя в основном военные методы, приступил к объединению непальских княжеств (их общее количество приближалось к 50ти). Основным объектом военных действий стали богатые княжества долины Катманду. 1769 г. — дата полного завоевания долины Катманду — считается датой создания современного государства Непал. Однако завоевания наследников Притхви Нараяна продолжались вплоть до англо—непальской войны 1814 — 1816 гг. После поражения в этой войне Непал, потеряв почти половину своей территории, приобрел современные границы.

Именно в эпоху создания общенепальского государства складывались специфические отношения между государственными и религиозными институтами, которые основывались на личных связях государственных и религиозных деятелей. В этот период формировалась государ-

ственно-религиозная идеология, некоторые аспекты которой рассматриваются в предлагаемой статье.

В распоряжении исследователей имеется ряд документов, освещающих этот сложный и малоизученный процесс. Некоторые из них полностью или частично приведены ниже. Большинство из этих документов впервые переведены с языка кхас-кура на русский⁵. Большую помощь в их переводе автор статьи получил от известного непальского литературоведа и переводчика Кришны Пракаша Шрестхи. Документы, перевод которых приводится ниже, являются официальными письмами или указами. Они свидетельствуют — об этом можно говорить с большой долей уверенности — об исполнении государством в лице короля и его чиновников чисто религиозных, духовных функций и о нерасчлененности духовной и светской сферы в представлениях непальцев периода создания общенепальского государства.

В традиционном непальском обществе все имело сакральный смысл. Социальные явления (наряду с природными), например: государство, королевская власть, включались в сакральную сферу. Основную роль в сохранении *дхармы* — божественного правопорядка и справедливости в обществе играла королевская власть и лично государь — *махараджадхираджа* — земное воплощение Вишну. Сфера деятельности монарха и правительства по поддержанию социального мира и благоденствия в государстве имела специальный термин — *раджадхарма*. Элита Непала, представленная брахманами, тхакурами и чхетри, строила государственные институты, исходя из своих представлений о базирующемся на *дхарме* идеальном государстве. Король действовал так, как, по его представлениям, должен был действовать идеальный индуистский царь. Как правило, за образец брались мифические правители, воспетые в эпосе. Конечно, реальная государственная политика корректировалась в соответствии с реальной обстановкой.

Характер индуистских религиозных институтов, а также архаичная социальная структура молодого общенепальского государства не позволили религиозному истеблишменту выступать в качестве самостоятельной социальной силы. История Непала не знает религиозной борьбы, религиозных вольнодумцев или государственных деятелей типа кардинала Ришелье. Даже номинально важ-

ный институт королевского наставника *радж*—*гуру* был фактически сведен к одной из высоких административных должностей. По традициям индуистских государств *радж-гуру* должен был следить за соблюдением *дхармы* всеми должностными лицами, включая правителя. Он обладал прерогативами разрешать религиозные конфликты и налагать религиозные наказания. Однако реально его функции сводились к оформлению актов властей в соответствии с духом и традициями *шастр*⁶.

В процессе создания единого Непала перед складывавшейся феодальной элитой молодого государства стояла задача политического и идеологического объединения различных этно-социальных структур. Основой для такого политико-идеологического объединения стал процесс индуизации, характерный для Индийского субконтинента. Индуизация представляет собой сложный исторический процесс культурного синтеза варново-кастового общества и родо-племенных сообществ, в результате которого складывалась одна аморфная (на начальном этапе развития), но подчиненная некоторым общим принципам и неизменно возглавляемая брахманами система. Индуизация в Непале насчитывает уже не одну сотню лет (самые ранние свидетельства индуистского влияния на территории Непала относятся к середине I тысячелетия н.э.) Процессы, связанные с индуизацией, активизировались в XVIII в., что можно объяснить формированием общенепальского государства. В этот период естественная постепенная индуизация дополнялась целенаправленной государственной политикой, которая часто оформлялась в виде правительственных указов и распоряжений.

Создатель общенепальского государства Притхви Нараян Шах и его преемники вольно или невольно способствовали формированию индуистского религиозно-идеологического комплекса, служившего идеологической основой формирующегося государства. В условиях полиэтничности и многобожия Гималаев этносы, попавшие под власть династии Шах, сохраняли свои верования практически нетронутыми. Их традиционные верования дополнялись налагаемым сверху (при поддержке государства) официальным индуизмом. Следует отметить, что многие верования автохтонов подверглись влиянию индуизма еще до включения их в общенепальское государство. Постепенно складывался общенепальский индуистский пантеон, в

котором существенное место отводилось местным божествам. В первую очередь в единый общий пантеон включались божества среднегорных районов и долины Катманду. Именно в этих районах, начиная с середины XVIII в., происходили бурные политические процессы. Так, особо почитаемая магарами богиня Манакамна стала на определенный период почти официальным божеством княжества Горкха, где находится ее главный храм. Манакамна часто воспринимается как одно из воплощений богини Кали. В “Жизнеописании Притхви Нараяна Шаха”⁷ приводятся слова Притхви Нараяна, обращенные к войску гуркхов⁸ перед штурмом крепости Нувакот в 1744 г.: “... когда вы пойдете на штурм, пусть вашим кличем наряду с “джай Горакхнатх, джай Кали”⁹, будет и “джай Манакамна”¹⁰. Притхви Нараян стремился найти среди магаров, составлявших значительную часть его войска, и, в том числе, командного состава, еще большую опору в ответственный момент реализации своих планов. Поэтому он, идя навстречу чаяниям магаров, фактически причислил Манакамну к категории Кали и Горакхнатха — наиболее почитаемых индуистских покровителей Горкхи и династии Шах.

Наиболее ярким примером приспособления местных культов к целям политического объединения различных этнических структур, что в долгосрочной перспективе сыграло роль в упрочении политического и культурного единства нового государства, явилось признание богини Кумари (воплощения покровительницы князей Малла, правившими долиной Катманду, богини Таледжу) в качестве покровительницы всего Непала, а также династии Шах и королевской власти как политического института.

По преданию, основанному на реальных фактах, штурм гуркхами города Катманду в 1768 г. совпал по времени или был умышленно приурочен к одному из основных местных праздников *Кумари—джатра*. По традиции, в ходе этого праздника у стен старинного княжеского дворца Хануман Дхока проводилась церемония благословения князя Катманду на управление княжеством в течение года. “Живая богиня” — девочка, исполнявшая функции богини Кумари, должна была в знак благословения князя возложить на него гирлянду цветов и поставить на его лоб *тику*. В день падения Катманду “живая богиня” готовилась благословить последнего правителя города из династии Малла — Джаяпракаша Маллу. Однако гуркхи наступали столь

стремительно, что Джаяпракашу пришлось спасаться бегством вместе с остатками своего войска. Церемония не прерывалась, и победитель — Притхви Нараян, заняв трон бежавшего Джаяпракаша, получил благословение от Кумари на правление городом и княжеством Катманду¹¹. Богиня как бы признала права Притхви Нараяна на управление долиной Катманду, а “живое” воплощение Кумари Катманду (в других городах долины Катманду почитаются собственные “живые Кумари”) стала почитаться в качестве “государственной Кумари” (“радж-кия Кумари”). В результате существенно возросло идеологическое влияние династии Шах в среде неваров — коренного населения долины Катманду, а их власть обрела черты некоторой преемственности и божественной легитимности. Знамя Кумари, на котором изображены солнце и луна, стало государственным флагом Непала, алый цвет ее одеяния стал национальным цветом страны.

Следует отметить, что Кумари почитается как индуистами, так и буддистами. Кандидатка на роль “живой” Кумари избирается из девочек буддистской касты *баре*. В церемониях ее отбора и инициации главную роль играют буддистские священнослужители. Кумари почитается как воплощение богини Таледжу, которая, в свою очередь, является воплощением Кали и других богинь шиваитской группы. В то же время культ Таледжу является ярко выраженным тантрическим эзотерическим культом, который не вписывается в рамки официального индуизма. Например: брахманы не участвуют в ритуалах поклонения Таледжу, служителями в ее храмах являются *ачарья*, прошедшие специальную инициацию. Культ Кумари также имеет тантрические черты. Таким образом, в том варианте культа Кумари, который утвердился при Шахах, завершилось соединение традиций трех религиозных направлений, популярных в долине Катманду и в Непале в целом: индуизма, буддизма и тантризма. Эти три направления имеют много общего, находятся в постоянном взаимодействии и взаимовлиянии, между ними ведется скрытая борьба. Культ Кумари стал своеобразным связующим звеном поддержания баланса между ними. Ключевой фигурой культовой практики почитания Кумари стал индуистский король. При князьях Малла культы Кумари (в Патане и Бхадгаоне существуют культы местных Кумари) имели локальный общинный характер. При Шахах культ Кумари из Катманду стал развиваться на новой основе — в условиях

единого сильного государства. Неслучайно при Шахах “живая богиня” стала именоваться “раджкия”, т.е. “государственная”, “царская”. В целом, в развитии культа Кумари проявились определенные дальновидность и даже мудрость королевской власти.

После захвата долины Катманду гуркхи оставили в неприкосновенности часть земельных владений неварских религиозных общин *гумхи*. Продолжая традиции князей Малла, Шахи стали покровительствовать *гумхи*, которые обслуживали храмы популярных местных божеств, например: Таледжу, Гухешвари, Матсьендранатха, Пашупатинатха. Конечно, нельзя рассматривать политику Притхви Нараяна по отношению к индуистским ценностям и божествам как чисто прагматическую, что стало свойственно политическим деятелям различных стран в XX веке. Создатель единого Непальского государства, его сподвижники и последователи были людьми глубоко верующими, вся их деятельность, часто выходившая за рамки современных представлений о морали, была подчинена исполнению *дхармы*. Такие ценные исторические источники, как вышеупомянутое “Жизнеописание” или “Дибья Упадеш” (“Божественное Завещание”)¹², свидетельствуют, что Притхви Нараян был глубоко убежден в своем божественном предназначении создать в Гималаях образцовое индуистское государство — “цветущий сад четырех варн... и тридцати шести каст”¹³. Вся свою деятельность Притхви Нараян объяснял божественным промыслом¹⁴. Неслучайно в частях “Дибья Упадеш”, связанных с религией, звучат патетические нотки, что соответствует характеру Притхви Нараяна и его боговдохновенным целям построить “истинный Хиндустан”. Он был искренен, когда завещал своим потомкам: “... не оставляйте вашу древнюю веру”¹⁵ или “... пусть раджа следит за соблюдением великой справедливости, пусть не будет несправедливости в нашей стране”¹⁶.

Большинство религиозных деятелей различных непальских княжеств середины XVIII в. поддержало политические устремления князя Горкхи. Часто деятельность религиозных сторонников Притхви Нараяна выходила за рамки традиционного соблюдения *дхармы* и переходила в сферу практических мирских дел, что не свойственно брахманам, отшельникам и другим категориям посвященных. Отход от традиции вполне объясним — политическая об-

становка накануне и в период создания общенепальского государства требовала активности и напряжения всех сил.

Взаимоотношения между Притхви Нараяном и знаменитым йогом Бхагавантанатхом, главой секты канпхата йогои, можно рассматривать как пример взаимодействия и взаимной поддержки правителя и религиозного лидера. Бхагавантанатх был кшатрием, сыном правителя одного из княжеств в западных Гималаях. Путем непрерывных медитаций и занятий Хатха Йогой он стал известным йогом и достиг статуса *сиддха*, т.е. “святого”, почитаемого в шиваистском и тантрическом направлениях индуизма. Местом его религиозного подвижничества стало западнонепальское княжество Сальян. Историкам неизвестно, как были установлены первые контакты между “святым” и правителем Горкхи, который в этот период (60-е годы XVIII в.) начал кампанию по завоеванию долины Катманду.

Бхагавантанатх почитался населением Сальяна как одно из воплощений Шивы и Горакхнатха¹⁷. Правитель Сальяна Кришна Шах пользовался его советами в религиозной и политической областях. Бхагавантанатх посоветовал Кришне Шаху установить с Горкхой дружественные и союзнические отношения. Он способствовал заключению брака между сыном Кришны Шаха и дочерью Притхви Нараяна. Установление союзнических отношений между двумя княжествами стало первым шагом к союзу *сиддха* и будущего короля единого Непала, Сальян же фактически стал вассалом Горкхи.

Позже, во время посещения Бхагавантанатхом святилища Горакхнатха в Горкхе, состоялась его первая встреча с Притхви Нараяном. Агиографическое произведение “Йоги Вамшавали” свидетельствует о том, что *сиддха* был встречен в Горкхе с большими почестями, видимо, Притхви Нараян воспринимал его визит как явление самого Горакхнатха. Бхагавантанатх предсказал будущие успехи военной кампании Притхви Нараяна, дал ему несколько практических советов и благословил его, обещав оказать помощь¹⁸.

Первым результатом реальной помощи со стороны *сиддха* стал захват города Киртипур, расположенного в долине Катманду. Бхагавантанатх был в рядах войска гуркхов, подступивших к стенам Киртипура, где прежде они уже терпели поражение. *Сиддха* долго молился за гуркхов и предавался медитации. По его совету была поймана ку-

ропатка, с которой он проделывал магические действия. Выпущенная из рук Притхви Нараяна, куропатка перелетела через стену города и опустилась на крышу храма Багх Бхайрава — покровителя Киртипура. Это было истолковано как доброе предзнаменование, и Бхагавантанатх благословил гуркхов на штурм. В этот день город был быстро захвачен. Подробности штурма и даже точная дата падения города неизвестны. Историк Л.Ф.Стиллер, отмечая быстрое падение Киртипура, полагает, что на его защитников было оказано морально-психологическое давление, ставшее, как можно предположить, результатом ритуальных действий влиятельного и уважаемого *сиддха*¹⁹. Не исключено, что определенную роль в успехе гуркхов сыграла скрытая поддержка Бхагавантанатха со стороны членов секты канпхата, которые в небольшом количестве проживают в долине Катманду начиная с XI или XVII в.²⁰

Падение Киртипура открывало возможность завоевания всех княжеств долины Катманду, что являлось основной целью Притхви Нараяна. Воодушевленный победой, Притхви Нараян подарил Бхагавантанатху трофеи, захваченные в Киртипуре: княжеское знамя, скипетр, опахало, барабан, трон, княжеских рабов и дочь князя принцессу Джамуну²¹.

Судя по сохранившейся переписке²², Бхагавантанатх активно снабжал Притхви Нараяна информацией политического и военного характера, он выступал в роли духовного и политического ментора Притхви Нараяна. Будучи аскетом, Бхагавантанатх мог свободно пересекать границы враждующих княжеств. Его и членов его секты с почетом принимали при дворах, поэтому он стал для Притхви Нараяна источником ценной стратегической информации.

Заслуги Бхагавантанатха были отмечены вручением ему *бхети* — религиозного дара, составлявшего, по сведениям “Йоги Вамшавали”, 125 000 рупий. Реальный размер суммы, видимо, был гораздо меньше. Кроме этого, в 1760 г. специальным указом Притхви Нараян назначил Бхагавантанатха главой всех йогов на территории, контролируемой Горкхой. Указ гласил:

“Шри²³ Дурга Бхавани. С помощью Шри Дурги. Шри Бхагавантанатх.

Свасти Шри Царь среди гор, наивысшее сокровище чакры, Нараян среди людей и всего сущего, всячески

многовосхваляемый, восседающий выше всякого уважения, почтеннейший Шри Махарадждахираджа, уважаемый Шри Шри Шри Притхви Нараян Шах Дева, всегда побеждающий в битвах.

Сим Мы вручаем уважаемому аскету *мандалай*²⁴ над всеми йогами нашего государства. Пусть такие *джаты*, как *маджхи*, *кумаль*, *данувар*, *дараи*, *тхару*, *пахари*, *кусахари*, *тхами*, *хайю*, *сунувар*, *чепанг*, *джолаха*, *кушуля*, *кумаль-невары*²⁵, дают одну *ану*²⁶ от каждого дома и обеспечивают утренней и вечерней трапезой. Что касается йогов, то пусть штрафы за незаконные сексуальные связи и выморочное имущество поступают к *мандали*, если дело касается подданного *махамандали*. Если дело касается подданного *дваре* и *умрао*,²⁷ то пусть [все] поступает к *дваре* и *умрао*. *Дваре* и *умрао* должны следить за соблюдением установленного порядка платежей.

1827 год этой эры, 15-й день светлой половины [месяца] Картик, 7-й день недели, Кантипур [Катманду] — столица. Шубхам.²⁸

Кришна Шах также оказывал Бхагавантанатху знаки почти божественного почитания. В своем завещании от 1690 г. Эры Шака (1768 г.) он клялся всегда почитать Бхагавантанатху и завещал делать это своим детям²⁹.

Бхагавантанатх получил от Кришны Шаха земельные пожалования, которые он мог передавать по наследству, но без права продажи. На этих землях были основаны два монастыря для йогов секты канпхата³⁰. Учитывая специфику взаимоотношений между Горкхой и Сальяном в тот период, можно предположить, что Кришна Шах осуществил земельные пожалования после консультаций с Притхви Нараяном или по его совету.

Самой большой благодарностью за вклад в создание единого государства можно считать постепенное обожествление Бхагавантанатху со стороны властей Горкхи. Его святость была признана правителями других горных княжеств, последователями различных направлений йоги и даже мусульманскими правителями Индии³¹. После его смерти в Шригау была сооружена гробница, которая является объектом поклонения и в наше время³².

Бхагавантанатх не был исключением, многие брахманы использовали Притхви Нараяном для получения сведений, в качестве связных и “агентов влияния”, об этом свидетельствуют “Жизнеописание” и письма, опубликованные Йоги Нархаринатхом.

В период формирования общенепальского государства взаимоотношения между правителем и религиозным деятелем основывались на личных связях. Позже, по мере становления бюрократического аппарата, подобные связи приобретали все более формальный характер. Следует отметить, что Притхви Нараян обладал способностью располагать к себе людей и привлекать их на свою сторону. Услуги, далеко выходящие за рамки традиционно ритуальных, вознаграждались, к тому же, земельными пожалованиями *бирта*³³.

Ниже приводится текст письма Притхви Нараяна, адресованного брахману Радживалочану, который имел большое влияние при дворе Каски. Это письмо во многом является показательным, оно дает пример личных отношений Притхви Нараяна с брахманами, поддерживавшими его политику. Горкха и Каски были союзниками и периодически совместно вели военные действия против коалиции княжеств Чаубиси — западных соседей Горкхи. Коалицию возглавляло княжество Ламджунг. Помимо официальных отношений с князем Каски, Притхви Нараян поддерживал неофициальные тесные отношения с влиятельным брахманом, что было характерно для него. В письме затрагиваются чисто военно—политические вопросы, его текст, преисполненный почтения к адресату, напоминает военный рапорт.

“Сvasti Шри Царь среди гор, наивысшее сокровище чакры, Нараян среди людей и всего сущего, всячески многовосхваляемый, восседающий выше всякого уважения, почтеннейший Шри Махараджадхираджа, уважаемый Шри Шри Шри Притхви Нараян Шах Дева, всегда побеждающий в битвах, с уважением [шлет] это письмо Сvasti Шри, наделенному всеми высшими качествами, наилучшему гуру, способному нести бремя государства, пандиту Шри Радживалочану. Здесь все хорошо и Мы желаем, чтобы и у Вас все было хорошо. Желаем удачи. От этого душа будет радоваться. [Ваше] письмо получено. Содержание его уяснено ...У Нас хорошие новости.

Итак, Вы пишете, что военные действия должны быть начаты в наступающий момент Двипакша³⁴. Это добрый совет. Однако, поскольку Мы намерены начать действия в Чангу и Санкху, мы не сможем действовать там с достаточной силой. Если неприятель начнет действовать, то мы не останемся безучастными. Мы будем действовать,

так, как сложится [обстановка]. Если действия начнутся с двух сторон [фронтов. — А.Л.], у нас не будет сил для действий здесь.

Итак, Вы пишете: “Я сообщаю своему господину, что для Каски нет другого пути, как идти вместе с Горкхой.” Вы правильно ввели в курс дела нашего брата. Это хорошо. Что делать Горкхе без Каски? Что делать Каски без Горкхи? Даже если Каски не начнет действия сегодня, действия начнутся завтра, что будет выгодно для Горкхи. Если и Горкха сегодня не начнет действия в пользу Каски, то они могут начаться завтра. Служить интересам Горкхи и Каски — в этом суть защиты государства и сохранения его оплота. Даже если сегодня действия не предпринимаются, они могут быть предприняты завтра. У Нас есть намерение — рано или поздно сбить спесь с Ламджунга и тем самым содействовать брату [...]

... Больше Нам нечего добавить.

9 [число] темной половины [месяца] Магх, 7—й день недели, Нувакот—Мади”³⁵.

Имея своей целью создание в Гималаях “истинного Хиндустана”, Притхви Нараян проводил целенаправленную политику “индуизации” пестрого племенного мира, в разной степени испытывавшего влияние индуизма и находившегося на разных стадиях развития. Следует оговориться, что политическая “индуизация” в Непале в XVIII—XIX вв. не была тождественна длительному культурно—историческому процессу индуизации или брахманизации, протекающему в Южной Азии уже не одну сотню лет. Во многом процесс государственной “индуизации” был формальным. От новых “индуистов” требовалось соблюдение некоторых правил, среди которых главными были почитание брахманов и неубиение коров, необходимо было также хранить верность индуистскому монарху. Верхушка горных племен шла на союз с властью и частично вливалась в состав общенепальской элиты. Характерным документом, отражающим идеологию верхушки племен, является письмо вождей племени лимбу (Восточный Непал) Притхви Нараяну.

Письмо является положительным ответом вождей на условия вхождения лимбу в общенепальское государство, которые выдвинул Прихва Нараян.

“... Если династия Горкхи будет считать Нас, потомков рода Кирант ³⁶, равными себе и если Нам будет раз-

решено пользоваться Нашей землей в соответствии с порядком, установленным благословенным Макваном³⁷, и в соответствии с Нашим нерушимым кирантским заветом, унаследованным от предков, то Мы, оставаясь родом Кирант, будем почитать Вечную Дхарму и станем едиными с родом Горкхи. А если придет к Нам иноземец и спросит: "Кто Ваш раджа? Где он?" — Мы ответим: "Наше государство — Горкха, Наш Махараджа находится в Горкхе, а Мы принадлежим к роду Горкхи". Месяц Шраван, 1831 ВС" [1774 г.]³⁸

Этническая и религиозная пестрота Гималаев не стала препятствием для создания общенепальского государства и его последующей централизации. Представители неиндуистских традиционных верований не только не преследовались властями, но и пользовались покровительством династии Шах, а с середины XIX в. наследственных премьер-министров из семейства Рана. В распоряжении исследователей имеются документы о земельных пожалованиях буддистским монастырям и мусульманским общинам³⁹. Однако, власти молодого непальского государства ревниво следили за деятельностью представителей новой для Непала религии — христианства. Характерным проявлением стремления устранить идеологических соперников, которые не без основания подозревались в шпионаже, явилось ограничение деятельности католических миссионеров и преследование христиан — неваров после завоевания гуркхами долины Катманду. В начале 1769 г. земли христиан, пожалованные им князьями Малла, были конфискованы, а миссионеры и несколько десятков местных христиан были изгнаны из страны⁴⁰.

Судьба членов индийской шиваистской секты бродячих аскетов нага вейраги сложилась более драматично. Наги стремились распространить свою деятельность на Непал. В 60-х годы XVIII в. гуркхи пытались подчинить аскетов своей власти, что привело к вооруженным столкновениям. Большинство нагов погибло, остальные бежали в Индию⁴¹.

Конфликт гуркхов с христианами и нагами не был вызван мировоззренческими разногласиями. Христиане, как и наги, не вписывались в рамки государственно-идеологической системы Непала. В этом, видимо, заключается основная причина конфликтов между ними и властями. Кроме этого, и те, и другие имели прочные связи со своими

собратьями за рубежом, что истолковывалось как свидетельство чуждого влияния, опасного для идеологического, а следовательно, для политического единства страны.

По мере укрепления деспотических тенденций в непальском государстве, во взаимоотношениях властей с религиозными институтами стали преобладать административно—канцелярские методы. Изменились тон и лексика официальных писем, посылаемых религиозным деятелям. Основным документом государственного правления стал *хукум* — указ, распоряжение, команда. На рубеже XVIII—XIX веков в Непале сложилась система управления, которая получила наименование *хукуми шасан*, этот термин можно приблизительно перевести как “командное правление”. Чиновники часто вмешивались в процесс отправления культа индуистов и последователей других религиозных направлений. Примером такого вмешательства можно считать *хукум* о “назначении” нескольких человек на “пост” *дхами* — жреца и оракула парбати-ев; по своим культовым функциям *дхами* близки шаманам тибето-бирманских народов Гималаев. В правительственном *хукуме* 1860 ВС (1803 года) говорится, что Чингу Дхами и Тхитару Дхами “... вменяется в обязанность заботиться о [вверенной] территории и уболагодворять “местные божества”⁴². К 1863 ВС (1806) году относятся *хукумы*, которые получили несколько терайских⁴³ *дхами*. В их обязанности входило отваживание хищников, в первую очередь, тигров-людоедов, от нападения на людей. Если же нападение случалось, то *дхами* платили в казну штраф *дхами—данда*. Известны случаи наложения на *дхами* штрафов за бедствия, которые выпали на долю жителей Пьютхана и других районов западного Непала “по воле рассерженных божеств”⁴⁴. Известны также случаи назначения административным распоряжением нескольких *гурува* — служителей традиционных культов народности тхару в районах Данг и Деокхури⁴⁵.

Ниже приводится текст своеобразной инструкции, направленной из столицы четырем брахманам *дхармадхикарам*, в обязанности которых входил надзор за соблюдением населением религиозных обрядов и кастовой чистоты. В документе не указано место проживания адресатов. Текст документа опубликован на английском языке в сборнике “Исследовательская серия Рэгми” (RRS).

“От его Величества Гирвана,
четырем брахманам *дхармадхикарам*.

Нам стало известно, что вы совершали обряд *прайшчитта* [обряд очищения и искупления грехов. — А.Л.] и осуществляли надзор за соблюдением кастовой чистоты и правил приема пищи.

И впредь вы вчетвером будете совершать обряд так, как он изложен в священных книгах по вопросам соблюдения кастовой чистоты и правил приема пищи. И будете совершать обряд *прайшчитта*, когда это потребуется [для исполнения ваших обязанностей]. Вы не будете совершать обряд *прайшчитта* в других случаях, за исключением искупления грехов, связанных с алчностью.

После совета друг с другом посылайте ученых людей в разные края для совершения *прайшчитта* и подготовьте бумаги [инструкции? — А.Л.] с вашими подписями.

Не принимайте решения по вопросам, которые требуют нашего одобрения.

1 [число] темной половины [месяца] Джештх 1864 ВС” [май 1807 г.]⁴⁶.

Приводимый ниже документ является примером “подталкивания” процесса приобщения разнородного населения к кастовым стереотипам. Его можно рассматривать как своеобразную инструкцию по межкастовым отношениям в общине, где преобладали добровольные или принудительные переселенцы, привлекаемые и посылаемые из горных районов и из Индии для освоения тераев.

“Шри Дурга.

Распоряжение Свасти Шри Махараджадхирад-жи живущим в Данг-Деокхури, старейшинам [касты] *сунар*, *махато*, крестьянам-арендаторам, *тхару* и всем прочим кастам.

До нашего господина дошли сведения, что живущие среди вас мужчины и женщины *тхару* оскверняются общением с кастами *ками*, *сарки*, *дамаи*, *бадхи*, мусульманами и *мусахарами*. Чистые касты пользуются водой, полученной из ваших рук, для питья и приготовления пищи. Те, кто осквернился по невежеству, должны быть оштрафованы.

Мы устанавливаем следующий порядок: отныне те, кто осквернится сознательно, общаясь с *ками*, *сарки*, *дамаи*, *бадхи*, мусульманами и *мусахарами*, должны быть

наказаны изгнанием из касты. С теми, кто осквернится по ошибке, надо поступать по обычаю их касты.

Живите в мире, храня установленный Нами порядок.
4 [число месяца] Фагун 1900 ВС [1843 г.]
Документ составил Ранджор Тхапа”⁴⁷.

Приведенный выше документ во многом является показательным. В частности, фразу “Живите в мире, храня установленный Нами порядок” можно рассматривать как квинтэссенцию внутренней политики Непала. Правящей элите приходилось соблюдать баланс сил между различными этно—кастовыми группировками. В молодом, быстро развивавшемся и пестром обществе правящая элита постоянно контролировала своих подданных для поддержания “мира” и “порядка”. Элементы политики балансирования были сформулированы уже в “Дибья Упадеш”.

В середине XIX в. происходит законодательное оформление индуизма в качестве государственной религии Непала. В результате драматических событий в 1846 — 1848 гг. фактическим правителем Непала стал Джанг Бахадур Кунвар, переименовавший свой клан в Рана. Джанг Бахадур провозгласил себя наследственным премьер-министром. На ответственные государственные посты были назначены братья и другие родственники Джанг Бахадура. В политической сфере королю отводилась второстепенная роль. Семейство Рана стремилось восполнить недостаток легитимности своей власти и незнатность своего происхождения реализацией на практике ортодоксальных положений индуизма. Махараджа — наследственный премьер-министр из семейства Рана — выступал в роли официального хранителя *дхармы*. В кодексе законов “Мулуки Аин”, разработанном под руководством Джанг Бахадура в 1853 г., индуизму практически отводилась роль государственной религии. В первой редакции “Мулуки Аин” последователи других религий не подвергались дискриминации. Однако, более поздние редакции ставили неиндуистские верования в неравноправное положение. Попытка обращения индуистов в другие религии каралась тюремным заключением и большим штрафом. Этот кодекс, действовавший до 1964 г., служил законодательным оформлением общенепальской кастовой системы.

Каждой касте и этнической группе отводилось определенное место в кастовой иерархии и определялись

права и обязанности ее членов по соблюдению ритуальной чистоты и взаимоотношениям с представителями других каст. В политическом плане “Мулуки Аин” закреплял господство парбатийских брахманов и чхетри, и в первую очередь, семейства Рана. Многие исследователи отмечают⁴⁸, что непальская кастовая система, в отличие от индийской, носит характер формального, верхушечного и незавершенного образования. Непальцам несвойственно строгое соблюдение эндогамности и кастовой чистоты в той мере, в какой ее соблюдают в Индии. Во многом это объясняется тем, что кастовая система “вводилась” на общенепальском уровне административным путем сверху, исходя из политических, во многом конъюнктурных, интересов.

В период правления семейства Рана система *ху-куми шасан* приобрела законченный, законодательно оформленный характер. Часто в научной и популярной литературе “командное правление” ассоциируется именно с периодом правления Рана, так называемой “ранакратией”. Однако, судя по некоторым фактам, генезис данной системы можно отнести к периоду формирования общенепальского государства. “Командное правление” не исчезло с падением “ранакратии” в 1951 г., в видоизмененной форме оно просуществовало до начала 90-х годов. Некоторые признаки его существования можно наблюдать и в современном Непале.

Активная политика властей Непала в религиозной сфере до начала 90-х годов — в частности, в области индуизации, реформирования старых и введения новых культов, строительства кастовой системы — была обусловлена рядом факторов. Прежде всего, следует назвать традиционно большую роль государственных институтов и государственной идеологии в жизни непальского общества. Рамки данной статьи не позволяют касаться данного явления. Следует лишь отметить, что здесь сказались как исторические, так и природные факторы.

Государство в Непале выполняло некоторые функции церковной организации. Благодаря этому, а также благодаря политеизму и кастовости, которые свойственны индуизму, Непал не пошел по пути создания кадровой государственной религиозной структуры. Жесткий государственный контроль не мог проникнуть во всю толщу верований и ритуальных действий непальцев, не мог охватить весь богатый и многообразный мир их религий. Они сохранили живую, не

казенную веру и живые религиозные организации, рожденные самой жизнью.

Бурные события XX века не обошли стороной Непал, несмотря на строгую самоизоляцию в период правления Рана. В 1951 г. в результате антиранистского движения, в котором объединились представители различных социально — политических сил, режим Рана был свергнут. Большую роль в победе антиранистских сил играл внешний фактор — влияние национально-освободительного движения в Индии и других азиатских странах. Большую роль в свержении Рана сыграли действия вооруженных отрядов с индийской территории, которые пользовались поддержкой руководства независимой Индии. В результате свержения Рана королю была возвращена вся полнота власти. На волне демократического подъема были проведены реформы — возникли политические партии, были провозглашены политические свободы. В 1959 г. прошли первые свободные выборы. Победу на них одержал буржуазно—либеральный Непальский Конгресс, большого успеха добились коммунисты. Период с 1951 по 1960 гг. был наполнен политической борьбой, религиозный фактор отступил на второй план.

В 50-х годах непальское общество оказалось не готовым к восприятию современных форм демократии западного образца. Политический бескровный переворот 1960 г., организованный королем Махендрой, стал закономерным откатом. По конституции 1962 г. все политические партии были запрещены. Была создана система *панчаятов* — советов. Провозглашалось создание “беспартийной панчаятской демократии”. *Панчаяты* образовывали вертикальную систему на местном, региональном и центральном уровне. В этих организациях административно-представительские черты сочетались с традициями общинного самоуправления. Провозглашались демократические свободы, среди них — свобода вероисповедания; однако, ряд оговорок и общая направленность законодательства закрепляли за индуизмом главенствующую роль. Король становился ключевой фигурой единства страны, олицетворением всех непальцев как единой нации. Королевская власть как социальный институт пыталась соединить в себе элементы самодержавия, освященные *раджадхармой*, и новые элементы социального сознания, ориентированные на прогресс. Официальная политика в 60 — 80-х годах была на-

правлена на превращение короля в харизматическую фигуру жизни страны, в том числе, и в религиозной сфере. По словам короля Бирендры, *дхарма* играла роль конституции, ограничивающей его власть. Таким образом, в *дхарме* и в лице ее хранителя происходило соединение религиозного и политического начала. В официальных документах этого периода постоянно подчеркивалось значение индуизма как идеологической основы развития общества и государства. Непал официально именовался “*эк хинду раджья*” — единственное [в мире] индуистское королевство”. Королевская власть в большом и в малом демонстрировала приверженность традициям, например, по совету придворных астрологов переносились сроки зарубежных визитов короля, если расположение светил не было благоприятным.

В период существования панчаятской системы подспудно происходила ее эрозия, усиливались кризисные явления. В среде правящей элиты наметилось расхождение по вопросу о путях развития страны. Углублялся культурный раскол между вестернизированной элитой и основной массой народа. В обществе все большее распространение получала идея ограничения власти двора и возвращения к многопартийности.

На рубеже 80 — 90-х годов в Непале развернулось движение за ликвидацию панчаятской системы. Активную роль в движении играло студенчество. В 1990 г. панчаятская система была ликвидирована, была принята новая конституция. Непал сделал еще один шаг в сторону установления реальной конституционной монархии. В отличие от конституции 1962 г., в конституции 1990 г. сделан больший упор на гарантию демократических свобод. Конституция сохранила положение о том, что король должен быть индуистом. Однако в 90-х годах государство отказалось от активной религиозной политики, т.е. устранилось от защиты и поддержки индуизма.

В настоящее время в Непале отмечается рост числа приверженцев буддизма, ислама и христианства⁴⁹. Растет количество буддистских монастырей. В центре Катманду на деньги зарубежных спонсоров воздвигнута помпезная мечеть. Отмечается быстрый рост числа христиан. Особую активность христианские миссионеры (в основном, протестанты) проявляют в Восточном Непале. Строится много церквей, школ, больниц, других благотворительных и учебных заведений.

В последнее время возрастает политическая активность различных конфессий. Как реакция на активность неиндуистов появились организации, стоящие на позициях фундаментального и даже воинствующего индуизма, призывающие остановить “угрозу христианизации”. Наиболее активными из них являются: Санатан Дхарма Сева Самити (Комитет Служения Вечной Дхарме) и непальский комитет Вишва Хинду Паришад (Всемирный Индуистский Совет). Отрицательное отношение к активной христианизации на неофициальном уровне высказывают лидеры непальских политических партий различной ориентации.

До последнего времени государство в Непале сглаживало или предупреждало появление конфликтов на этнической, конфессиональной и кастовой почве. Однако, в будущем нельзя исключить вероятность подобных конфликтов. Причиной их, например, может стать острая реакция индуистских фундаменталистов на христианизацию.

В отличие от первой непальской “оттепели” 50-х годов демократические преобразования 90-х сопровождаются усилением фактора межконфессиональных отношений. Однако никто в Непале пока не оспаривает моральное право короля выступать в качестве ключевой фигуры в политико-религиозном комплексе Непала — непальском индуизме.

Непал 90-х годов переживает один из важных и драматичных периодов своей истории. Все сферы жизни страны находятся в движении, которое наиболее ярко проявляется в традиционной непальской культуре (в широком смысле слова).

Форсированный процесс модернизации привел к некоторым позитивным сдвигам, однако, одновременно он создал много проблем. Основной источник современных трудностей — быстрый, по масштабам истории Непала, переход общества от традиционного к современному. Термины “традиционное” и “современное” во многом условны и не до конца научно обоснованы. Однако, вряд ли кто-то может отрицать, что Непал до начала 90-х годов представлял собой общество, базирующееся на традиционных институтах и представлениях. Труднее определить характер непальского общества 90-х годов. С одной стороны, происходит бурное развитие и заимствование новых понятий и форм существова-

ния, что, в частности, ведет к десакрализации фундаментальных представлений и способствует рационализации сознания непальцев. С другой стороны, материальная и социальная базы общества сохраняют традиционные основы и во многом лишь внешне затронуты модернизацией.

Пока трудно судить, в какой степени инновации затронули (и уж тем более разрушили) традиционные верования. Можно предположить, что сейчас происходит постепенная эрозия традиционных фундаментальных представлений непальцев, которые веками формировались под воздействием религии. Однако, учитывая устойчивую приверженность народов Непала к традиционным формам существования, можно предположить, что по окончании современного переходного периода Непал не потеряет систему фундаментальных, исторически сложившихся структур и понятий, среди которых непальский индуизм является одним из важнейших звеньев.

Примечания

¹ В настоящее время этноним “кхас” сохранился в Кумаоне в среде населения, близкого непальским парбатиям по своему происхождению. Невары — коренное население долины Катманду — по-прежнему именуют кхасами всех носителей языка непали.

² Язык кхас-кура — предок современного непали — относится к индоарийской ветви индоевропейской семьи языков. Самые ранние памятники эпиграфики на кхас-кура датируются XIV веком. Однако, ввиду малочисленности и краткости документов ранее XVIII в., исследователи не могут составить четкого представления о строе, характере и связях этого языка. Перевод ранних документов крайне затруднен. Толкование и перевод документов XVIII в. с кхас-кура также представляет определенную трудность даже для носителей современного языка непали. Для документов этого времени характерно использование элементов разговорного языка, отсутствие нормативной лексики, неустоявшегося правописание и грамматика. Документы часто воспроизводят живую речь автора и дают представление об уровне его образования, ораторских способностях, его характере и даже настроении в момент диктовки. Документы часто отражают диалектальные особенности языка автора или писца. Язык документов XVIII в. сохранил в грамматике, и особенно в лексике элементы древнейших пластов индоевропейской языковой семьи. Явственно просматривается влияние дардских и тибето—бирманских языков. (См. по этой теме: Захарьин Б.А. Проблемы языковых контактов в Индийских Гималаях // Вестник Московского университета. 1982. № 3. С. 31 — 42.)

Термин “кхас-кура” вышел из употребления в начале XIX в. и был заменен терминами “парбате” или “пахари”, т.е. “язык

горцев” или “горный”. Это было связано с тем, что в это время этноним “кхас” был вытеснен этнонимами “парбате” или “пахари”. Смена названия была связана также с новым этапом в развитии этого языка. Он характеризовался проникновением в официальные документы лексики, заимствованной из делопроизводства индийских государств, которое велось на фарси и хиндустани. Влияние хиндустани прослеживается и в грамматике. Постепенно новые элементы стали проникать в разговорную речь. Лексика, орфография и грамматика приобрели в этот период относительную устойчивость.

Новый этап начинается во второй половине XIX в. В это время происходит становление нормативного литературного языка, что явилось следствием развития непальской литературы и прежде всего творчества поэта Бханубхакты (1814—1868 гг.) (*Королев Н.И.* Краткий очерк грамматики языка непали, Непальско—русский словарь. — М., 1968. С. 1215—1216). С этого времени государственный язык общенепальского государства стал все чаще именоваться “непали”. Во многом это было связано с закреплением официального названия страны — Непал (прежде общенепальское государство чаще всего именовалось “Горкха-раджья” — “Королевство Горкха”). Традиционно Непалом именовалась долина Катманду — древнейший экономический и культурный центр Гималаев, оказавший большое влияние на культуру всего Непала. Катманду, один из крупных городов долины, стал столицей общенепальского государства. Этимология топонима Непал остается предметом дискуссий лингвистов, возможно, она связана с тибето-бирманскими языками, в первую очередь, с невари — языком коренного населения Долины Катманду.

³ Культ Мошто (Маитха) распространен в Западном Непале. Считается, что невидимые божества Мошто не имеют определенного местонахождения и способны свободно перемещаться в пространстве. Иногда они воплощаются в священных камнях, находящихся в храмах. Жрец—медиум “дхами” является посредником между людьми и божествами, с которыми он общается, находясь в состоянии транса. Божества Мошто не имеют изображений и устойчивых имен, обычно их именуют по месту поклонения. Основное святилище находится в Банни (дистрикт Доти), поэтому главу семейства называют Банни-Мошто. Остальные 12 божеств Мошто рассматриваются как его младшие братья, иногда как сыновья. Все братья имеют общую жену, по другой версии, сестру, обычно она выступает под именем Канкасундари Маи или Ума. Самое раннее упоминание Мошто содержится в хронике конца XV в. В процессе расселения кхасов с запада на восток вдоль южных склонов Гималаев, культ Мошто проник в центральный Непал. В настоящее время здесь он фигурирует только в качестве родового божества некоторых тхакурских кланов. В современном Непале последователи культа Мошто поклоняются индуистским божествам и официально считаются индуистами.

⁴ Сохранился текст договора, относящегося к 1530 г. Упоминаемые в этом договоре князья-тхакуры западнонеपालских кня-

жеств имеют титул “бхан”, входящий в состав тронного имени. Известно, что кхасские старейшины и вожди именовались “бханами”. Можно предположить, что этот договор зафиксировал переходное состояние кхасской верхушки. (Договор о границе между [княжествами] Питрикот и Чхаркабхот от 1530 г. См. в книге: Нархаринтх, Йогги. Итихас Пракашма Сандхипатра—санграха (Собрание договоров и документов в свете истории) — Варанаси, 2022 Викрам Самбат (ВС). С. 6).

- ⁵ Как правило, в начале документов XVIII—XIX вв. имеется вводная часть — *прашастхи* (“восхваление”), написанная на санскрите. Она включает воззвание к божеству, титул и восхваление автора и адресата. Эта часть имеет стандартную схему, во многом близкую документам индийских раджей. В некоторых публикациях эта часть документов по каким-то причинам опускается.
- ⁶ В качестве примера преданности трону религиозных лидеров традиционного Непала можно привести следующий факт: в 1804 году *раджгхуру* Ранганатх не только поддержал, но и выступил инициатором перевода безусловных брахманских земельных владений *бирта* в условные служебные пожалования *джагиры*, что объяснялось потребностью государства в земельном фонде в условиях войны. Фактическая конфискация земельной собственности вызвала недовольство брахманов, которые стали именовать правившего страной регента Ранабахадур Шаха “настик раджа” (“безбожный раджа”). Однако под влиянием *раджгхуру* с их стороны не было предпринято никаких практических действий по защите своей собственности. (Непали, Читтараджан. Джанарал Бхимсен Тхапа Ро Таткалин Непал (Генерал Бхимсен Тхапа и Непал его времени. — Катманду, 2013 ВС. С. 84)
- ⁷ Жизнеописание Притхви Нараяна Шаха (Шри Панч Барамахараджа Притхвинараянко Дживни). — Катманду, 2022 ВС) является важным источником по истории Непала второй половины XVIII в. Автор его неизвестен. Это произведение является записью устных воспоминаний одного из сподвижников Притхви Нараяна.
- ⁸ *Гуркхи* (неп. “горкхале”) — этот термин использовался в XVIII в. для обозначения армии княжества Горкха — центра создания общенепальского государства, а также правящей элиты этого княжества. Позже гуркхами стали называть непальцев, вербовавшихся в английскую и индийскую армии, независимо от их этнического происхождения.
- ⁹ Жизнеописание... С. 43. “Джай!” (неп.) — “Да здравствует!” Горакхнатх — один из покровителей княжества Горкха, почитается в Северной Индии и Непале как одно из воплощений Шивы. По преданию, этот святой прибыл в Гималаи из Горакхпура в XI в. В Горкхе находится святилище Горакхнатха — пещера, где святой предавался медитации.
- ¹⁰ В XVIII—XIX вв. культ Манакамны был во многом замещен культом Дурги—Кали, что можно объяснить процессом индустриализации в среде племен магаров и гурунгов — коренного населения района Горкхи.
- ¹¹ Эпизод с изменением первоначального плана благословения правителя “живой богиней” повторился в 1955 г., когда ко-

роль Трибхуван в сопровождении сына — принца Махендры посетил Кумари для благословения по случаю *Индра-джастры*. По ошибке девочка поставила тикку на лоб принца. Это было воспринято как плохое предзнаменование. Действительно, через восемь месяцев Трибхуван скончался в возрасте 49—ти лет и Махендра стал королем (*Anderson M.M. The Festivals of Nepal. — London, 1974. P. 135*).

- ¹² В научном плане “Дибья Упадеш” является важнейшим памятником эпохи создания общенепальского государства. “Завещание” было продиктовано Притхви Нараяном незадолго до смерти, оно содержит ценные сведения по идеологии самого Притхви Нараяна и его окружения, а также верованиям народов Непала.

- ¹³ Дибья Упадеш. Нархаринатх Й. Собрание... С. 314. *Stiller L.F. Prithwinarayan Shah in the Light of Dibya Upadesh; — Ranchi, 1968. P. 44.*

- ¹⁴ В “Жизнеописании” упоминаются встречи Притхви Нараяна с известными “святыми людьми” и отшельниками во время его паломничества в Бенарес. Все они предсказывали Притхви Нараяну политический успех и благословляли его на великие свершения. Члены секты бродячих аскетов нага вейраги прониклись к нему доверием и впоследствии снабжали его информацией о военно—политической ситуации в Северной Индии. Упоминается также встреча с неким тибетским ламой, обещавшим Притхви Нараяну политическую поддержку со стороны Тибета и подарившим ему слиток золота. “Дибья Упадеш” также содержит несколько эпизодов божественных видений во сне и наяву, которые были истолкованы Притхви Нараяном и его окружением как добрые предзнаменования перед началом завоевательных походов.

- ¹⁵ Дибья Упадеш. Нархаринатх Й. Собрание... С. 314.

- ¹⁶ Там же.

- ¹⁷ В агиографических произведениях сохранилось описание внешнего вида Бхагавантанатха, сидящего на шкуре тигра под деревом *лакхури* поблизости от княжеского дворца в столице Сальяна. Его ушные серьги напоминали серьги Шивы, на шее висел костяной свисток *нади*, также считавшийся атрибутом этого бога. Одежда аскета состояла из набедренной повязки. С его спутанных мокрых волос капала вода, что означало, что аскет одновременно находится и под деревом, и в водах священной реки. Всем своим обликом он напоминал Шиву (Шиварупа). Те же источники описывают, как правитель Сальяна с почтением являлся к Бхагавантанатху за советом и благословением. (*Bouillier, Veronique. The King and His Yogi: Prithvi Narayan Sah, Bhagavantanath and The Unification of Nepal in The Eighteenth Century. Gender, Caste and Power in South Asia — Social Status and Mobility in A Traditional Society. Editor John P. Neelsen //Manohar, 1991. P. 3 — 21. P. 8*).

- ¹⁸ *Bouillier V. The King... P. 8.*

- ¹⁹ *Stiller L.F. Prithwinarayan... P. 35; Bouillier V. The King... P. 18.*

- ²⁰ *Гевали С.Б. Непал Упатякако Мадхьякалин Итихас (Средневековая история Непальской долины. — Катманду, 2019 ВС. С. 258.*

- ²¹ Бхагавантанатх отказался от трона, остальные дары он отправил в Ранагау — первый монастырь, основанный им на территории Сальяна. Источники, к сожалению, умалчивают о дальнейшей судьбе принцессы. (Bouillier V. The King... P. 12) Следует отметить, что “Йоги Вамшавали” является единственным источником, который сообщает о существовании в Киртипуре князя и принцессы. По сведениям других источников, Киртипур принадлежал княжеству Катманду, однако, в них отсутствуют сведения о характере взаимоотношений между Катманду и Киртипуром, а также о системе правления в Киртипуре.
- ²² Письмо Его Величества Притхви Нараяна сиддхе Бхагавантанатху, 1830 ВС. Нархаринатх Й. Собрание... С. 6.
- ²³ *Свасти, шри* — эпитеты, которые добавлялись к имени божества в “восхвалении” в начале документа или к имени автора или адресата. Дословно *свасти* означает “благоденствие, процветание, удача, счастье”. *Шри* означает “красивый, прекрасный, счастье, успех, великолепие, наряд, знаки царского достоинства”. *Шубхам* — “благоденствие”, обычно этим словом в качестве пожелания завершались документы.
- ²⁴ В неустоявшейся терминологии официальных документов эпохи формирования администрации единого государства термин *мандалай* имел несколько значений, в контексте данного документа он, видимо, означает сферу ответственности или власти. Термины *мандали* или *махамандали* обозначали лицо, в чьем ведении находился *мандалай*. Все вышеперечисленные термины является производными от санскритского *мандала* — “круг, сфера, окрестности, область, подконтрольная территория, круг людей, общность”.
- ²⁵ *Джаты*, мн.число от *джат* (неп.) — “род, каста, племя, народ”. Среди перечисленных в документе каст и племен упомянуты неварские касты *кушуля* (портные) и *кумаль* (гончары), а также ткачи мусульмане *джолаха* из Юго-Западного Непала. Племена *тхали* и *сунувар* населяют районы к востоку от долины Катманду. Остальные племена населяют Юго-Западный Непал. Во времена Притхви Нараяна основными занятиями вышеперечисленных племен были охота, рыболовство и подсечно-огневое мотыжное земледелие. Следует отметить, что к моменту издания указа лишь небольшая часть территории, населенной этими племенами, находилась под юрисдикцией Горкхи. Возможным объяснением такого противоречия является стремление правителей непальских княжеств стимулировать создание святилищ и монастырей в неосвоенных, часто приграничных, районах с целью их заселения, освоения и распространения индуизма в среде местных племен.
- ²⁶ Ана равна 4-м *пайсам* или 1/25-й рупии.
- ²⁷ *Дваре* и *умрао* — чиновники, осуществлявшие военно—административный контроль над определенной территорией.
- ²⁸ Мандалай, врученный Его Величеством Притхви Нараяном сиддхе Бхагавантанатху. Нархаринатх Й. Собрание ... С. 459.
- ²⁹ Сиддха Бхагавантанатх и завещание раджи Сальяна Шри Кришны Шаха. Нархаринатх Й. Собрание... С.458.
- ³⁰ Текст медной таблички из Шригау. Нархаринатх Й. Собрание... С. 414.
- ³¹ Bouillier V. The King... P. 4, 15. Вероник Буйе исследовала процесс целенаправленного обожествления Бхагавантанатха на

основе косвенных свидетельств документов 60 — 70-х годов XVIII в.

³² Bouillier V. The King... P. 15.

³³ Op. cit. P. 19.

³⁴ *Девпакша* — благоприятное расположение планеты Раху (Сатурн) по отношению к другим светилам.

³⁵ Дружественное письмо из Горкхи в Каски. Нархаринатх Й. Собрание... С. 14. В письме не указан год его написания, видимо, оно относится к 1747 г. Текст письма приводится с сокращениями.

³⁶ *Кирани* или *Кират* (кираты) — мифические предки тибето—бирманских народов Гималаев и, прежде всего, народностей раи и лимбу, населяющих Восточный Непал.

³⁷ *Макван* — княжество Макванпур, а также династия Сен, правившая в княжествах Восточного Непала, которым формально принадлежала территория, населенная лимбу в середине XVIII в.

³⁸ Текст письма приводится в соответствии с текстом в книге Прасаи Д. Непалма Раджнитик Вьявастхако Вишлешан (Анализ политического строя Непала). — Катманду, 2043 ВС. С.288.

³⁹ Bouillier V. The King... P. 19.

⁴⁰ Stiller L.F. A Letter of Fr.Guizeppe da Rovata. Dec.29. 1769 //Journal of Tribhuvan University. June 1970. Vol.V. № 15. P. 15. Ситуация, подобная той, которую описал в своем письме Да Ровата, сложилась в долине Катманду во время Второй мировой войны. На этот раз жертвами притеснений со стороны режима Рана стали миссионеры и последователи буддистского движения тхеравада, центры которого находились в Индии. По представлениям Рана, тхеравада не укладывалась в рамки традиционного непальского буддизма. Последователи этого движения были изгнаны из Непала (Ria Kloppenborg. Theravada Biddism in Nepal // Kailash. 1977. Vol. V. № 4. P. 306).

⁴¹ По поводу нарушения договора о границе в Тераях. Нархаринатх Й. Собрание... С. 9., Stiller L.F. Prithwinarayan ... P. 51.

⁴² On Shamanism. Regmi Research Series (RRS). 1969. Year 1. N 1. P. 14.

⁴³ *Тераи* — южная равнинная часть Непала на границе с Индией. В XIX в. тераи были слабоосвоенным районом, покрытым болотистыми джунглями.

⁴⁴ On Shamanism ... P. 14.

⁴⁵ Op. cit.

⁴⁶ The Dharmadhikar. RRS. 1976. Year 8. N 1. P. 20.

⁴⁷ Распоряжение Его Величества от 1900 ВС. Нархаринатх Й. Собрание... С. 415. В документе в качестве адресатов фигурируют каста ювелиров *сунар* и *махато* — старосты общин народности *тхару* — коренного населения тераев. В качестве оскверняющих групп в распоряжении упомянуты ремесленные касты горных районов: *ками* — кузнецы, *сарки* — кожевенники, *дамаи* — портные и музыканты и *бадхи* — плотники. К разряду оскверняющих отнесены также и мусульмане, которые приравнивались к неприкасаемым, поскольку занимались убоим скота. В списке фигурируют *мусахары* ("пожиратели крыс") — одна из самых низких каст тераев. *Мусахары* часто использовались в качестве батраков и землекопов.

- ⁴⁸ *Иванов Б.А.* Возникновение непальского государства и формирование общенепальской кастовой структуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. — М., 1993. С. 13—15.
- ⁴⁹ Точные данные о динамике количества приверженцев различных религий в Непале за последние годы отсутствуют. На основе приведенных ниже цифр можно составить представление о тенденциях в религиозной жизни Непала. В конце 80-х гг. в Непале проживало более 17,5 млн. человек. 89,5% населения страны составляли индуисты, 5,3% — буддисты, 2,7 % — мусульмане, 2,5% — представители других религий. (Nepal. 1988. Statistical Pocket Book. — Kathmandu, 1988. P. 23). В 1991 г. из 18.491.097 человек, населявших Непал, индуисты составляли — 86,51%, буддисты — 7,78%, мусульмане — 3,53%, джайны — 0,04%, христиане — 0,17%, “кираты” — 1,72%, представители других религий — 0,15%, 0,10% респондентов не указали религиозную принадлежность. (Nepal. 1996. Statistical Pocket Book. — Kathmandu, 1996. P. 18).

Б.А.Иванов

Культ Кумари в Непале

Культ “живой богини” Кумари — один из самых сложных культов долины, встроенный в социальную практику и культурную жизнь неваров и отражающий “синкретичность” религиозной жизни этого этноса. Больше, чем другим феноменам неварской культуры, “повезло” культу Кумари-деви с недостоверной информацией: растиражированный образ “богини-девственницы” не имеет почти ничего общего с действительностью.

Культ Кумари связан с буддийскими группами неваров, в первую очередь — с так называемыми потомками буддистских монахов Средневековья, *ваджрачарья* и *губхаджу*, из среды которых Кумари чаще всего и “избирается”. Впрочем, есть Кумари и из основной земледельческой касты джьяпу, но и в этом случае “высокая” культовая практика фактически находится в руках буддистских жрецов.

Культ Кумари полисемантичен. В индуизме вообще это — юная девственница постменструального возраста (в отличие от Канья, которой 8-10 лет, Кумари — 10-13, но не более 16)¹. Имя Кумари применяется к Деви (супруге Шивы), но и к супруге (шакти) юного (и девственного?) Кумара — сына Шивы и Деви. Кумари (как Каумари) — одна из “Восьми Матерей” (*Аштаматрика*), при добавлении к которым Уграчанди они воспринимаются как Навадурга (“Девять Дург”).

* Работа выполнена при поддержке РГНФ (проект 96-01-00369)

В Индии институционализированного культа Кумари, в общем, не было (храм Каньякумари на Юге; Канья Деви в Кангре; недолго просуществовал в Раджастхане XVI в. культ живого воплощения Деви — Карани Мата). Гораздо распространеннее древний обряд поклонения Деви, воплощающейся в девственницу в Бенгалии: почитание девочек семьи (Кумарипуджа).

И только в Непале существует институт, “пирамида” (с элементами иерархии) Кумари — от Кумари большой семьи к Кумари квартала, затем поселения и княжества.

Складывание этого института неразрывно связано с эволюцией тантрических представлений у неваров, особенно — в рамках буддизма *ваджраяны*. Этапы этой эволюции: распространение *ваджраяны* в V — VIII вв., XII — XIV вв. — расцвет (связанный с расцветом неварской культуры и складыванием неварского этноса). К XVI в. тантрический буддизм осваивает местные культы, возникают многочисленные “монастыри”-баха: центры жреческих корпораций наследственных, эндогамных каст *ваджрачарья* и *губхаджу* — буддистских священнослужителей нескольких степеней посвящения, обслуживающих эзотерические тантрические культы.

Примерно с XII — XIII вв., безусловно — с XIV в. и особенно в XVI — XVII вв., когда в Долине стали строиться храмы Таледжу, на этом фоне стал распространяться *шактизм*, которому покровительствовали правители Малла, объявившие богиню Таледжу (Турджу) своей родовой покровительницей (*иштадевата*), чья мантра инициировала их власть в непальской Долине.

Именно с усилением Малла и внедрением культа Таледжу бурно развивается в Долине культ Кумари (Кумари упоминается в надписях Долины в VI в., культ живой богини Кумари вероятен в XI в., безусловно же, зафиксирован в Патане в XIII в.) В XVI — XVII вв. строятся храмы Кумари, идет “легитимизация” культа, а к середине XVIII в. институт Кумари различных уровней был “увенчан” появлением “королевских Кумари” трех княжеств Долины с их храмами, дворцами, ритуалом, церемониями, легендами.

К XVIII в. — и особенно к правлению Джая Пракаша Малла — отсылают и легенды, объясняющие происхождение культа Кумари.

Первый “блок” легенд связан с Таледжу и Малла и тяготеет именно к “королевским” Кумари Катманду

и Патана. Согласно основному тексту², *иштадевата* Малла:

— являлась правителям Малла (тайно, ночью);
— играла с ними в кости, предсказывала и передавала тайные знания, мантру;

— Раджа испытал похоть, не послушался совета (указания), подглядывал или допустил подглядывание (вообще — обидел, вел себя некорректно), а посему богиня исчезла, но, снизойдя к мольбам, рекомендовала почитать свое воплощение в виде низкокастовой (или буддистки) девочки.

В варианте легенды Таледжу “вошла” в девочку, правитель решил, что это сглаз и выслал ее из княжества, тогда Таледжу “вошла” в его жену и вызвала припадок эпилепсии (?), что заставило раджу “признать” богиню.

На низовом уровне характерно представление неваров-буддистов из Муга-бахал в Катманду (возможно, — старейшего “монастыря” Долины) о том, что почитание Шакти (Девы) в образе Кумари инициировала Гухьешвари (самая, пожалуй, “укоренившаяся” в неварском пантеоне из тантрических “богинь”). В Бхадгаоне же считают, что Таледжу явилась в Долине из дупла дерева³.

Сейчас культ Кумари в своей иерархической цельности изживается, картина смазана и местами фрагментарна. Давно и успешно идет среди неваров процесс индуизации и санскритизации. Еще раньше началось объединение XIV основных поселений Долины в несколько крупных княжеств, а с XVIII в. — включение их в кхасское индуистское королевство Непал, причем короли объединенного Непала сделали Катманду своей столицей, а Кумари Катманду приняли как наделяющую их инвеститурой от лица всех неваров Долины. Если учесть, что некоторые поселения неваров захудали и превратились в деревушки, что традиционная структура управления и самоуправления неварских каст и кварталов искажена и нарушена “демократическими” экспериментами и *панчаятами* нового типа, а традиционные неварские элиты (светские и религиозные) потеряли свой статус, — ясно, что “стадиальные” изменения неварской социально-культурной организации сочетались с “типологическими” инновациями и сильно исказили некогда цельный культ.

Если говорить о “собственно Кумари” — постоянно функционирующих культах персонифицированных

Кумари, привязанных к определенным территориям и группам, имеющих устойчивую культовую практику, — в XX в. их было описано 10 в 5 “городах”, причем, даже на этом ограниченном материале, выявляется некая иерархия.

В Катманду, — столице одного из неварских средневековых княжеств, в XVIII в. ставшей столицей всего Непала, к XX в. сохранились 4 Кумари.

Социальная инфраструктура неваров Долины вообще, а Катманду в частности, основана на кварталах (*тол*), которые объединяются в исторические районы, как правило, — следы ранних поселений, объединенных в основные княжества (в Катманду это северный, южный и центральный районы). Элементы самоуправления этих районов еще прослеживаются в социальной практике неваров. Самый же “работающий” и сегодня социальный модуль неваров — объединение нескольких кварталов, которое выглядит как объединение нескольких “монастырей”-баха вокруг главных (иногда — материнских по отношению к ним) баха⁴. В Катманду таких групп 18.

Из четырех действующих Кумари Катманду три — явно “районного масштаба”, из них Кумари Центрального района — самая “занятая” во всех буддистских (*ваджраянистских*) церемониях неваров Катманду, особенно — их жреческих каст. Любопытно, однако, что именно у Кумари этого района почти нет следов государственной поддержки в прошлом, нет и дарений-*гумхи*. Северная Кумари Катманду — богатая, имеет свой действующий храм, в прошлом была связана с династией Малла, возможно — ее боковой ветвью⁵.

Южная Кумари в XVIII в. была наиболее тесно связана с Малла, правившими в Катманду, а сейчас она — “официальная” Кумари династии Шаха: Радж Кумари Непала. Именно она возобновляет власть Шаха над Долиной — историческим Непалом. Она участвует во всех церемониях государственного масштаба, особенно в цикле Дасаин, она тесно связана с Таледжу (“ставшей” теперь *иштадевата* Шаха), с Аштаматрика, создающими сакральную и политическую топографию неварского “полиса”; в ее культе наиболее велика роль брахманов. Сейчас в ее культе активно участвуют старейшины всех 18 главных баха, а значит — и “районов” Катманду⁶.

Самой интересной для понимания генезиса культа Кумари мне представляется Кигали Кумари Кат-

манду, имеющая местный характер. Культ ее практически не выходит за границы квартала-тола, в нем не участвуют представители высоких жреческих каст, а сама Кумари выбирается из средней по статусу касты *джьялу*, к которой принадлежит почти половина всех неваров. Можно полагать, что эта “квартальная Кумари” представляет исчезнувший тип, ранее бывший самым массовым. Кигали Кумари воспринимается как “дочь” Бхагавати, обязанная присутствовать на основных церемониях годового цикла. Она избирается в определенное время раз в году, причем, по мнению местных неваров, чем более зрелая женщина оказывается в роли Кумари, тем полнее она реализует свои божественные способности. Для обеспечения отправления ее культа существует несколько земельных дарений-*гумхи*⁷.

В Патане — некогда главном княжестве неваров — две Кумари, причем пространство социального функционирования также очень различно. Бывшая “королевская Кумари” Патана и тяготевших к нему поселений схожа с Радж Кумари Катманду, в культе которой также велика роль брахманов храма Таледжу (общие *пуджари*), а наследственный “распорядитель” при Малла был хакимом (главой) Центрального района Патана. Саимха Кумари — местная Кумари одного из районов Патана, генеалогия буддистских жрецов которой восходит к XIV в., схожа с Кигали Кумари Катманду: она избирается из основной (земледельческой) касты района, сфера действия — баха, социальные границы, в данном случае, — клан. Представляется, что это пример архаичного типа Кумари родовой группы, исходно населявшей квартал-баха.

Для Бхадгаона — самого провинциального, традиционного (но и индуизированного) района Долины характерна сложная взаимосвязь культов трех сохранившихся Кумари, осуществляемая, прежде всего, через институт родовых святынь *агам-чхе*. Так, одна из трех Кумари Бхадгаона, хотя теперь и обитает с семьей в особом доме в родовой баха Эканта Бахал, сохранила основной дворец-храм в другом районе, где и хранится ее трон и расположено ее *агам-чхе*⁸. У другой Кумари Бхадгаона — Вала Лакху Кумари — *агам-чхе* находится в старом дворцовом комплексе патанских Малла при храме Девы. Обе Кумари избираются одним органом, в одно время — за 15 дней до основного праздника долины — Дасаин, где участвуют вместе⁹.

Третья Кумари Бхадгаона явно отлична по масштабу. Она избирается на год из числа грудных девочек одной из буддийских каст района. Значимо, что контакты с этой Кумари-младенцем ограничены кругом родственников и буддистских жрецов, а в ее культе особую роль играет “свита”: Гана Кумари — 8 девочек и 3 мальчика из числа детей квартала Табабахи¹⁰.

Из других активных на сегодня Кумари Долины стоит упомянуть Кумари Бунгамати, древнего центра культа Матсьендранатха, которую избирают из числа членов родственной группы в узкой корпорации наследственных жрецов Матсьендранатха — *панджу*, причем из числа девочек-кандидаток избирают старшую (!) и стараются, чтобы в роли Кумари побывали, по возможности, все претендентки¹¹.

Сосуществование Кумари Долины во времени и их включенность в единую иерархию (точнее, соответствие единой иерархической модели) сопровождается их сознательным разделением в сакральном пространстве. Для большинства Кумари, особенно местного масштаба, более низовых, архаичных, подчеркивается необходимость избегать встречи с другой Кумари; границей сфер влияния чаще всего является река (переправляться через реку Кумари вообще возбраняется).

Под именем Кумари у неваров существует еще несколько божественных персонажей, но о них — ниже, при описании уровней функционирования, “свиты” и мифологических контактов.

Кандидатки на роль Кумари без исключения принадлежат к кастам, традиционно считающимся буддистскими (что, впрочем, у неваров весьма относительно), причем, чем выше уровень культа Кумари (район города, княжество), тем из более явно буддистской и жреческой групп ее избирают. Кумари квартала и клана — как правило, из основной (крестьянской) касты джъяпу. Всегда кандидатуры — их может быть 6-7 — из определенного клана или баха (что часто одно и то же). Можно утверждать, что общим является требование: девочка не должна пройти церемонию *йихи* (символического брака с Нараяном, который совершается в общей для возрастной группы квартала или касты церемонии и позволяет неваркам никогда не считать себя вдовами).

Индуисты считают все касты, из которых выбираются Кумари, низкими, оскверняющими воду.

Распространено мнение, что Кумари может стать только девочка (до наступления менструации). Это верно для Кумари высокого ранга: девочка 2-4-х лет становится Кумари и прекращает ею быть после первых месячных. Однако, особенно, если Кумари выбирают на год, ею может быть и грудняшка, и взрослая молодая женщина. Общим важным требованием является отсутствие дефектов кожи и зубов, иногда толкуемое как отсутствие кровотечений.

Выборы Кумари на низовом уровне (в родственной группе, квартале, — которые не включены в политическую структуру и мало трансформированы индуизмом) проводятся из группы кандидаток, отбираемых по старшинству, или из тех, кто еще не занимал это место. Методика отбора различна: по знаку (появление змеи в доме), по жребию (раздача записок женой главного жреца), по итогам испытания претенденток в *агам-чхе*, баха или храме Таледжу (выявляется бесстрашие, напоминающее транс), по гороскопу (гороскоп Радж Кумари Катманду сверяется с королевским)¹².

Выборы, как правило, приурочиваются к Дасанину, и происходят обычно за полмесяца до него. Можно полагать, что раньше для всех уровней нормой были ежегодные выборы. В выборах в различной форме участвуют все социально значимые члены неварского общества: о годности кандидаток свидетельствует глава клана или большой семьи, непосредственно в выборах участвуют старейшины касты и баха (они же часто и жрецы культа Кумари в качестве, например, исполнителя *агам-пуджи* в *агам-чхе*). В Патане хаким — главный распорядитель церемонии *девали пуджа* (поклонения предкам). В Катманду большую роль играет Совет глав основных баха во главе с Радж Губхаджу (буддистский аналог Радж Гуру, впрочем, теперь эта наследственная должность лишь почетный титул). На определенном этапе важную роль играют жрецы храмов Таледжу — *ачары*, утверждающие кандидаток, основываясь на клятве об их пригодности, которую приносят буддистские жрецы. На завершающем этапе отбора свое “добро” дают для Кумари не местного значения Радж Гуру и королевский астролог.

Сам процесс “выборов” весьма резко разделяется на два этапа¹³. Собственно “нисхождение” божественной сущности происходит в эзотерической буддистской церемонии, проводимой в *агам-чхе* и занимающей иногда 3-4 недели. Кумари “государственного масштаба” утверждается еще и жрецами Таледжу. Основные этапы церемонии в *агам-чхе* следующие: раздевание (в Патане — догола), очищение, *пуджа* частей тела (особо — поклонение репродуктивным органам), покраска (считается, впрочем, что пред-Кумари краснеет сама), одевание в ритуальное одеяние, угощение мясом и спиртным напитком. Собственно нисхождение божества происходит на троне-*мандале* (заменой Кумари на троне может в некоторых случаях быть *калаш* с водой). По возвращении в родной баха Кумари из жреческих буддистских каст проходит дополнительную церемонию посвящения в Ваджрадеви¹⁴.

Свойствами, характеризующими Кумари-деви, считаются у неваров¹⁵: внешние — красный цвет (“рад-жас”), символизирующий “производительность”; третий глаз; украшения неварской невесты, обязательно дополненные некоторыми украшениями замужней женщины; иногда серебряный жезл. Внутренние свойства — невозмутимость (особенно для Радж Кумари), непереносимый смертными взгляд.

Для Кумари обязательны следующие ограничения: она не соблюдает траура, ее не лечат, она не ходит по голой земле, не пересекает реку, не ест пряности и чеснок.

Впрочем, когда Кумари “при исполнении”, особенно на своем троне, и воплощает Деви (Таледжу, Кали-разрушительницу, Ваджрадеви), она вкушает мясо, пряности, пьет опьяняющие напитки, а также румянится, носит грим и женские украшения. На троне она молчит и старается соблюдать неподвижность. Вне *мандалы* Кумари подчеркнуто девственна, избегает запретной пищи¹⁶.

Время, которое Кумари “вмещает” богиню, различно. Кумари всех “рангов” несут в себе Деви в Дасаин, весь свой срок воплощает Деви Радж Кумари, некоторый период в течение года — большинство Кумари (Эканта Кумари Бхадгаона — два дня).

Согласно распространенной даже в научной литературе версии, Кумари слагает свои полномочия в случае: первой менструации, выпадения зуба, болезни, смер-

ти. Однако, эти правила соблюдаются лишь для Радж Кумари и, кажется, относительно строго лишь относительно недавно. Чаще Кумари исполняет свои функции пожизненно или определенный период времени.

После завершения периода “божественности” бывшая Кумари воспринимается как некий сосуд, содержащий божественную мощь и потому опасный, справиться с ним может только сильный мужчина¹⁷. Характерно название бывших Кумари: *дья маиджу* — “богиня” (“божественная женщина” с уважительным суффиксом)¹⁸.

Итак, анализ культа Кумари “в статике” позволяет утверждать, что культ Кумари в Непале описывается обычно весьма неточно, что как “образцовую” Кумари изображают Радж Кумари Катманду: весьма поздний продукт кхасского воздействия. Можно предположить также, что существовали Кумари различных социокультурных уровней, причем первоосновой и базой для возникшей иерархии был клан и/или квартал: основная и сегодня ячейка неварского социума. Именно там возникла своеобразная форма участия половозрастной группы (женщин одного поколения) в коллективных церемониях общины неваров, сохранившей черты матрилинейности. Затем буддизм *ваджраяны* идеологически оформил и обосновал, а княжеская власть вписала в возникающую политическую структуру этот институт, представляющий раннюю форму социализации родовой общины земледельцев на стадии перехода к соседской общине, к патрилинейной организации родства.

Впрочем, для подтверждения этого предположения необходимо, как минимум, исследовать культ Кумари в динамике: основные церемонии, сопутствующие персонажи, особенности ритуала, сферы функционирования, соотношенность с другими системообразующими институтами неваров и фигурами пантеона.

В большинстве церемоний, связанных с Кумари, играют важную роль так называемые Гана Кумари, или свита Кумари (обычно 8 или 9, иногда 2 или 3), — персонажи женского пола, центральными фигурами среди которых являются, впрочем, Ганеш и Бхайрав. Часто они выбираются из клана Кумари, причем ежегодно, самими членами клана. В Бхадгаоне Гана Кумари почитаются потомками старой придворной знати неваров. В их поведении есть сходство с Кумари: их носят на руках (нельзя ступать на землю), по их поведению угадывают

судьбу короля и местности, причем толкователями выступают часто жрецы Таледжу.

Гана Кумари ассоциируются, а иногда идентифицируются у неваров с Восемью Матерями, хотя, если в конкретной церемонии изображают, точнее, воплощают, Девять Дург, их могут “играть” только мужчины, в данном случае их “вмещающие”¹⁹. Девятой прибавляется не ожидаемая Трипурасундари, а Уграчанди.

За относительно институционализированной группой Гана Кумари угадывается корпорация местных Кумари, половозрастной группы, связанной с Девятью и ключевой в эзотерических обрядах неварского тантризма. Конкретный состав и количество Кумари меняются²⁰: например, для обряда почитания репродуктивного женского органа — *йони* — из разных каст общины выбираются девять девственниц-канья. В Патане в важнейший ритуальный момент года, в Дасаин Навами, в обрядах квартала обязательно участвуют Девять Дург, причем желательно, чтобы все девушки баха по разу побывали в этом качестве. После церемонии всем девочкам-участницам дарится по набору игрушечной посуды.

Определенную роль в организации сакрального пространства долины играют Бала Кумари, четыре храма которых расположены по сторонам света. Бала Кумари изображает девочка, “играющая” зрелую женщину, супругу Бхайрава. Самый сегодня дееспособный — культ Патанской Бала Кумари, храм которой — общепризнанный центр всех ведьм Долины. В важнейшем ритуале ее культа ключевую роль играют женоподобные, почти трансвеститы, жрецы храма Харасиддхи Деви: вереница пританцовывающих, прихлебывающих пиво “богинь” выскикивает девочку для принесения ее в жертву²¹.

В Тхими (входившем в княжество Бхадгаон) храм Бала Кумари — главный центр новогодней (середина апреля) церемонии, когда для чествования супруги местного Бхайрава сходятся процессии из 32-х кварталов-*тол* с 32-мя “*кхат*” (маленькими храмиками на носилках, украшенными вращающимися зонтиками). Огонь факелов прогоняет зиму, красный порошок символизирует *шакти*. Кульминация наступает при встрече Бала Кумари с Ганешем из соседней деревни: после шутливой, но ожесточенной схватки между представителями 32-х *тол* — “войны *кхатов*” — Бала Кумари отправляется в храм Таледжу²².

С комплексом обрядов и представлений о Кумари связано и понятие о Панча Кумари, которых, впрочем, может быть и более пяти. Панча Кумари называют “пять” подружек действующей Кумари, которых могут выбирать все-р-ез, пять девочек, необходимых для действенности обряда кумари пуджа, пять подружек на свадьбе. Иногда семья выбирает на период Дасаина своих Панча Кумари. Есть сообщения, что Панча Кумари сооружают подобие малых святилищ, где их символизируют пять камней — “питха”.

Ряд персонажей неварского пантеона и ритуала не входит в свиту, антураж Кумари, но тесно с ней взаимодействует. Особенно значимы пары “мужских” божеств: Дайтья с Кумаром²³ и “владыки местности” — Бхайрав с Ганешем. Если взаимодействие Кумари с Ганешем и Бхайравом хочется толковать как подтверждение права коллектива (через его женскую половину) на среду обитания, то отношения Кумари с Дайтьей и Кумаром, кажется, отражают ритуальное разрешение проблемы сосуществования женской и мужской частей коллектива.

Эта пара божественных персонажей, объединяемая в культе и реализуемая в ритуале Насадьо, ранее существовала в земном воплощении во всех поселениях Долины и играла важную роль в обрядах²⁴. Насадьо, “божество-танцор”, ассоциируемый с Шивой Натараджей, осознаваемый как опасное для женщин божество, почитаем во всех неварских ритуалах. Это покровитель и символ так называемых Нач Гутхи неваров: своеобразных мужских союзов общины²⁵. Этот культ представляется симметричным “женскому” культу Кумари, и именно через Дайтью и Кумара осуществляется гармонизация двух полюсов архаичной социальной структуры.

Дайтья и Кумар — пара полярных “ипостасей” Насадьо; субъекты, в которых они воплощаются, никогда не встречаются за пределами ритуала²⁶. Наиболее важно их участие в Дасаин, где они активно “ассистируют” Кумари.

Дайтья — демоничен, даже враждебен, но и наиболее комплиментарен по отношению к Кумари, и иногда толкуется как ее возлюбленный. Он символизирует нижний мир, меч, избирается из касты баре (сакья) нижней, южной половины Катманду. В Дасаин он участвует в выносе атрибутов Кумари из храма Таледжу на седьмой день праздника²⁷.

Кумар — главный защитник Шакти-Таледжу, особенно в критические моменты ее передвижения. Он связан с небом, верхней частью Катманду (два квартала в этой части участвуют в его выборе), его оружие лук. Избирают его из ремесленной буддийской касты туладхаров²⁸.

Для воплощения этих божественных персонажей в определенных кварталах из числа некоторых каст выбирают при помощи жребия сроком на пять лет неварских мальчиков в возрасте от восьми лет. Этим занимается особый совет наследственных старейшин, полномочия которых подтверждаются средневековым указом Малла. Содержание и обучение (в том числе, и особенно священному танцу) обеспечивается взносами неварской общины на цели Нач Гутхи, а реализуется мужскими родственниками фигурантов. Главным жрецом-*пуджари* воплощения является его отец или брат, а важнейшие эзотерические ритуалы проводит наследственный жрец-*ваджрачарья*²⁹.

Бремя божественных функций Дайтьи и Кумара тяжело и опасно для них и для окружающих. Их опасно видеть, они ограничены в общении, а после истечения срока полномочий, что символизируется особым танцем с саваном, проводится комплекс обрядов, долженствующих обеспечить ресоциализацию бывшего вместилища божественной сути. Дайтья и Кумар опасны друг для друга, и в кульминационном танце в Дасаин солируют порознь, сходясь к храму Таледжу³⁰.

Ранее, при Малла, Дайтья и Кумар соучаствовали во всех государственного значения церемониях, охраняя Шакти княжества, воплощенную в мече³¹. В некоторых неварских общинах (например, в касте *ваджрачарья*) Кумар “местного масштаба” почитается “мужем” всех девушек касты. Впрочем, этот сюжет совсем не исследован.

Цикл публичных церемоний вокруг либо с активным участием Кумари делится по сезонно-календарному принципу. В родовом святилище *агам-чхе* отмечаются дни летнего и зимнего солнцестояния, но вообще четко заметны два периода — весенний и осенний циклы.

Менее значим сейчас весенний цикл, но его ритуалы весьма специфичны.

В марте-апреле, в общенепальский новый год (Бискет), невары с начала XVII века, особенно в Бхадгао-

не, отмечают символическую победу над *нагами* (помимо прочего — запираателями вод). Бала Кумари Бодехаона играет в этой церемонии важную роль. Примечательны мотивы “весеннего” брака ее с Ганешем³², хозяином местности, что вполне соответствует календарному смыслу Бискет — началу основного календарно-ритуального цикла неваров: летнего сельскохозяйственного сезона, ритуально оформленного вокруг культа Матсьендранатха.

В марте-июне отмечается Кумар Шастхи в честь Кумара Карттикейи, а в июле-августе, в полнолуние, — Гунла, во время которого индуисты чествуют мать-землю³³, а буддисты, собрав священные изображения из всех баха, обходят их в общей процессии. При этом вместе с псевдомонахами из баха милостыню просят Део Кумари³⁴.

Основным же для Кумари является осенний цикл, рубеж летнего и зимнего урожая, решающий для общины период. Ритуально наиболее напряженным является отрезок с конца августа до октября, до завершающего пика — Дасаин.

Начинает этот цикл в августе, в полнолуние светлой половины *бхадра*, Гаи Джатра. Это время — период нечистоты и нечисти, и многие обряды и персонажи Гаи Джатры имеют необычный, ненормальный, анархический характер. Являются демоны, среди людей обретаются мертвые “урожая этого года”, которых надобно сопровождать, проводить и выпроводить, что и происходит через лунную фазу, в Индра Джатру, когда “вычищают” задержавшихся мертвых.

Затем, в конце августа-начале сентября, в промежуток между сбором летнего урожая и началом осеннего сева, на 12-й день убывающей луны *бхадра*, начинается восьмидневный сложный по составу праздник Индра Джатра, составной частью которого является Кумари Джатра, причем в его пик — три дня перед новолунием.

Драматургия Кумари Джатры восходит к активному внедрению Джая Пракашем Малла культа Таледжу³⁵, ключевым и политически значимым событием же стала инвестиция королевской власти “представительницей” не имеющей человекоподобного обличия Таледжу — Кумари.

В темную половину *бхадра*, в пост Гатила и период *шраддх*, во всех кварталах невары специально по-

читают живых Кумари наряду с изображениями Махабхуми и Васудхары “для успеха урожая”³⁶.

Наконец — пик ритуального цикла: Дасаин, где участие Кумари чрезвычайно важно и весьма органично. Дасаин в долине — это девять ночей и десять дней в конце сентября-начале октября, с начала светлой половины *ашвина* до полнолуния, когда ритуальная активность возрастает.

Для Кумари всех уровней это особый период, а многие из них и становятся Кумари только в Дасаин. В Бхадгаоне и сегодня Кумари переселяются на все время в особое святилище или проводят эти дни в *агам-чхе*³⁷.

Наиболее тщательно поддерживается, а потому и сохранился во всей полноте, основной для правящей династии мотив освящения королевской власти богиней Таледжу, для чего объявившие столицей Непала Катманду Шаха центральной фигурой Дасаина сделали именно Таледжу ветви Малла, правившей в Катманду.

Итак, на седьмой день Дасаина из храма Таледжу в Катманду выносятся ее символы. На восьмой день начинается гекатомба жертвоприношений Дурге. На девятый в храме Таледжу совершаются эзотерические тантрические обряды, глазам почитателей является пятый символ Таледжу — *мандала*, вмещающая Гухешвари. В храме Таледжу Бхадгаона с участием короля Непала поклоняются Эканта Кумари и Гана Кумари Бхадгаона. В девятую ночь в семьях неваров совершается Навратрипуджа, где объектом поклонения становятся маленькие девочки³⁸.

Главный день Дасаин — 10-й, а центральным является церемония Кхадга Джатры, процессии с мечами в Бхадгаоне. В этот день Таледжу возвращаются в свои храмы; богини гостят в домашних святилищах. Это день завершения поста, алкогольных возлияний, кровавых жертв. В семьях буддистских жрецов совершаются тайные обряды, включающие разрезание тыквы и сопровождающиеся впадением участников в транс. Иногда участники таких обрядов дефилируют в состоянии транса (или имитируя его) или опьянения с мечами по кварталу, демонстрируя агрессивную реакцию на кровь, кожу, зонты (!) Впереди идут младшие участники, танцоры изображают Кали, Аджима, Кумари, Ганеша-Бхайрава, Восемь Матерей в облике Гана Деви. Из кварталов торжества перебрасывают

ся в центральную часть города, где в них кое-где принимают участие высокие касты. От храмов Таледжу процессии проходят по всей Долине. Важную роль играют Дайтья и Кумар, вступающие при встрече с Кумари в транс. В этом переплетении мотивов ключевым эпизодом Кхадга Джатры является вручение королю меча "от имени" Таледжу-Бхадракали в присутствии разнообразных "женских" по преимуществу божеств. На уровне семьи и квартала кульминации предшествует созывание и кормление злых духов в *чхваса*, на помойке, при этом Кумари, которую символизирует маска, занимает почетное место.

Заслуживают упоминания в данном контексте некоторые ритуалы, не связанные напрямую с культом Кумари, особенно обряды инициации девочек-неварок. Так, первые месячные завершаются обрядом лицезрения солнца обязательно в присутствии Кумари, девочка получает в подарок красные одежды и особый амулет Кхья: своеобразный божок-дефлоратор. Знаменитый групповой брак неварских девочек с Нараяном (некоторые полагают — с Кумаром), оформляемый церемонией *йихи*, это не только способ навсегда обезопаситься от вдовства, но групповая инициация, включение в касту отца, доступ в родовой *агам-чхе*, переход в статус Кумари.

Для понимания контекста функционирования Кумари важно представлять характер взаимодействия Кумари с социально-политическими институтами различного уровня: какими институциональными рычагами неварский социум контролирует и обеспечивает отправление культа Кумари всех уровней.

Спускаясь сверху вниз, можно отметить, что на общегосударственном уровне контроль осуществляет Радж Гуру, а ранее и Радж Губхаджу. На уровне династии княжества — жрецы храма Таледжу, родового святилища правителя, и функционеры гутхи, земельных пожалований на содержание Кумари, сохранившихся в Катманду и Патане с XVII века. На уровне общины — организация местной элиты: в случае неваров, полагаю, это псевдомонашеские буддистские локально-родственные группы, объединенные в баха (нечто похожее мы наблюдаем в Тибете). Местного масштаба Кумари Долины контролируются и сейчас верхушкой баха — старейшинами *губхаджу*: Панч Буддха из влиятельнейшей баха Долины контролируют Ратха Джатру — процессию колесницы

Кумари; Совет буддистов Долины и наследственные Радж Губхаджу осуществляют и контролируют важнейшие обряды в доме Радж Кумари и в *агам-чхе* всех Кумари; глава Синха Баха имеет решающий голос в выборе Кумари.

Семья и родственники связаны с Кумари непосредственным образом: старшая родственница занимает почти официальную должность “кумарима”, есть в роду и Бара Гуруджу, вполне узаконены полномочия отца, брата, дяди Кумари.

Весьма определенно место Кумари в иерархии Матерей неваров. Венчает пантеон женских божеств Таледжу Бхавани — главная шакти, родовое божество правивших и ныне правящей династии, любых правителей долины. Тулджа Дурга воспринимается как покровительница государства. В ритуальном плане Таледжу организует в политическом, социальном и пространственном единстве все классы местных божеств, ежегодно даруя им мантру, возобновляя, таким образом, их полномочия на осуществление специфических для них функций: это Матери, хранящие Непал, как *мандалу*; Девять Дург, охраняющие периметр организованного пространства. У Таледжу есть храмы, наследственные жрецы, слуги, работники. Не имея явного облика, Таледжу воплощается в Кумари для общения, наделения, предсказания и выполнения других своих функций.

Каумари, шакти Кумара (или Агни) и одна из Восьми Матерей, входит и в Девятку, причем ее образ, как видно по маске Каумари, представляющей ее во всех церемониях, злобно красив, красен, сексуален³⁹.

Наконец, девственница Кумари — воплощение и заместительница Таледжу, связана с буддийским ваджраянистским жречеством, представлена на всех социально-ритуальных уровнях неваров и органично внедрена в ритуальное самоосознание и выражение женской половины неварского этноса.

Общественно значимая зона функционирования культа Кумари, прежде всего, — наделение властью и поддержание ее легитимности, от чего зависят судьба города и государства. Кумари (или через Кумари) дарует мантру на владение, меч — символ власти, она предсказывает судьбу династии и государства, а иногда и решает ее (Кумари Катманду благословила не Малла, а победителя Притхви Нараяна Шаха во время исторической Ин-

дра Джатры 1768 года), соучаствует в ключевых социальных значимых событиях (Матсьендранатх Джатра).

Функции социализации более свойственны местным Кумари, у которых девственный характер (точнее, женская сущность) выражен ярче. Наиболее же разнообразно и органично Кумари участвуют в частных: семейных и родовых ритуалах неваров. Поклонение им предшествует всем домашним обрядам; по их поведению предсказывают успех начинаний, особенно в финансовых или карьерных вопросах, их и просят об успехе таких начинаний; только Кумари может освободить от ритуальных ограничений после инициации, перехода границы самскар. Кумари — участница важных обрядов в семейных *агам-чхе*, обязательный соучастник тантрических обрядов. Поклоняясь Кумари или маленьким девочкам как Кумари, в дом призывают Деву. В обрядах местного уровня ненормальное поведение Кумари (пьет кровь, спиртное, застывает в трансе, молчалива и т. д.) является нормой.

Для понимания характера культа Кумари немаловажно сосуществование нескольких кругов, или слоев, Кумари в разной степени открытых людям. Каумари Восьми Матерей, Бала Кумари, Панч Кумари — свободно принимают знаки почитания; у них мало акцентирована сексуальность. Ваджрадеви, Ваджраварахи — Кумари *агам-чхе*, чей эзотерический культ доступен родственной группе, а сами они явлены в виде *калаша* или *мандалы*.

Своеобразно и распределение женского, плодотворяющего начала, сексуальности у Кумари разных уровней. Кумари семейного уровня — девочка, местного — девица, Каумари — женщина, Дурга — демоница, старуха, колдунья. Кажется, общество опасается девственности у Кумари, воспринимая ее как сгусток энергии, и старается ритуально дефлорировать ее (амулет-дефлоратор *Кхья*; *йихи* — свадьба “понарошку”).

Многослойность культа Кумари, безусловно, коррелирует с иерархией взаимодействующих в Долине религиозных систем. Комплекс низовых верований с чертами шаманизма и близостью (на мой взгляд, — типологической) к бон господствует на уровне квартала-баха, агентом его является жрец-губхаджу, центром — *агам-чхе* (где только и приносятся кровавые жертвы), в ритуале доминирует транс, кровь. Типичная церемония — *Кхадга Джатра*. Характерна враждебность к зонту, — символу царской

власти. Действующие персонажи этого уровня культа — Бала Кумари, Ашгаматрика, Уграчанди, Девять Дург.

Тантрический буддизм организует культ Кумари на уровне местной общины, поселения, города. Организацию ритуала контролируют Радж Губхаджу и жреческие корпорации баха, эзотерический ритуал перемещен в специальные *агам-чхе*, главное божество — Ваджрадеви, главная церемония — Дасаин.

Тантрический индуизм тесно связан с царской властью, его центр и опора — храм Таледжу, жрецы — *ачары*, божественные персонажи — Деви, Кали, Дурга, Бхайрави.

Системное взаимодействие в культе Кумари возможно, очевидно, в силу тантрического родства вариантов буддизма и индуизма у неваров, равно как и типологического родства их с низовыми неварскими верованиями. Кумари без конфликта вмещает Таледжу, Деви — и Ваджрайогини, Ваджрадеви. Не в последнюю очередь это возможно по причине, объединяющей их склонности к кровавым жертвам. Жрецы же разных религиозных систем поделили сферы функционирования: Таледжу ачары, губхаджу, старейшины родственной группы.

Соперничество религий привело в случае с Кумари к весьма органичному синтезу: Кумари должна, грубо говоря, вместить и Таледжу, и Ваджрадеви, дабы полноценно функционировать.

Вообще в культе Кумари сводятся в динамическом напряжении целый ряд полярностей, синтезируются многие противоречия. Аллен считает центральным моментом священный брак короля-индуиста и — через Кумари — его буддийских подданных; Тофэн выделяет взаимопроникновение в культе индуистских и буддистских традиций.

Можно отметить целую систему полярных координат: мужское в Дайтья-Кумаре — и Кумари; род-тхар, квартал-баха, корпорация-гутхи — и полис, государство, власть, династия; эзотеричная культовая практика в *агам-чхе* — и публичные мероприятия вроде Кумари Джатры; экстаз, транс, прорицание, почти камлание — и формальная инвеститура; закрытая родственная группа — и иерархическая кастовая система.

В культе Кумари и вокруг него эти противоречия преодолеваются и превращаются в сотрудничество, функциональное и структурное. Объединяются в единую

иерархию “номенклатуры” разного происхождения и уровня ответственности: старейшины-*тхакали* рода-*тхара*, *губхаджу* общины-баха, Радж Губхаджу полиса, *ачары* “государственного” храма, Радж Гуру государства.

Соответствует этой синкретичности и полисемантическая образа центрального персонажа культа: среди людей обретаются Кумари, конкретные субъекты, имеющие свою историю, семью, массу социальных связей и функций; Каумари-Матрика, Шакти, является “специально”, осуществляется; Таледжу только проявляется, действует “через”.

Именно в этом сложном контексте и уместно говорить о динамике взаимодействия буддизма и индуизма в конкретных стадияльно обусловленных формах: первичный, он же низовой пласт, близкий к бон Тибета, сохранивший родоплеменную архаику (половозрастные корпорации, Матсьендранатх-Бунгадео, Дья Маиджу), затем — общинные культы с использованием *ваджраяны* и вообще тантрической практики для интеграции божеств местности и социальных групп, наконец, — государство (в ранней форме близкое полису), “увенчавшее здание” тантрическим индуизмом, осознаваемым на некоторых уровнях как шиваизм.

Попытки выявить принципы и механизм функционирования культа Кумари у неваров могут быть подходом к пониманию многих экстравагантных социальных и ритуальных практик гималайского региона (воплощенцы-*тулку*, монахини-*ньингмапа* и многое другое). В конце концов, через Кумари яснее станет: “ломает” ли тантризм различия между буддизмом и индуизмом, или это есть изначально общий их компонент; “синкретизм” культа Кумари отражает нерасчлененность неразвитого состояния, или же это смешение (даже слияние) разнородных элементов⁴⁰.

Примечания

¹ Kinsley D. Hindu Goddesses. Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition. — Delhi: Motilal Banarsidas, 1987, — P. 134; Levy, Robert I. Mesocosm. Hinduism and the Organization of a Traditional Newar City in Nepal. — Delhi: Motilal Banarsidas, 1992. — P. 539, 715; Allen, Michael R. The Cult of Kumari. Virgin Worship in Nepal. — Kathmandu, 1992. — P. 7;

² History of Nepal as told by its own and contemporary chroniclers. ed. B. J. Hasrat. — Hoshiarpur, 1970, — P. 59-60, 64; Nepali G. S. The Newars. An Ethno-Sociological Study of a Himalayan Community. — Bombay, 1965. — P. 365-366; Anderson M. M.

- The Festivals of Nepal. — London, 1971. — P. 43; *Levy, Robert I. Mesocosm...* — P. 542-547; *Allen, Michael R. The Cult ...* — P. 16, 29.
- ³ *Allen, Michael R. The Cult ...* — P. 46.
- ⁴ См., например: *Holle A., Toffin G., Rimal K. P. The 32 Maharjan Tols of Kathmandu City // The Anthropology of Nepal. From Tradition to Modernity. Ed. G. Toffin. — Kathmandu. 1993.*
- ⁵ *Allen, Michael R. The Cult of Kumari, Virgin Worship in Nepal. — Kathmandu, 1992. — P. 51.*
- ⁶ *Allen, Michael R. The Cult ...* — P. 51.
- ⁷ *Ibid.* — P. 56-57.
- ⁸ *Levy, Robert I. Mesocosm...* — P. 542-547.
- ⁹ *Ibid.* — P. 543.
- ¹⁰ *Ibid.* — P. 540.
- ¹¹ *Locke, John K. Karunamaya. The Cult of Avalokitesvara-Matsyendranath In the Valley of Nepal. — Kathmandu: Sahayogi Prakashan, 1980. — P. 277-278; Allen, Michael R. The Cult ... — P. 13, 61-62; Levy, Robert I. Mesocosm... — P. 540-546; Anderson M. M. The Festivals... — P. 61; Allen, Michael R. The Cult ... — P. 8, 52.*
- ¹³ *Allen, Michael R. The Cult...* — P. 21-22, 36.
- ¹⁴ *Ibid.* — P. 20.
- ¹⁵ *Ibid.* — P. 9, 20, 40, 55.
- ¹⁶ *Ibid.* — P. 26-27.
- ¹⁷ *Nepali G. S. The Newars...* — P. 313.
- ¹⁸ *Allen, Michael R. The Cult ...* — P. 20.
- ¹⁹ *Levy, Robert I. Mesocosm... — P. 541; Macdonald A. W., Stahl, Anne Vergati. Newar Art. Nepalese Art during the Malla Period. — Vikas PH, 1979 — P. 84.*
- ²⁰ *Allen, Michael R. The Cult...* — P. 71.
- ²¹ *Anderson M. M. The Festivals...* — P. 48.
- ²² *Allen, Michael R. The Cult ... — P. 69-70.*
- ²³ *Hoek van den, B., Shrestha B. Guardians of the Royal Goddess: Daitya and Kumar as the Protectors of Taleju Bhavani of Kathmandu // Contributions in Nepalese and Asian Studies. vol. 19. № 2. Kirtipur. July 1992 — P. 193.*
- ²⁴ *History of Nepal.. — P. 41.*
- ²⁵ *Hoek van den, B., Shrestha B. Guardians... — P. 196.*
- ²⁶ *Ibid.* — P. 192.
- ²⁷ *Ibid.* — P. 192.
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ *Ibid.* — P. 197.
- ³⁰ *Ibid.* — P. 208.
- ³¹ *Ibid.* — P. 213, 217.
- ³² *Levy, Robert I. Mesocosm...* — P. 715.
- ³³ *Rubel M. The Gods of Nepal. An Introduction of the Deities of Hinduism and Buddhism. — Kathmandu, n. d. — P. 19.*
- ³⁴ *Locke, John K. Karunamaya... — P. 206-207; Allen, Michael R. The Cult ... — P. 64.*
- ³⁵ *History of Nepal...* — P. 87, 90.
- ³⁶ *Anderson M. M. The Festivals...* — P. 40.
- ³⁷ *Allen, Michael R. The Cult ... — P. 48.*
- ³⁸ *Anderson M. M. The Festivals... — P. 13; Allen, Michael R. The Cult... — P. 59.*

³⁹ *Levy, Robert I. Mesocosm...* — P. 510.

⁴⁰ Необходимо заметить, что в последние годы публикуются материалы полевых исследований неварских социально-культурных институтов и предпринимаются серьезные попытки их научного осмысления. Полагаю, — и надеюсь, — что эти публикации, обесценив некоторые изложенные выше соображения, подтвердят актуальность самой постановки вопроса.

Список литературы:

- Allen, Michael R.* The Cult of Kumari. Virgin Worship in Nepal. — Kathmandu, 1992
- Anderson M. M.* The Festivals of Nepal. — London, 1971
- History of Nepal as told by its own and contemporary chroniclers. Ed. B. J. Hasrat. — Hoshiarpur, 1970
- Hoek van den B., Shrestha B.* Guardians of the Royal Goddess: Daitya and Kumar as the Protectors of Taleju Bhavani of Kathmandu //Contributions in Nepalese and Asian Studies. vol. 19. № 2. Kirtipur. July 1992.
- Holle A., Toffin G., Rimal K. P.* The 32 Maharjan tols of Kathmandu City //The Anthropology of Nepal. From Tradition to Modernity. ed. G. Toffin. — Kathmandu, 1993
- Kinsley D.* Hindu Goddesses. Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition. — Delhi: Motilal Banarsidas, 1987
- Levy, Robert I.* Mesocosm. Hinduism and the Organization of a Traditional Newar City in Nepal. — Delhi: Motilal Banarsidas, 1992
- Locke, John K.* Karunamaya. The Cult of Avalokitesvara-Matsyendranath In the Valley of Nepal. — Kathmandu: Sahayogi Prakashan, 1980
- Macdonald A. W., Stahl, Anne Vergati.* Newar Art. Nepalese Art during the Malla Period. — Vikas PH, 1979
- Nepali G. S.* The Newars. An Ethno-Sociological Study of a Himalayan Community. — Bombay, 1965
- Rubel M.* The Gods of Nepal. An Introduction of the Deities of Hinduism and Buddhism. — Kathmandu, n. d.
- Shrestha D. B., Singh C. B.* Festivals of Nepal. — Kathmandu, 1970

Т.Е. Морозова

Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр

В жизненный уклад трудолюбивого народа Непала в соответствии с общими традициями социокультурного развития испокон веков органично вписывались музыка, танец, песня — как естественные и неотъемлемые элементы трудовых будней, ритуальных обрядов и различных празднеств. Как многочисленен этнический состав Непала (в стране говорят примерно на 60 языках и диалектах), так многолико и творчество его больших и малых народностей. На территории всего лишь в 140,8 тыс.км² соседствуют жители самых различных по своему природно-географическому положению мест — от высокогорных южных склонов Гималаев до районов плоскогорья и окаймляющей их узкой полоски равнины. Отсюда и довольно резкие отличия в условиях и характере труда и быта населения, усугубляемые различиями в религиозной и социальной принадлежности. Тем не менее, несмотря на довлеющее присутствие разобщающих факторов, в социальном плане всегда существуют и противостоящие им связующие тенденции, с поразительной убедительностью свидетельствующие о естественном и неодолимом стремлении соседствующих народностей к сближению, к созданию доступных для общего бытования, понятных друг другу социокультурных форм общения. Немаловажное место в этом процессе принадлежит музыке.

Особенность нынешнего этапа состоит в сосуществовании двух основных тенденций, ведущих к трансформации традиционной непальской музыкальной культуры: это расширение (до уровня общенепальских) традиций, имевших ранее более узкий локально-этнический характер, и приспособление наиболее распространенных конкретных музыкальных жанров к потребностям общенационального развития.

Заведомо сужая неизмеримо богатую по своему содержанию тему, мы предполагаем сосредоточить внимание на различного рода праздничных мероприятиях, в которых музыка испокон веков занимала значительное место. Из традиционных наименований, применяемых к подобным событиям, наиболее известным и емким является *джатра*, поскольку оно обозначает не просто “праздник”, но именно “праздничное гулянье”, в самом широком понимании этого словосочетания¹. Значительность непальской *джатры*, идущей от народных сборищ-гуляний, по своей сути выражается не только в том, что она с течением времени приобретала все более объемный смысл и содержание, охватывая самый обширный круг понятий, но и в том, что вплоть до наших дней сохранились (и продолжают естественно вписываться в современный жизненный уклад) практически все виды джатры — от своего изначального локального стихийнообразного гулянья до современного официального крупномасштабного праздника. Попытаемся через призму наиболее характерных разновидностей этого многоликого явления выявить и многоцветную палитру народного творчества, составляющего основу непальских музыкальных традиций.

По всей восточной части Непала (за исключением крайних северных труднодоступных высокогорных районов и отдельных южных равнинных местностей с непроходимыми джунглями) в каждой деревне с древнейших времен существует традиция почти что ежедневных общевечерних сборов, называемых *джатра*. Обычно они проходят в центре деревни, у костра. Люди приходят сюда, чтобы развлечься, отдохнуть от тяжелого дневного труда и жизненных забот, окунувшись в веселое гулянье с музыкой, песнями и танцами. Разделение на исполнителей и зрителей носит здесь весьма условный характер: часто одни без всякой подготовки сменяют других, кто-то азартно подключается к танцующей группе, а кто-то из сидя-

щих начинает подпевать исполнителям и увлекает за собой всех остальных присутствующих и т.д. Хотя в каждой деревне есть свои признанные “запевалы”, быстро вовлекающие в свой круг молодежь, пожилые люди тоже не засиживаются долго на месте и, забыв о проблемах и пересудах, активно включаются в общий ритм веселья, где не существует ни социальных, ни возрастных граней.

Джатра является массовым действием, которое объединяет людей, скрепляет узы добрососедства, сглаживает иногда возникающие чувства неприязни. Она побуждает людей к творчеству, способствует раскрытию и утверждению талантливых самородков. Она является непосредственно той живой лабораторией, где происходит извечный процесс преломления индивидуального и коллективного, где получают право на долгую жизнь испытывавшие проверку временем лучшие образцы фольклорного творчества, закладываются специфические жанровые основы, зарождаются самобытные традиции.

Деревенская *джатра* не обуславливается никакими специальными программами или правилами ее проведения — она подвластна только стихии общего настроения. Можно отмечать лишь особенности *джатр* различных районов с точки зрения их содержания, т.е. превалирования каких-то видов развлечения, наличия характерных для данной местности песенных и танцевальных жанров, инструментария и, конечно, своеобразия исполнительской манеры. Все это создает красочную, мозаичную картину удивительного многообразия форм, видов и стилей народного искусства.

В дальнейшем, по ходу изложения материала мы еще вернемся к деревенской *джатре*. Сейчас мы полагаем необходимым заострить внимание на том, что не только этот тип вечерних деревенских сборов-гуляний носит в Непале название *джатра*. Само это слово, как уже отмечалось, достаточно древнее и весьма объемное по своему содержанию. Оно также употребляется и в ином смысле, означающем сбор людей в каком-то специальном месте для проведения *пуджи* (религиозной церемонии) в честь одного из богов или сотворенных им деяний. Например, в честь дня почитания Шивы жители близлежащих к долине Катманду деревень группами направляются в храм Пашупатинатх, чтобы отметить священное для них событие, именуемое Шива-ратри. После отправления специально-

го обряда поклонения обязательно возникает стихийное веселье. Причем, независимо от того, известна ли всем какая-то специальная музыка, приуроченная к этому дню (в этом случае она обязательно будет исполнена) или нет, люди все равно будут петь и танцевать (нередко заканчивая день веселым пиршеством), поскольку подобные события непременно воспринимаются ими как своего рода праздники, называемые *джатра-пуджа*.

Таким же образом, например, в центральной части Непала в окрестностях Горкхи на *панчами* (пятые сутки светлой или темной половины лунного месяца), приходящийся на месяц *картик*, непальцы собираются около храмов. В течение суток (или двух) здесь и поют, и танцуют, а то и играют свадьбу. Сами боги в этом случае выступают уже больше как символы, во славу которых проводится *джатра-пуджа*, что, собственно, и придает этому массовому гулянию у храма некую особо праздничную торжественность.

От обычных строгих религиозных обрядов, т.е. в принципе от *пуджи*, которая совершается в доме или храме, подобные *джатра-пуджи* отличаются именно своей праздничностью, и изначально предполагают последующее веселое и в известной мере массовое гулянье, насыщенное самой разнообразной музыкой. В свою очередь, от общенациональных ежегодных религиозных празднеств типа Дасаина, Тихара или др., имеющих специальные ритуалы проведения, расписанные по дням и часам, с обусловленными обрядами и песнопениями, отмеченные выше локальные *джатра-пуджи* отличаются своего рода “самодельным” характером. Это проявляется, прежде всего, в необязательной ежегодности их проведения и в том, что в самом устройении их и прохождении нет ни строгости, ни определенности, которая присуща официальным праздникам. В основе *джатра-пуджи* лежит индивидуальность подхода к выбору божества (как наиболее кем-то и где-то почитаемого) и соответствующего дня и месяца, на которые приходится связанное с ним (и особо выделяемое) некое чудотворное явление.

Поводом к проведению *джатра-пуджи* может служить также и какое-то событие семейной или общественной жизни. Принимать участие в такого рода *джатра-пудже* может как вся семья с многочисленной родней, так и вся деревня. Она может устраиваться ежегодно (т.е. быть или стать как бы семейным или общинным празд-

ником) или раз в несколько лет, а может и вообще больше не повторяться. Но об одном можно сказать с уверенностью, что если она состоится, то как и любая *джатра*, она будет исключительно музыкально насыщена. В целом количество и предназначение всевозможных *джатра-пудж* (по разному поводу и в честь различных божеств) определить и классифицировать можно только условно, поскольку они носят индивидуально-местный и в большей части спонтанный характер.

Нередко праздничные и многие другие мероприятия в Непале бывают сопряжены с длительными пешими путешествиями (к весьма отдаленному храму или в соседнюю деревню, на ярмарку и т.д.); и часто также по традиции на протяжении всей дороги путники поют, подыгрывая себе на музыкальных инструментах, умудряясь одновременно и пританцовывать. Подобного рода песенно-танцевальные процессии также называют *джатрами*.

В отдельных местностях они постепенно обрели какие-то характерные черты, мелодическую и танцевально-стилевую определенность, наконец, приуроченность к какому-то важному событию, становясь, таким образом, уже по сути своеобразным песенно-танцевальным действием, порой и со своим наименованием.

У *гурунгов*, например, такая праздничная процессия, посвящаемая рождению первенца-мальчика, именуется *пут-путе-нач*. Ее участники — только мужчины, среди которых есть и переодетые в женские наряды; в сопровождении ударных инструментов они движутся от дома к дому по направлению к центральной площади деревни, где все завершается всеобщим пиршеством и весельем. А для жителей Окхалдхунги (зона Сагарматха) уже давно стала традиционной одна из песен, обычно исполняемых по дороге на ярмарку. К ее общеизвестному тексту постоянно добавляются и новые образные выражения, и целые куплеты, но всегда в русле одной темы: “Мы уже выросли и можем самостоятельно идти по жизни — согласитесь с этим, родители! Мы хотим радоваться и веселиться по-своему — поймите нас, родители! Мы должны покинуть дом, увидеть мир, [...] проводите нас весело — дайте нам дорогу, родители!..” Поют и танцуют обычно впереди идущие девушки, а их родители, родственники и односельчане подпевают или подыгрывают им на музыкальных инстру-

ментах. Вся эта веселая шумная процессия выглядит как своеобразное праздничное гулянье.

Видимо, неслучайно все рассмотренные виды массовых мероприятий — вечерние деревенские гулянья, праздничные по духу процессии и сборы для проведения пуджи — довольно различные по своему содержанию и назначению, тем не менее, оказываются объединенными общим понятием *джатра*. Очевидно, связующей нитью в этих неоднородных по своему характеру действиях является сама идея сбора людей (в определенных местах и по дороге к таковым) для проведения времени в праздничной атмосфере, ведущее начало в создании которой принадлежит музыке и возможности непосредственного участия в музыкально-исполнительском процессе.

Время всегда содействовало закреплению и дальнейшему развитию народных традиций, постепенно обогащающихся новыми качествами и свойствами благодаря постоянному движению творческой мысли во взаимосвязи с ходом исторических событий. Сочетание, например, в *джатра-пудже* таких моментов, как выражение поклонения божеству и проведение праздничного гулянья с пением, танцами и инструментальным сопровождением, привело к тому, что многие из подобных *джатр* (благодаря наибольшей популярности или особого рода символике) с течением времени стали обогащаться специальными музыкально-игровыми формами. В результате в значение слова *джатра* дополнительно и органично вошли понятия собственно зрелища, подразумевающего и различного типа костюмированные шествия, и театрализованные музыкальные представления на открытом воздухе, и своего рода фестивали театрального искусства, предполагающие показ традиционных музыкальных драм (*нач*, *пйакхан*) в течение недели и более².

Последнее из указанных видов *джатры* определилось приблизительно к середине I тысячелетия н.э. Оно связано с *джатра-пуджей* в честь бога Индры. В Ведический период он почитался как царь богов и властитель вселенной. В индуизме он, хотя и утратил свое первенство среди богов, но оставался все таким же всемогущим властелином небесной сферы. Издавна он считался покровителем служителей искусства. Возможно, именно поэтому было принято, чтобы в дни прославления Индры звучала музыка и устраивались танцевальные шествия.

Неварские крестьяне (*джьяпу* — коренные жители долины Катманду) свято чтут эту традицию до наших дней. Они мастерят из бамбука небольшую конусовидную фигуру (*дхунья*), ставят ее на ладонь и с ней танцуют и поют — она не должна упасть! (Подобный же танец позже стал исполняться и на *Гаи-джатры* и некоторых других празднествах). В качестве музыкального сопровождения этого танца выступает своеобразный оркестр ударных инструментов, в состав которого входят: большие двухсторонние барабаны — *дхиме* (звуки из которых привлекаются ударами палок, а сам барабан поддерживается лентой, перевешенной через плечо), большая подвесная тарелка — *гхори-гханта* (по которой ударяют небольшими тонкими палочками), бронзовые тарелочки — *бхусья* и добавившийся позже подвесной металлический треугольник³. Этот состав оркестра зовется *дхунья-баджа*. (Сейчас он открывает уже практически все празднества, но играют в нем по-прежнему одни *джьяпу*).

Эта древняя народная традиция была использована (приблизительно с V в.) Личчхавами, правителями непальского государства того времени. Маленькая фигурка *дхунья* была заменена 5-6 метровой бамбуковой тростью, увенчанной пышной мягко ниспадающей волокнистой кистью. Этот новый вариант *дхунья* стал символом династии Личчхавов; а специальные церемонии в их честь открывались традиционным оркестром, непременным атрибутом которого отныне стал данный символ королевской власти. По всей вероятности, именно эта, а не какая-то другая народная традиция, как и не другой тип инструментального ансамбля, бытующего в то время, были положены в основу ритуала величания королевской семьи, поскольку это давало возможность через привычную символику провести определенную параллель (в соответствии с религиозными догмами) между Богом, царствующим на небе, и Раджой (королем), правящим от его имени на земле.

Что же касается бога Индры, то традиции его чествования не только не были в чем-то ущемлены, но и значительно преумножены благодаря приурочению к дням *Индра-джатры* театральных представлений. Последние разыгрывались на открытом воздухе в течение восьми дней, на специальных каменных платформах *дабу* (или *давали*) — высотой около 3 футов и шириной 40-45 футов, сооружаемых на площади возле храмов и дворцов. По

предположению непальских ученых, в частности, Пра-чанда Малла, к числу первых музыкально-танцевальных драм (нач — на непальском языке, *пйакхан* — на неварском),шедших в то далекое от нас время (приблизительно VI — VIII вв.), относятся “Хари-Сиддхи” (посвященная божественной силе бога Вишну), “Нава-Дурга” (повеству-ющая о девяти перевоплощениях богини Дурги), “Маха-Кали” (драма, раскрывающая деяния Великой Кали). Явившиеся, безусловно, результатом длительного твор-ческого процесса (в котором синтезировались традиции индийского театра и местные, в основном, неварские тра-диции театрализованных представлений), они заложили основу непальского театрального искусства. И эти пер-вые, и созданные позже музыкально-танцевальные дра-мы (“Бхаурав-пйакхан”, “Оста-матрика”, “Дэви-пйак-хан” и др.), несмотря на их определенные различия, объе-диняет общий стиль постановки: актеры, играющие в мас-ках, раскрывают содержание пьесы путем диалогов, пан-томимы и танца; обязательное музыкальное сопровожде-ние ведется группой певцов и инструменталистов, распо-лагающихся тут же на сцене⁴.

Продолжая следование по многовековому пути модификации джатры, мы подходим к одному из значитель-ных, связанных с этим понятием явлений — торжественно-му национальному празднику *Гходэ-джатра*. Этот празд-ник, прославляющий единство и силу страны, проводится ежегодно (приблизительно в конце марта-начале апреля) в столице Непала г. Катманду. Возникший на основе синте-за традиционных праздников нескольких народностей, *Гхо-дэ-джатра* в его современном виде стал по сути централь-ным праздником года. Наряду с демонстрацией силы и сно-ровки воинов непальской армии, здесь совершенно само-стоятельную роль играет специально подготавливаемая музыкальная программа, составленная, в основном, из ме-лодий народных песен различных местностей Непала.

Появление праздника тесно связано с целым пе-риодом утверждения в стране единой централизованной власти. Первоначальные опыты проведения *Гходэ-джат-ры* как праздника нового типа, знаменующего создание единого государства Непал, относятся еще к концу XVIII в., к годам правления Притхви Нараяна Шаха (1742 — 1775 гг.) В основу легли легенды и обычаи совпадающих по времени традиционных праздников нескольких народно-

стей, проживающих в данной местности, символизирующие дружественные связи между людьми, освобождение земли от злого духа.

У неваров это дни празднования *паханчархе* (или *пасачархе* — праздник гостеприимства, дружбы), связанные с символической встречей сестер Кали и ассоциирующиеся с хлебосольством, хождением в гости и приемом гостей в своем доме. *Пасачархе* начинается с провозглашения специальной молитвы богам, способным предотвратить болезни. Затем, после обильной трапезы, с вечера до утра идет праздничное гулянье, центральное место в котором занимает ритуальный танец 12-ти богов в масках. Все божества во главе со старейшей богиней Нета-Аджима (Нар-Девы) в эту ночь якобы собираются вместе, вселяясь в души изображающих их людей. Утром происходит знаменательная встреча семи Кали: главной — Бхадра-Кали и ее сестер. В сопровождении группы танцующих и поющих музыкантов к священному месту Асан (где сходятся восемь дорог) на специальных повозках привозят бронзовые изображения богинь, и после специального церемониального обряда их вновь развозят в разных направлениях (к местам хранения до будущего года). Ликующий же люд продолжает праздновать торжественную встречу богинь до конца этого и в течение всего следующего дня. По традиции, в эти праздничные дни двери всех домов, чисто убранных и нарядно украшенных, открыты для всех. Даже случайному прохожему, остановившемуся у дома, дабы полюбоваться его убранством (на что и рассчитывали хозяева!) непременно будет предложено угощение.

Чтобы лучше понять смысл этого праздника, следует кратко изложить суть лежащих в его основе древних преданий. Как-то богиня Индрани, одна из восьми сестер Кали, была осуждена ими и плохо принята хозяином дома, где все собрались на званый обед, поскольку явилась со своими детьми в убогой одежде. Оскорбленная Индрани отказалась впредь встречаться с сестрами, и с тех пор на ритуальную встречу стали съезжаться только семеро сестер (что и отображено в символическом праздничном обряде), но в ожидании будущего примирения. А тем временем, (как гласит легенда), как-то в дни того же праздника в этих местах объявилась нищенка с детьми. Она ходила от дома к дому, прося милостыню. Люди по-разному реагировали на ее просьбу — кто подавал, кто прогонял. Вдруг сле-

тели с нее ветхие одежды, и перед людьми предстала сама богиня Индрани. Пред ее взором дома скупых людей превратились в бедные лачуги, а дома отзывчивых — пополнились добром. Поэтому считается, что чем больше в эти дни будет проявлено щедрости, чувств добрососедства и внимания по отношению к родственникам, друзьям и вообще всех людей друг к другу, тем благополучнее будет год, так как живительная сила людского добра, воссоединенная с божественной силой встретившихся богов, победит и изгонит всех ненавистных злых духов.

Основная идея этого неварского праздника была близка по духу иному празднику, также распространенному среди жителей долины Катманду, но других народностей. В основе его лежала легенда о победе над демоном, наводившем ужас на местное население. Когда после жуткой борьбы злодей был повержен, люди в радости стали скакать на лошадях через его гигантскую грудь, и к их удивлению и восторгу демон начал проваливаться в землю. Скачки не прекращались до тех пор, пока чудовище полностью не скрылось под землей. В ознаменование этой победы местными жителями был устроен настоящий пир.

Однако, по преданию, через год на том же самом месте на поле, что звалось Тунди-кхел, вдруг зашевелилась земля и как будто послышалось дыхание демона. Тогда люди снова стали неистово скакать на лошадях, чтобы удерживать его под землей. Поскольку он не появился, то на радостях был устроен не только пир, но и настоящее гулянье с песнями и танцами.

С тех пор и повелось ежегодно на легендарном поле Тунди-кхел устраивать в этот день скачки (на 15-е сутки “темной луны”) и завершать их праздничным гуляньем и обильным пиршеством. Считалось, что чем быстрее и выше скачут кони, тем глубже и надежнее будет упрятан демон, и тем счастливее будет год — ведь конь (*гхода* по-непальски) еще к тому же является символом Солнца. А праздничное веселье, насыщенное музыкой, и богатый пир, символизирующие благополучие, послужат успешному преодолению всех невзгод и помогут людям уберечься от болезней и прочих бед. Так родилась народная *Гходэ-джатра*⁵.

Особенностью своей символики и ее близостью к народным чаяниям этот праздник, естественно, привлекал к себе внимание правителей Катманду, Патана, Бхад-

гаона (княжеств, расположенных в долине Катманду). Подъезд царственной особы к храму (для сотворения *пуджи*) верхом на коне или в повозке, запряженной лошадьми, со временем стал обязательным ритуалом *Гходэ-джатры*. Однако, либо из-за какого-то нелепого случая (якобы нанесения оскорбления во время церемониального шествия высокопоставленному лицу из свиты правителя Катманду), либо из-за желания самого раджи приспособить праздник к возвеличиванию только собственной персоны (ведь Тунди-кхел и храм Бхадра-Кали находились именно на территории его княжества), так или иначе, но с определенных пор для участия в празднике в Катманду перестали приглашаться представители Патана и Бхадгаона. Впрочем, в этих княжествах, и ранее всех в Патане, всегда проводились и свои *Гходэ-джатры*.

С осуществлением П.Н.Шахом в середине XVIII в. объединения многочисленных разрозненных княжеств (в целом около 60) в единое государство с монархической формой правления, ломаются создаваемые местными властями искусственные барьеры разобщения людей. Овеянные легендами заповедные места и в будни, и в дни праздника становятся доступными для всех. Более того, предпринимается попытка создать действительно всеобщий праздник, олицетворяющий единство непальского государства, путем использования и объединения отдельных символов и ритуалов празднеств разных народностей. При сохранении в общем прежних церемоний и празднично-ритуальных действий им придается несколько иная, направленная на общегосударственные интересы цель, и более четко определяется порядок проведения праздника.

Отныне конная церемониальная процессия сопровождала царскую семью к храму Бхадра-Кали, чтобы в торжественный день ее встречи с божественными сестрами получить благословение, защиту от злых недугов и дарование благополучия стране и ее народу на весь год. Далее, король со всей его свитой и толпами ликующих людей направлялись на Тунди-кхел, где устраивался уже настоящий конный праздник с различного рода играми и соревнованиями. Все вместе с одинаковым интересом и азартом следили за происходящими на поле состязаниями — ведь удачно проведенные скачки сулили теперь удачу всем жителям Непала на целый год! Таким стал девиз новой *Гходэ-джатры*, завершающейся, по традиции, богатым застольем и праздничным гуляньем⁶.

Что касается музыкальной стороны праздника, то, кроме уже упоминавшихся традиционных ритуальных танцев и шествий в честь собирающихся вместе божеств, ярким элементом, придавшим определенную парадность облику *Гходэ-джатры*, явилось участие в программе военного оркестра, проходящего стройными рядами по полю перед началом и по окончании скачек. Это нововведение, относящееся к концу XIX — началу XX вв., появилось благодаря стараниям правящего в то время семейства Рана, перенявшего эту традицию с пышных парадных празднеств, устраиваемых в Индии британскими властями.

Однако никакая “красочная феерия” не была бы способна озарить светом столь мрачный период, переживавшийся страной в годы правления Рана, когда сама мысль о правах и содружестве народов гасилась проводимой властями политикой полного лишения гражданских свобод и усилением национального гнета. В этом плане можно лишь говорить о возникновении нового для Непала ритуала, связанного собственно с введением в известную канву праздника военных оркестров.

Поначалу формировались небольшие ансамбли, являющиеся специальными подразделениями воинских частей, в состав которых включались одновременно и национальные, и европейские музыкальные инструменты. С течением времени из этих ансамблей начинают вырастать своего рода сводные военные оркестры, способные принять участие в различных мероприятиях типа военных парадов, торжественных правительственных приемов или каких-либо пышных фестивалей.

Однако новым для Непала явился, в основном, состав оркестра и британский стиль парадного марша. Сама же оркестровая традиция и связанная с ней форма ритуального шествия существовали в Непале еще со времен глубокой древности.

В надписях, высеченных на каменных плитах (VI в.н.э.) среди текстов о различных *гостхи* (или *гумхи* — группа, общность), встречаются упоминания и о *вадитра-гостхи* — специальных группах и сообществах музыкантов, главной обязанностью которых было участие в различного рода ритуальных церемониях и празднествах⁷. Основное значение слова *вадитра* — музыкальный инструмент (а также инструментальный, оркестровый), и, возможно, обозначающиеся этим термином сообщества состояли в ос-

новном из музыкантов-инструменталистов. Не исключено, что они явились прототипами инструментальных ансамблей, именуемых в Непале *баджа*.

Среди различных традиционных *баджа*, отличающихся своим инструментальным составом и принадлежностью к специальным праздникам или церемониальным шествиям, можно выделить уже известный нам *дхунья-баджа*, *кхин-баджа*, *найакхин-баджа*, *панчай-баджа* и *нау-баджа*. Два последних занимают, пожалуй, особое место. Без них не проходят никакие более-менее значительные мероприятия, не говоря уже о ряде специальных, ритуал которых предполагает обязательное участие одного из них. Например, ни одна свадьба в Непале не обходится без приглашения какой-либо из этих двух групп. В народе даже существует крылатое выражение: "Я вошла в дом с *панчай-баджа*!", означающее, что жена появилась в доме мужа на законных основаниях.

Названия оркестров отражают количество входящих в них инструментов: *панч* по-непальски означает пять, *нау* — девять. *Панчай-баджа* в свой состав включает: *шах-наи* — духовой инструмент; *тьямко* и *дамаха* — малый и средний односторонние барабаны с тоновой настройкой; *дхолаки* — двухсторонний барабан вытянутой формы, звук из которого извлекается бамбуковой палочкой; *джхьяли* — средней величины бронзовые тарелочки. *Нау-баджа* (или *наумати-баджа*) формируется из уже названных пяти инструментов с добавлением еще четырех: *карнал* — духовой инструмент в форме прямой длинной трубы; *нарсингха* — духовой инструмент в виде длинной изогнутой трубы; *бхале дамаха* — средний барабан (дающий, по сравнению с *дамаха*, более тонкий звук); *джхьямта* — большие бронзовые тарелочки.

Вместе с тем, в последнее время ту же свадебную процессию можно наблюдать и в сопровождении группы музыкантов с новым инструментальным составом (от 4-х до 10-ти различных европейских типов ударных и духовых инструментов). Эти небольшие оркестровые группы, называемые *баччей-баджа* или *бэнд-баджа*, образовывались вначале из музыкантов-отставников (отслуживших в воинских музыкальных подразделениях) или их родственников, получивших возможность владеть старыми инструментами (и даже старыми мундирами), и таким образом зарабатывать на жизнь. Количественному росту по-

добных ансамблей способствовала и возможность участия в них людей, в принципе способных к музыке и владеющих одним из подходящих инструментов, в отличие от того, что в *панчай-* и *нау-баджа* по традиции могут играть только мужчины из касты *парияр* (относящейся к низкой кастовой группе *шудра*). Кроме того, определенная популярность современных *баччей-баджа* (в переводе “королевский оркестр”) объясняется еще и тем, что многие считают престижным иметь, например, на свадьбе “подобие” того оркестра, который звучит на правительственных торжествах. Хотя на данном этапе уровень этих оркестровых групп нового типа достаточно невысок, тем не менее, право на существование ими уже завоевано. Суть здесь, видимо, не в вытеснении тех же традиционных *панчай-* и *нау-баджа*, а, скорее, в формировании новой параллели оркестрового искусства. Эту тему мы продолжим в дальнейшем, а сейчас вернемся к *Гходэ-джатра*.

С окончанием тиранического правления Рана и провозглашением в стране конституционной монархии (1951 г.), а также с установлением дипломатических отношений с другими государствами, Непал вступает в принципиально новую полосу своего исторического развития. Прогрессивные тенденции во всех направлениях (экономике, политике, культуре) резко набирают силу, и новые процессы незамедлительно сказываются на жизни страны. Вопрос о равенстве и сплочении в единую нацию многочисленных народностей Непала встает с особой остротой, и в решении его молодая прогрессивная интеллигенция находит непосредственную поддержку государственной власти. К общему числу различных шагов, предпринимаемых в этом направлении, относится и дальнейшая модификация *Гходэ-джатры*.

Цель Притхви Нараяна Шаха — объединить несколько праздников различных народностей и направить их символику в русло общегосударственных интересов — теперь получает фундаментальное воплощение. Сохраняется (как и все прежние ритуалы), но становится более помпезным церемониальное шествие короля и его свиты в храм Бхадра-Кали. На легендарном поле, представляющем теперь собой специально оборудованную территорию с трибунами для зрителей и парадной ложей для королевской семьи, отныне уже силами королевской непальской армии разыгрывается целое военно-спортивное пред-

ставление. К конным состязаниям, по-прежнему занимающим центральное место, прибавляются выступления по различным видам спорта и показ тренировки воинов с различными традиционными и современными видами оружия. Таким образом, демонстрация сноровки и профессиональной выучки воинов непальской армии — это уже не просто дань традиционной символике, направленной на устрашение злых духов, но и непосредственная демонстрация боевой готовности защитников страны.

Музыкальное оформление праздника — явление также весьма значительное, — как в плане зрелищности, так и символики. В первом смысле — это исключительная красочность шествия оркестров (различных составов), совершающих на поле в процессе игры разнообразные эффектные перестроения. Во втором, т.е. в смысле символики — это не случайный, а целенаправленный подбор музыкального материала, представленный, в основном, мелодиями различных народностей Непала.

Здесь безусловно отразились определенные связи с древними традициями. Например, тренировка непальских воинов, особенно с таким своеобразным оружием, как *кхукри* (короткий изогнутый кинжал), всегда проводилась под музыку — чаще всего это было исполнение известных в округе песен в сопровождении ударных инструментов. Со временем (приблизительно тысячелетие назад) родился даже своеобразный песенно-танцевальный *шарангач*, предполагающий одновременность пения, пританцовывания и манипулирования с *кхукри*. Теперь это включено в обязательную программу праздника.

Хотя в современной военно-спортивной *Гходэ-джатре* музыка выполняет до некоторой степени сопутствующую основному действию функцию, но специальные выходы оркестров с “сольными” номерами и, что еще важнее, та многоликость звучащей палитры, где примерно две трети музыкального материала — народные непальские мелодии, позволяет говорить о самостоятельной роли музыкального оформления праздника как о своего рода социокультурном факторе воздействия на воспитание чувств братства между разноязычными народностями страны.

Чтобы понять всю важность последнего высказывания, необходимо учитывать, что сам факт подобного принципа составления музыкальной программы уже сам по себе является моментом далеко не простым. С одной

стороны, до недавнего времени он был практически неприемлемым из-за малой изученности непальского фольклора, с другой — этому вовсе не придавалось такого серьезного значения, какое оно имеет на сегодняшний день. Еще не так давно подбор музыкального материала для подобного типа торжеств носил в известной мере случайный характер, поскольку в программу включались любые, в том числе, и народные мелодии, известные участвующим инструментальным ансамблям. Однако, постепенно содержательная сторона музыки начинает обращать на себя все большее внимание, и весьма ревностная реакция слушательской аудитории заставляет устроителей уже по-иному относиться к составлению музыкальных программ.

Достаточно показательной в этом смысле является звучащая во время праздника в оркестровом исполнении “гирлянда народных мелодий”, составленная из известных песен разноязычных народностей различных непальских местностей. Возникновению подобного вида музыкального приветствия способствовало несколько факторов. Одним из них, лежащих в основе, была издревле существовавшая в Непале традиция исполнения перед храмом небольшим инструментальным ансамблем мелодий религиозных гимнов в честь почитаемых божеств и посвященных им празднеств. Другим фактором, послужившим определенным толчком к приспособлению старой традиции к новым задачам, явилось впечатляющее событие, произошедшее в 1956 году во время вступления на престол короля Махендры, когда в день коронации, по обычаю, ко дворцу приходили люди из разных местностей и пели песни на своих языках во славу короля. И в объединение, по сути, обеих традиций во время проведения *Гходэ-джатры* в качестве приветствия королю стали звучать мелодии популярных в разных областях Непала песен, но теперь уже в оркестровом исполнении. В результате, благодаря снятию барьера понимания и произношения разноязычных текстов (весьма существенного для коллективного исполнительства) становилось возможным независимо от стихийного народного волеизъявления осуществлять, тем не менее, всенародное музыкальное приветствие.

Однако, если на *Гходэ-джатре* первоначально не придавалось особого значения тому, — из песен каких областей и народностей будет состоять эта приветственная “гирлянда мелодий” —, то случай, имевший место во

время коронации (1975 г.) ныне правящего Бирендры Бир Бикрам Шах Дева, продемонстрировал далеко не безразличное отношение общественности к этому музыкальному новшеству. Когда в момент приветствия короля как главы единого многонационального государства, зазвучала оркестровая музыка, собравшиеся — представители различных областей и народностей Непала — с трепетом узнавали мелодии своих родных мест. Но по неизвестной причине в этом потоке народных песен не прозвучала ни одна из мелодий неваров — коренных жителей долины Катманду. И хотя средствами музыки (тем более, в то время) невозможно было осуществить приветствие короля от имени всех народов Непала, отсутствие именно неварской мелодии, с учетом всех сложностей исторического и политического характера, вызвало долго неутихающее недовольство, получившее отражение и в печати⁸.

Таким образом, можно констатировать, что потребности развития духовной жизни Непала нового времени указывали на необходимость серьезного подхода к изучению и использованию народного мелоса. Отныне, звучащая во время *Гходз-джатры* в инструментальном исполнении “гирлянда народных мелодий”, символизирующая братство разноязычных народностей, стала, по существу, новой традицией в жизни Непала, без которой теперь уже, пожалуй, не проходит ни одно более-менее значительное торжество или праздник.

Изменилось, опираясь на новые традиции, и лицо некоторых других праздников, например, День рождения короля (29 декабря) или начавший отмечаться сравнительно недавно День рождения королевы (8 ноября). В обоих торжествах главным мероприятием дня является большой праздник по типу *Гходз-джатры*, проводимый на национальном стадионе. Центральное место в программе занимает костюмированное шествие представителей разных народностей Непала. Эта красочная процессия, движущаяся по дорожке стадиона, то есть *джатра* нового типа, уподобляется настоящему фестивалю народного искусства: по ходу движения (по кругу мимо трибун) исполняются песни и танцы, демонстрируются трюки из разных традиционных игр и даже разыгрывается нечто вроде театрализованно-пантомимических сцен. Поначалу участниками этих шествий были, в основном, местные жители (ведь в самой долине Катманду живет немало предста-

вителей различных народностей). Позже в них стали принимать участие отдельные немногочисленные группы из разных отдаленных местностей, проезд которых субсидируется правительством.

Последняя идея нашла поистине грандиозное воплощение в другом официальном празднике — Дне национального единства, отмечающемся 11 января — в день рождения Притхви Нараяна Шаха (1723 — 1775), основателя единого Непала. Начиная с 1983 года к этому празднику приурочивается недельный фестиваль народной музыки “*Раштрия санскритик махотсав*”, на котором представляют свое искусство народные музыканты из всех 14 зон страны (участникам оплачиваются дорога и проживание в Катманду). В день официального торжества организуется специальная процессия, движущаяся по центральным улицам столицы по направлению к памятнику П.Н.Шаха от Национального театра, где в течение недели и проходит широчайший по охвату смотр народных талантов. Без сомнения, “*Раштрия санскритик махотсав*” самое значительное событие в культурной жизни страны. Сами участники неслучайно называют его “*большой джатрой*”, поскольку здесь фокусируются основные ее традиции: это и само путешествие в столицу (по приглашению!), и красочная процессия, и непосредственное участие в праздничных представлениях.

Показ на одной сцене разнообразных форм и видов фольклора, бытующих в различных местностях непальской земли, явление уникальное как в зрелищном, так и в познавательном плане. Кроме соприкосновения с яркой самобытностью, здесь открывается еще и редкая возможность познакомиться, например, с оригинальными музыкально-танцевальными формами эпических повествований или лицезреть некоторые своего рода ритуальные действия, облаченные в различные музыкально-игровые, пантомимные и прочие традиционные формы народного искусства. Безусловно, несмотря на представляемое здесь многообразие музыкального фольклора — это всего лишь небольшая часть того богатства, которое создается и хранится в народе. К тому же, не все из 14-ти зон представлены равнозначно; к сожалению, в некоторых из них до сих пор есть немало районов, о самой жизни которых (не то, что о творчестве) имеются лишь весьма приблизительные сведения. Тем не менее, отдавая должное организаторам этих фестивалей,

надо отметить, что на каждом последующем появляются новые названия районов и новые виды народного искусства.

Побудем некоторое время в зале и посмотрим выступление народных исполнителей⁹. На сцене группа из области Долакха зоны Джанакпур. Этот район славится своей культурой. Излюбленным видом представления здесь является песенно-танцевально-пантомимическое разыгрывание эпизодов из различных известных легенд и мифических сказаний. Для этого практически в любом месте ставятся четыре бамбуковых шеста, обвязываются веревкой, и в образовавшемся квадрате происходит действие — *кхатапйакхан* (на местном диалекте). Сегодня здесь на настоящей сцене разыгрывается эпизод из известного в народе предания о борьбе трех демонов. На заднем плане группируются несколько слегка пританцовывающих, поющих и подыгрывающих на бронзовых тарелочках мужчин, а впереди трое (тоже мужчин) в костюмах с масками — двое в длинных красных юбках, один — в черной, с всклокоченной гривой черных волос (все с кинжалами). Танец состоит, в основном, из широких плавных шагов с присогнутыми коленями и довольно частых и высоких прыжков, однако, опять же больше плавных, нежели резких, все соответственно музыке, развивающейся в неторопливом ритме с отдельными, чуть убыстренными частями. Однако, несмотря на эту “размеренную плавность”, впечатление в целом создается весьма устрашающее, что, собственно, и соответствует поведению воинствующих демонических сил.

В другом округе — в зоне Нараяни, легенды принято излагать иным образом. Хитроумным способом взявшись за руки и образовав тесно сомкнутую длинную вереницу, мужчины и женщины, слегка пританцовывая, начинают движение по кругу в такт собственного пения. Поется одна из многочисленных легенд, повествующих о жизни богов. Этим песням-легендам много сотен лет, и передаются они из уст в уста десятками поколений. Единственным аккомпанирующим инструментом является *мадал* (двухсторонний барабан, подвешиваемый за ленту через плечо). Подобные “повествования” порой длятся часами. Крайняя простота и однообразие мелодики и движений, по всей вероятности, ничуть не смущают исполнителей и, быть может, напротив, помогают сосредоточенно, размеренно и увлеченно вести свой “музыкальный рассказ”.

Совсем иначе ведется музыкальное повествование о богах и легендарных героях в зоне Маханали (область Дадэлдхура). Перед нами на сцене мужчина средних лет в длинном белом одеянии с короткой зеленой безрукавкой. На голове чалма со свисающим концом материи; через плечо перекинута красная лента; к поясу привязана длинная тонкая черная кисть. В руках у него маленький барабанчик, к которому от плеча тянется веревка с тремя колокольчиками. Сам барабанчик — *худке* (по форме напоминающий песочные часы) — деревянный, с тонкими кожаными ремешками, протянутыми от одного кожного доньшка до другого. В зависимости от силы их натяжения звук будет выше или ниже. По названию этого барабанчика именуется и сам музыкально-повествовательный танец *худке-нач*. Собственно танцем является самое простое пританцовывание в такт с барабанчиком и звенящими бубенцами. Вокальное исполнение ведется в традиционном эпическом стиле *гатха* и на особом языке. Тот, кто желает посвятить себя этому искусству, как правило, начинает заниматься им с детства. Если учесть, что исполнители *худке-нач* всегда ходят пешком и никогда не отдаляются от своих мест, то это выступление на столичной сцене (в сопровождении еще двух певцов, но одетых в самые обычные национальные костюмы) поистине уникально.

Не менее поразительным является и показ со сцены в исполнении джанакпурских девушек (район тераев по границе с Индией) традиционного ритуального танца *джхизия*, предназначенного для отпугивания злых духов в дни больших религиозных празднеств Дасаина и Тихара. Танец исполняется только ночью и только на улице. В обычных горшках для воды пробивается много дырок и внутрь ставится свеча — в результате из отверстий льется таинственный призрачный свет. Девушки водружают горшки на голову и вместе с пением начинают танец, состоящий из плавных, но достаточно замысловатых движений. Ритмичность девичьего танца поддерживает *дхолак* (двухсторонний, подвешиваемый за ленту через плечо барабан, распространенный в южных районах Непала и в Индии), а *гармоний*, ставший в последнее время популярным и в деревнях, подыгрывает мелодию. В основном, движение в танце происходит по кругу, в центре которого главная исполнительница держит на голове сразу два светящихся сосуда. От всей этой зачаровывающей картины с парящими бли-

ками оранжево-желтых сари и мерцающим светом огней невозможно оторвать глаз, и очевидно, “злые духи” отходят прочь только потому, ... что боятся огня (как гласит предание).

Теперь перенесемся в зону Гандаки. Жители этой местности (в основном *магары* и *гурунги*) известны своей музыкальностью. Например, смотря в их исполнении песенно-танцевальную *чутку* (напоминающую наш шуточный перепляс с частушками), трудно поверить, что перед нами не профессиональные артисты, а деревенские запевалы и танцоры-любители. Весьма интересна и песенно-танцевальная *коура*, которую очень любит магарская молодежь и танцует ее в любое время года. Песенные тексты *коуры*, сочетающие лирику и шутку, всегда о любви. Порядок исполнения *коуры* своеобразен: деревенские парни выстраиваются в одну линию, в руках у них бубны, под мерные удары которых выходят девушки — очень медленно, грациозно, сомкнув ладони в приветственном “*намастэ*”, они проходят по кругу и встают напротив парней (как на смотринах!) Начинается песня (запевают парни) и танец девушек, состоящий из несложных движений рук и легкого пританцовывания, почти на месте. По окончании куплета (состоящего из медленной и быстрой частей) девушки в танце проходят (почти пробегают) мимо парней и снова возвращаются в прежнюю позицию на то же место. Все одеты в свои обычные национальные наряды с той лишь особенностью, что у девушек на голове завязана бантиком красная лента. Если девушка любит парня или просто ему симпатизирует, то в процессе танца или в самом конце она должна бросить ему эту ленту. Если же в ответ парень отдаст ей свою шапочку, то это уже выглядит для окружения практически официальной помолвкой!

Ритуал помолвки, заменяемый танцем, явление весьма распространенное в Непале. У тамангов, например, (жителей горных районов вокруг долины Катманду) популярный для всех возрастов танец *дампу-нач* (по наименованию наиболее распространенного у этого народа инструмента типа бубна) может служить и своеобразным обрядом скрепления брачного союза молодых. Если во время вечерней деревенской *джатры* парень и девушка протанцевали весь *дампу* вдвоем, то это воспринимается как откровенное заявление об их любви, и никто не удивится, если после танца девушка уйдет к парню в дом и с этого момента у них начнется семейная жизнь.

Разумеется, в Непале существуют и специальные свадебные обряды (в том числе, конечно, и у *тамангов*). Фестивальная сцена предоставила возможность “побывать” на свадьбах в зоне Лумбини (на юге страны) и в зоне Мечи (на крайнем востоке Непала). Из ритуала первой был показан трогательный момент проводов невесты ее подружками, которые в изящном живом танце, сопровождаемом мелодичной песней, славят красоту невесты и ее достоинства как будущей молодой хозяйки. В качестве аккомпанирующих инструментов звучат *дхолак* и *гармониум*. С иного рода музыкальным сопровождением мы встречаемся на свадьбе горной народности *лимбу* из зоны Мечи. На сцене представляется песенно-танцевальный *палам*. Основным и единственным инструментом в нем является *чхьябрун* — очень большой двухсторонний барабан, звуки из которого извлекаются ладонью правой руки и палочкой с колокольчиком, находящейся в левой руке. Все участники (только мужчины) поют и танцуют с *чхьябруном*, висящем на шнуре, перекинутом через плечо. Время от времени они имитируют голосом трубные звуки, причем столь искусно, что неискушенный зритель некоторое время пытается понять, где же находится исполнитель на трубе. *Палам* — это одновременно и танец, и шествие, поскольку он исполняется как перед домом жениха и невесты, так и в процессе движения по деревне. Отсюда в нем довольно простые шагообразные движения с легкими подскоками и поворотами. Вообще, как песенно-танцевальный вид, *палам* очень популярен в этих местах и исполняется не только на свадьбах, но и на других деревенских праздниках (с иными, естественно, текстами песен). В данном же случае содержание повествует о героических качествах жениха-воина, о его мастерском владении *кхукри*, с помощью которого он победит в любом недобром споре, и о преданности его жены, такой же смелой защитнице и хранительнице домашнего очага. Приведенные два примера, весьма отличные друг от друга, в какой-то мере могут служить своеобразной характеристикой представляющих их народностей, поскольку музыкальная образность есть отражение жизненной реальности.

В этом смысле особый интерес на фестивале представляют музыкальные жанры, общие для всего Непала (распространенные практически по всей стране, кроме высокогорной части), но имеющие определенные

отличия в зависимости от местных традиций, религии, специфики природных условий, труда, быта и пр. К числу самых популярных из них относятся *джухаре*, *джхьяуре*, *кхьяли*, *маруни*. В отличие от традиционных песен и танцев, связанных со специальными религиозными праздниками и ритуалами, посвященными временам года, вышеназванные жанры исполняются в любое время и потому именуются “*барамасе*”, т.е. “12-месячные”.

Маруни, пожалуй, самый своеобразный и затейливый, на фестивальной сцене фигурирует чаще других жанров. В переводе *маруни* — это танцующая девушка, плясунья, и содержание песен *маруни* всегда повествует только о женщинах. Однако оригинальность состоит в том, что участвовать в его исполнении могут только мужчины — одетые как в мужские, так и в женские наряды. *Маруни* разных областей отличаются как собственно мелодиями, так и исполнительской манерой — певческой и танцевальной. Например, в зоне Сагарматха в этом танце, как правило, принимают участие юные парни, и основная цель исполнителей — добиться как можно большей схожести и с женской манерой движений, и с обликом. Поскольку танец парный и партнеры находятся практически все время рядом, то исполнение женской роли требует немалого умения. Общему веселому настроению способствует и легкая непринужденная манера вокально-инструментального сопровождения. Довольно близкими по исполнительскому стилю являются и *маруни* зоны Коши — здесь танцующие юноши тоже стремятся “быть неузнанными”, но добиться им этого, как кажется, несколько легче, так как женских персонажей в танце здесь всегда больше, чем мужских (примерно, один юноша и четыре девушки). Еще одной особенностью здешнего *маруни* является то, что с этим танцем участники его во время праздников обходят всю деревню. Во время подобного шествия, естественно, движения упрощаются, а при очередной остановке у какого-то дома танец снова исполняется, как положено. При окончании обхода ведущий выкрикивает “шабаш!”, и в убыстренном темпе проводится заключительная часть танца. Специально следует отметить, что в женских нарядах мужчин соблюдается необходимая мера, чтобы все, по возможности, казалось наиболее правдоподобным и не вызывало иронической усмешки у окружающих. По-иному выглядят *маруни* у чепангов (зона Нараяни), чаще всего в них фи-

гурирует всего один женский персонаж, а вся песенно-танцевальная сценка является повествованием какой-то маленькой, но любопытной истории. Когда-то *маруни* был распространен лишь в небольшой части Непала, теперь он популярен во всей стране, и разнообразие его видов продолжает множиться.

Достаточно бывает представлен на фестивале и другой общенепальский вокально-хореографический жанр *джхьяуре*. Его мелодии не являются сугубо локальными, их знают и поют во многих местностях. Они разделяются по более крупным регионам, то есть известны, скорее, как западные или восточно-непальские. Возможно, одной из причин широкого распространения песен *джхьяуре* является то, что в основе их всегда лежит заранее сочиненный поэтический текст, хотя это отнюдь не лишает исполнителей возможности импровизации — творческое переосмысление известного всегда составляло основу народного исполнительства. Песни *джхьяуре* имеют двухчастную куплетную форму (значительно реже одночастную); при наличии двух частей одна из них может служить рефреном, который иногда проводится только аккомпанирующими инструментами и часто, особенно на западе Непала, исполняется в ином темпе. Для этого жанра характерны самые разнообразные формы исполнения: в виде диалога юношей и девушек, а также совместно или раздельно мужчинами или женщинами. Это зависит от содержания, диапазон которого широк: от задумчиво-лирического до шуточно-озорного. Специальных тем в *джхьяуре* нет — в них отражается все, что подсказывает сама жизнь (хорошо известна, например, на востоке Непала песня матери, тоскующей о своем сыне, живущем на чужбине: “*Сагури вари ни хоу...*”) Но все же, поскольку *джхьяуре* особенно любит петь и танцевать молодежь, чаще всего их содержание повествует о любви.

Следующий жанр, названный в числе общераспространенных в Непале, — *кхьяли* — известен своими прекрасными мелодиями, но в силу того, что он, в основном, вокальный (хотя иногда и сопровождается танцем), на фестивальной сцене он представляется не так часто, так как сюда выносятся в большей мере музыкальные жанры зрелищного характера.

Что же касается музыкальных программ иного рода мероприятий, в том числе, *Гходэ-джатры* и других крупных празднеств, о которых говорилось ранее, то ис-

полняемая там “гирлянда народных мелодий” и составляется, в основном, из песен *кхьяли* и *джхьяуре*, принадлежащих различным местностям и народностям.

Наконец, обратимся к одному из самых популярных и любимых в Непале жанров народного музыкального творчества — *джухаре*. Это своеобразный диалог-соствание между юношами и девушками. Из-за своей специфичности — он практически полностью импровизационный, — этот жанр редко выносится на фестивальную сцену. Но трудно представить себе без *джухаре* вечернюю деревенскую *джатру*, так же, как привычно слышать его в исполнении молодежи, идущей, например, на ярмарку, а в отдельных местностях даже и во время работы. В качестве аккомпанирующего инструмента обычно используется любой ударный, например, *мадал*, *дампуху*, *чхьябрун* или какой-то другой из наиболее распространенных в данной местности; а нередко пение сопровождается и просто хлопками в ладоши. Поют *джухаре* также по-разному: сидя или стоя, слегка пританцовывая или даже (как, например, в зоне Багмати), выполняя какую-то работу, но всегда разделившись на две группы, имеющие своих солистов. В основе всегда лежит одна мелодия, характерная для данной местности (небольшого района или целой зоны). Обычно эти мелодии бывают несложными, но довольно мелодичными, основанными на четырех-, восьми- или шестидольных ритмах. Принцип построения *джухаре* — это чередование положенных на эту мелодию импровизированных вопросов и ответов, которыми поочередно перебрасываются солисты юношеских и девичьих групп (как правило, этими солистами бывают двое влюбленных). Все вместе поют либо последнюю мелодическую фразу, либо слоговые припевки типа “*джам-джама*”, “*чанча-ри*” и пр. Каждая из групп для обдумывания своего очередного “высказывания” старается использовать как можно меньше времени, и весь этот процесс моментального обсуждения и сочинения представляет собой удивительный союз коллективного и индивидуального творчества.

К сожалению, пока еще записано слишком мало подобных импровизированных текстов, а ведь в них порой отражается жизнь всей деревни с ее традициями и событиями дня. В них на редкость складно переплетаются сюжеты о любви с хлесткими шутками над бестолковым ведением хозяйства, незадачливыми соседями и т.п.

Одним словом, здесь и темы могут быть самыми неожиданными, и развитие их — самым непредсказуемым; все зависит от ситуации, настроения и темперамента участников. Случается, что продолжаются эти музыкальные состязания в течение трех-четырех вечеров, поскольку соревнующаяся молодежь никак не может “перепеть” друг друга. И, закончив свои дела, односельчане спешат к месту сходки, чтобы посмотреть на “ларай” (т.е. “борьбу”), как говорят они о *джухаре*. К счастью, эта “борьба” очень часто кончается свадьбой.

Популярность *джухаре* и его своеобразие как музыкально-игрового жанра побудили к тому, что в 1983 г. в городе Покхаре, расположенном в центральной части Непала, был проведен специальный конкурс на лучшее исполнение *джухаре* для всех 14-ти зон страны. Поводом для этого послужили международные спортивные соревнования, намечавшиеся к проведению в этом городе. Просматривалась определенная символическая параллель между спортивной игрой и музыкальной; а проведение этого конкурса на открытом воздухе в условиях, близких к деревенской *джатре*, должно было в значительной мере способствовать снятию напряжения и скованности, которые возникали бы в претенциозной обстановке театральной сцены, что, собственно, всегда и затрудняло показ *джухаре* в концертном исполнении.

По правилам конкурса, каждая из групп, представляющая одну из 14-ти зон, должна была выступить со своим *джухаре*, характерным для их местности, и с *джухаре* — *чанчари* (называемым так по постоянно использующейся в нем этой припевке), бытующем в зоне Сагарматха.

Успех прошедшего конкурса, по сути, преобразившего локальную деревенскую *джатру* в *джатру* общенепальскую, превзошел все ожидания, разбив скептические предположения о нецелесообразности и невозможности устройства мероприятий подобного рода. Разнообразие представленных видов и исполнительских стилей *джухаре*, острота и колоритность текстов, живость восприятия и активного соучастия зрительской аудитории — очевидное утверждение жизнеспособности народного традиционного искусства в противовес имеющим место малохудожественным образцам подражания чужеродной западной поп-музыке¹⁰.

Итак, мы завершаем своеобразное путешествие по многовековому пути развития непальской *джатры*,

характеризующемуся разноликими преобразовательными процессами, отражение которых можно было наблюдать на примерах наиболее ярких ее разновидностей. В заключение хотелось бы отметить, что обращение к массовым праздничным мероприятиям, то есть к различного рода *джатрам*, было продиктовано попыткой рассмотрения многообразных форм и видов народного творчества именно в ракурсе их бытования на родной земле в условиях современной жизни Непала. В данном случае не ставилась задача углубленного анализа истории их создания, влияния на их характерные особенности религиозного, географического и прочих факторов, в комплексе способствующих формированию каждого конкретного жанра¹¹. Но делался упор на иной не менее важный аспект — на фактор, обеспечивающий условия для их дальнейшего развития и возможности выхода за пределы сугубо локального существования. Основной целью являлось определение их жизнестойкости и истинной значимости на сегодняшний день.

В свою очередь, проведенный анализ наглядно показал, что популярность и возможная долговечность многих традиционных и новых типов празднеств в немалой степени зависит и от насыщенности их определенным, близким народу музыкальным материалом. Недаром, наряду с процессом модификации различных видов *джатры*, а вернее, в едином потоке с ним, развивались прежние и формировались новые музыкальные традиции, несущие в себе как древнюю ритуальную, так и более позднюю и современную образно-мелодическую символику. И, во многих случаях, собственно музыкальный фольклор являлся той отправной точкой, то есть тем определяющим началом, на основании которого зарождались новые типы музыкальных *джатр*.

Лишь совокупность множества взаимосвязанных компонентов способствует становлению традиций. Для развития, обогащения и обеспечения их жизнестойкости необходим ряд сопутствующих объективных причин и условий; без наличия таковых даже весьма положительное явление может оказаться неспособным закрепиться как самостоятельное, стать потенциальной основой для будущих преобразований.

За время многовекового существования непальских джатр в результате живого творческого процесса рождались и отжигались различные формы и

виды музыкального фольклора, а постоянная их востребованность и все более расширяющаяся зрительская аудитория побуждали и к поиску новых форм исполнительского акта, к созданию разновариантных общенациональных видов *джатры*. Именно благодаря наличию этой непрерывающейся цепочки гармоничной взаимосвязи мы сегодня встречаемся в Непале с удивительным фактором живого бытования как идущих из глубины веков, так и сравнительно молодых музыкальных традиций, составляющих золотой фонд многонациональной непальской культуры.

Примечания

- ¹ В этой статье не ставится задача проведения историко-лингвистического анализа трансформации содержания данного многозначного слова, равно как и всех возможных его значений; разбирается лишь аспект преломления его в непальской музыкальной культуре. Что же касается буквального перевода, то известное в Непале с древних времен слово *джатра* (на санскрите "*ятра*") означает: ход, ходьба; поездка, путешествие; шествие, процессия праздник; сборище; зрелище, представление и т.д.
- ² По многоплановости своего содержания непальская *джатра* почти аналогична обиходному значению этого термина в штате Западная Бенгалия (Индия), за исключением того, что в Бенгалии с течением времени *джатрой* стали именоваться и собственно театральные представления, и музыкально-танцевальная драма (также *джатраган*), действие которой по традиции разыгрывается на открытом воздухе под покровом большого, натянутого на шестах тента, где размещаются и зрители, и артисты. (См.: *Котовская М.* Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. — М., 1982. С.176).
- ³ Приведенный состав оркестра относится к более позднему периоду. Первоначально в его состав, наряду с основными барабанами *джиме*, иногда включались и *гхори-гханта*.
- ⁴ Описанием театрального фестиваля *Индра-джатра* и связанных с ним традиционных музыкальных драм далеко не исчерпывается специальная обширная тема, касающаяся непальского искусства театра. Применительно к данной статье можно лишь добавить, что к числу более поздних, но не менее значительных театральных фестивалей относятся *Джатака* (проводится приблизительно с X в. в течение 30 дней в июле-августе) и *Картик-пйакхан* (с XVII в. в течение непальского месяца картик, т.е. конца октября-начала ноября по европейскому календарю), с которыми связаны еще две крупные ветви непальского театрального искусства. См.: *Морозова Т.* Музыкальное искусство Непала сегодня //Музыка народов Азии и Африки. — М., 1987. С.298-300; *Малла П.* Непали рангаманча. — Катманду, 1980 (на непали).

- ⁵ Следует отметить, что употребление в этот день большого количества чеснока (*лосун*), особенно с мясом, считается основным в ритуале (поскольку якобы полностью восстанавливает силы), отчего и сам праздник также называют *лосун-чахар*. Необходимо учитывать и то, что, благодаря бытованию в среде разноязычных местных народностей, принадлежащих часто и к разным религиозным конфессиям, многие из приведенных легенд, сопутствующих данным праздникам, известны в несколько отличных друг от друга вариантах и с иными именами фигурирующих там божественных персонажей. Например, Бхадра-Кали у неваров зовется Лунмади, а Индрани — Лутимару или Лути-Аджима и т.д., а поверженный демон Гурумапа часто именуется Тунди, по аналогии с легендарным полем Тунди-кхел. О некоторых непальских мифах, легендах и праздниках см.: *Шпестха К.П.* Свастхани. Мифы и легенды Непала. — Москва, 1996; *Deep Dh.K.* The Nepal Festivals. — Kathmandu, 1978; *Anderson M.M.* The Festivals of Nepal. — London, 1977.
- ⁶ Следует учитывать, что в Непале обильная трапеза отнюдь не сопутствует всякому празднику. Для многих из них как раз характерна умеренность в еде или употребление какой-то особой пищи.
- ⁷ См. *Баджрачарья Д.* Личчави-калка абхилекха. — Катманду, 1973. С.283 (на непали).
- ⁸ См., например, журнал “Прасад”. — Катманду, 1977. С.3 (на невари).
- ⁹ Предлагаемая подборка номеров выступлений, сделанная автором из просмотренных им программ двух фестивалей (1984 и 1985 гг.), составлена в соответствии с задачами данной работы без сохранения действительного порядка их следования в концертах.
- ¹⁰ Собственно эстрадная музыка в ее современном и авангардистском звучании — явление для Непала крайне редкое. В основном, она бывает представлена заезжими западными ансамблями довольно среднего уровня и пользуется популярностью только в некоторых молодежных кругах. Какие-либо собственные постоянные эстрадные коллективы в Непале отсутствуют, и вопрос об их создании пока не ставится. Возникающие стихийно небольшие вокально-инструментальные группы, отдав дань нескольким ультрамодным номерам, тем не менее, учитывая общее настроение аудитории, возвращаются к исполнению (хотя и в несколько стилизованном виде) национального репертуара.
- ¹¹ Об этом см.: *Морозова Т.* Музыкальное искусство Непала... С.273-283.

Кришна Пракаш Шрестха

Традиция и современность в литературе Непала

Традиция и современность переплетены во всех областях жизни народов Непала. Эта закономерность проявляется также и в литературе. Попытаемся сделать краткий обзор литературного процесса на протяжении нескольких веков непальской истории, чтобы выявить традиционные корни в современном литературном творчестве многоязычного непальского народа.

Разные исторические эпохи Непала принято называть по именам династий правителей этой страны, политическим и культурным центром которой, несомненно, была и остается долина Катманду. Мы не будем отступать от этой традиции, поскольку периодизация литературных процессов в Непале во многом соответствует периодизации исторических эпох. По мере возможности, также будут рассматриваться зачатки литературного процесса и в других древних культурных центрах современного Непала. По убедительным аргументам историков, Непалом в древности считался почти весь южный склон Гималайского хребта¹.

Древний период истории Непала включает в себя отрезок времени до прихода к власти династии, заменившей правителей из рода Личчави. Непальская традиция делит древнюю эпоху истории страны на два периода: *пурва-прачин-кал* (ранний древний период) и *уттар-прачин-кал* (поздний древний период). К первому периоду относятся доисторическая эпоха и киратская, а ко второму —

эпоха Личчхави. Эпоху Малла принято называть средним периодом в истории страны. Современная же история Непала начинается с 1768 — 1769 гг., когда под руководством Притхви Нараяна Шаха, раджи из маленького княжества Горкха, появляется на карте мира единое централизованное государство Непал со столицей Катманду. Следуя традиционной периодизации, основанной на смене династии правителей страны, мы можем разделить весь исторический путь Непала на следующие пять эпох:

- 1) доисторическая, или так называемая легендарная эпоха (приблизительно до VII в. до н.э.),
- 2) киратская эпоха (от VII в. до н.э. до I в. н.э.)
- 3) эпоха Личчхави (от I в. до IX в.)
- 4) эпоха Малла (от IX в. до середины XVIII в.)
- 5) эпоха Шаха (от середины XVIII в. до наших дней).

Первые две эпохи отличаются тем, что они не оставили для потомков никаких конкретных документальных следов. Можно, однако, предполагать, что и в это время литература, несомненно, развивалась в устной форме на древних местных языках, скорее всего, на киратском языке. До нас память об этом времени дошла лишь в виде легенд и преданий, передаваемых из поколения в поколение. К ним добавляются скудные свидетельства топонимии (в частности, гидронимии) и т.д. Исходя из этого обстоятельства, непальские ученые и историки предпочитают называть начальную доисторическую эпоху Непала легендарной.

Нам бы хотелось проследить литературный процесс вышеуказанных эпох, опираясь на устные и письменные традиции.

1. Легендарная эпоха

Естественно, что легендарная эпоха связана с мифами и легендами, дошедшими до нас в устной форме. Письменные свидетельства того времени отсутствуют. В те далекие века горная часть современного Непала, по мнению ученых, была населена племенами киратов, а на южной равнинной части территории, по-видимому, существовало несколько центров культуры. Например, в восточной части находилась столица раджи Бирата (ныне Биратнагар), при дворе которого изгнанные Пандавы провели инкогнито год ссылки. Западнее от этого района находилась столица царя Джанаки (ныне Джанакпур), отца Ситы, кото-

рого окружали древние индийские мудрецы и философы. Еще западнее от этих мест возникла столица царей из рода Шакьев, основанная по указанию мудреца Капила (ныне Капилвасту). Здесь родился царевич Сиддхартха Гаутама, ставший известным миру как просветитель Будда. Так, многие эпизоды, описанные в древнеиндийских эпических поэмах и буддийских сочинениях — “Махабхарата”, “Рамаяна” и “Буддха-чаритра” — связаны с вышеназванными местностями. Непальцы до сих пор показывают места, где происходили те или иные события, описанные в этих эпохах. Даже авторы “Махабхараты” и “Рамаяны”, как считают многие исследователи, жили, а, может быть, и творили на непальской земле. К примеру, мудрец Вьяса, которому по традиции присваивают авторство “Махабхараты”, совершал подвижничество в самой западной части Непала, где находятся горная вершина и местность, получившие название Вьяса, а автор “Рамаяны” мудрец Вальмики “жил когда-то на берегу реки Тамасы (ныне это место в зоне Лумбини получило название Вальмикинагар)”². “Цивилизация Непала, — по словам непальского исследователя Рамкумара Панде, — развивалась под влиянием арийских мудрецов. Род (*готра*) многих непальцев связан с разными арийскими мудрецами (Атри, Аатрей, Упаманью, Касьяпа, Каундья, Каусик, Бхарадваджа, Дхананджай, Башпистха и др.)”³ Многие арийские *риши* (мудрецы) были связаны с различными местностями Непала. Например, Не (Катманду), Ганд (Гандаки), Каусик (Коши), Пуластья (Мьягди), Гаутама (Тханкот), Шринги (Гульми), Яджнявалкья (Синдхули), Капил (Капилвасту), Вьяса (Дарчула) и др. “В северной части современного Бихара, — как пишет непальский ученый Махадео Сах Сварнакар, — была расположена страна Видеха с главным городом Митхила. Имя ее правителя Джанаки, известного своей ученостью, нередко встречается в поздней Ведийской литературе. В Видехе, согласно традиции, жил прославленный мудрец Яджнявалкья”⁴. Известно, что при дворе царя Джанаки велась дискуссия по философии и были составлены некоторые Упанишады и другие древнеиндийские *шастры*.

Для воссоздания и реконструкции древнего периода непальскими историками используются мифы и легенды. Например, Балчандра Шарма приводит целый ряд различных *пуран* (свод легенд) и так называемых *махатмья* (восхвалений святых мест), а именно “Вараха-пу-

рана", "Вишну-пурана", "Ваю-пурана", "Сваямбху-пурана", "Сканда-пурана", "Химават-кханда", "Непал-махатмья", "Багмати-махатмья", "Пашупати-махатмья", "Свастхани" и т.д.⁵ Эти *пураны* и *махатмьи* написаны в стихотворной форме преимущественно на санскрите, однако, относятся они к IX — XI вв. н.э., а дошедшие до нас редакции этих литературных памятников являются еще более поздними.

2. Киратская эпоха

До нас дошли лишь немногочисленные легенды и предания, относящиеся к раннему периоду непальской истории. Киратские сказания представляют большую ценность благодаря своей оригинальности и самобытности. Существует множество мифов о происхождении киратов⁶. В одной легенде говорится о тибетском происхождении киратов. По этой версии когда-то один пастух из племени киратов, живущих в местечке Ташмрабка в Тибете, в поисках пропавшего яка дошел до перевала Валенчуг. Узнав от него, что на южных склонах Гималайских гор находятся богатые пастбища, скотоводы-кираты переселились на эти плодородные земли.

Многие ученые предполагают, что кираты жили в Непале с древнейших времен. По мнению русских непаловедов И.Б. Редько и А.А. Ледкова, "потомками самых первых тибето-бирманских переселенцев, которые ассоциируются с киратами и нагами из древнеиндийских источников, можно считать современных раи, лимбу, сунваров, большую часть неваров, часть магаров и гурунгов"⁷. Поскольку нет никаких прямых исторических свидетельств в отношении происхождения этих племен, то приходится ограничиваться анализом цикла мифов и легенд о первоначальном переселении, которые рассказывают жрецы во время религиозных обрядов. Эти мифы, как свидетельствует Марк Габорио, "можно разделить на две части". К первой части относятся мифы, которые "переплетаются с легендами: часто племенной вариант завершается легендами о сотворении мира, в которых рассказывается о едином происхождении всех киратов и о легендарных странствиях их общих предков...", ко второй — мифы, имеющие "более реальную основу". Согласно одной версии, "братья-прародители поделили между собой земли Восточного Непала, разошлись и образовали три племени: сунвар, раи и лимбу"⁸.

Современные кираты считают себя потомками самого Шивы и рассказывают легенду, будто красавица по имени Канкати, которая пришла из далекого Кушадви-па (Гиндукуш?), родила от великого бога детей, ставших родоначальниками киратов. Они относят себя к шиваитам, признающим верховным богом Шиву. Перед домом каждого кирата растет кактус, и ежедневно по утрам и вечерам там совершают *пуджу* в честь Шивы. Интересна также и легенда о том, как Шива, приняв образ кирата, охотился в лесу Шлешмантака⁹ близ храма Пашупатинатха (где по сей день находится *шивалингам*, известный как Киратеш-вара, то есть “Божество в облике кирата”). Как говорится в другой легенде, когда-то Шива в образе охотника-кирата, убедившись в боевых качествах Арджуны, одного из пяти братьев — Пандавов, главных героев “Махабхараты”, подарил ему свое оружие¹⁰.

Кираты, по одной версии, считаются выходцами из Тхебе, а по другой — принадлежащими к роду *кашиготра*. Интересно отметить и тот факт, что племя *дхимал* тоже относит себя к роду *кашиготра*¹¹. По мнению непальского исследователя киратской культуры Имана Сингха Чемджонга, Тхебе означает Тхебс, который когда-то был частью Кушадви-па, а ныне называется Египтом. Он также считает, что Кашиготра не имеет отношения к современному Каши (т.е. Варанаси в Индии), а имеет связь со словом “Каши”, что значит “жители Кушадви-па”, являющегося прародиной киратов. Лепча же считают себя выходцами из страны Шура (ныне Сирия)¹². Доказательством этого полагается сходство традиции по обожествлению киратами кошки, грифа, змеи и обезьяны, подобно тому, как в древние времена египтяне почитали этих же животных¹³.

И.С. Чемджонг находит также параллели между киратскими легендами и легендами Вавилона. Таковы, например, легенды о мировом потопе и о строительстве башни. В первой легенде говорится о том, как киратский Лепмухан, подобно Джингиду (сравни Ной), спасся в лодке (*кходбе* по-киратски) во время великого потопа. Вторая легенда гласит, что, когда люди, строившие башню в Вавилоне (в Арампадаме, по версии *лепча*), перестали понимать друг друга и башня была разрушена, не многим удалось спастись бегством. Но все же некоторые дошли до подножия Гималайских гор. Они стали именоваться *киратами*, считавшими себя потомками рода *асуров*. Как пишет И.С. Чем-

жонг, “арийские племена, впервые достигшие Индии, вынуждены были сражаться с раджей Кираташуром по имени Шамбашур, который владел землей у берега реки Синдху”¹⁴.

У *раи* и *лимбу*, живущих в Непале, и *лепча*, живущих в основном в Сиккиме (Индия), существует множество однотипных легенд с некоторыми вариациями. К примеру, можно найти не одну легенду о строительстве башни (лестница у *лепча*), достигшей небес. Однако, если непальский ученый Иман Сингх Чемджонг делает особый акцент в легенде на различие языков у киратов¹⁵, то сиккимец Нима Такниламу Лепча — на желание киратов добраться до рая¹⁶. Не менее интересен и тот факт, что и у племени дхимал имеется подобная легенда, но строится не башня или лестница, а высокий, доходящий до луны столб, сложенный из бамбуковых шестов¹⁷. Уместно упомянуть, что не только легенды, но и традиции и обычаи киратских племен свидетельствуют об их близком родстве.

В данной статье мы не ставим перед собой задачу анализировать киратские мифы и легенды с целью выявления исторических корней этого народа. Лишь дополнительно отметим, что упоминание о киратах мы находим также не только в таких эпосах, как “Махабхарата” и “Рамаяна”, но и в таких научных трактатах, как “Манусмрити”¹⁸ и “Артхашастра”.

От эпохи киратов до нас дошел ряд гидронимов и иных топонимов, относящихся к обширной местности современного Непала. По мнению непальского ученого Лалинсинха Бангдела, некоторые каменные скульптуры также относятся к киратскому периоду¹⁹. Другие материальные свидетельства, явно относящиеся к этому периоду, до нас не дошли или пока не найдены. Зато мы имеем множество мифов и легенд, дошедших до нас не только в устной форме, но также в поздних письменных памятниках. В этом отношении особо важным источником является священная книга “Мундхум”²⁰, почитаемая киратами подобно “Ведам”. Изучая “Мундхум”, мы можем догадываться о традициях и обычаях народов Непала, живших в древний период истории этой страны.

“Мундхум”, содержащий не только мифы и легенды, но и свод законов киратского общества, по-видимому, появился не раньше VII — IX вв., поскольку у киратов до этого, как полагают, не было своей письменности. Рукописи “Мундхума”, найденные в Непале, написаны с

использованием трех разных видов письма, основанных на тибетской письменности и получивших названия *шириджанга*, *чандрапулинга* и *ронга*. Эти письма были созданы, по-видимому, киратскими правителями и носят их имена²¹. Кираты до сих пор пользуются в основном письмом *шириджанга-липи*. Первый просветитель киратов Ишварбхакта Синха Тхебе (род. 1704 г.) много сделал для распространения знаний среди киратов, и не только самой письменности, созданной Шириджангой, но и в плане его высказываний и наставлений. Его стали величать Деванси²², считая его воплощением Шириджанги.

Священная книга “Мундхум” является ценным самобытным письменным памятником Непала, хотя собственно в письменном виде он появился в поздний период. “Мундхум” делится на две части: “Дхунгсеп-мундхум” и “Песап-мундхум”. Первая часть считается основной и более древней и состоит из устных преданий, передававшихся из поколения в поколение и позднее зафиксированных в письменной форме. Вторая часть, в свою очередь, делится еще на четыре части: “Соксок-мундхум”, “Йеханг-мундхум”, “Саджджи-мундхум” и “Сап-мундхум”. По-видимому, они озаглавлены по именам правителей, при которых были созданы. Например, киратский правитель Йеханг, ко времени которого относится “Йеханг-мундхум”, приобрел известность тем, что создал законы и правила совершения обрядов, сопровождавших рождение, свадьбу и похороны каждого члена киратской общины²³. По случаю смерти близкого родственника кираты соблюдают траур: три дня в случае смерти женщины, а четыре — в случае смерти мужчины. По завершении траура производят обряд очищения в доме покойного в присутствии родственников и друзей. Такая практика существует и поныне.

По-видимому, “судопроизводство уже имело место во время правления киратской династии, поскольку до нас дошли несколько названий судебных учреждений, хотя не найден письменный свод законов киратского периода”²⁴. “Мундхум”, как было сказано выше, появился позднее. Текст этой священной книги дает некоторое представление об общественном порядке того времени. К примеру, “Мундхум” запрещает брак между кровными родственниками: между отцом и дочерью, братом и сестрой, матерью и сыном и т.д. Тем не менее, у киратов допускалась женитьба на мачехе после смерти отца (это запрещено только в

1762 г.), однако, двоюродным братьям и сестрам не разрешалось состоять в браке. Также были запрещены браки до четырех поколений с родственниками по отцовской и материнской линии. За кровосмешение или изгоняли из деревни, или же обращали в рабство. Браки получали общественное признание после того, как жених, заплатив родителям невесты определенную сумму, совершал свадебную церемонию в присутствии *пантумяна* — старосты деревни. Муж имел право убить любовника своей жены²⁵.

Преступниками считались воры, бандиты, убийцы и лица, совершающие кровосмешение. Наказание было очень суровым, поскольку оно определялось по принципу: око за око, зуб за зуб. Например, вора заставляли опустить руку в кипяток, а убийцу лишали жизни²⁶. “Если не будет правопорядка, то люди, как звери и птицы, погибнут”, — говорится в “Мундхуме”. Для сохранения правопорядка в обществе каждая деревня киратов выбирала *пантумяна*, который имел право решать все споры, возникавшие между членами общины. Особо сложные споры решались в собрании с участием уважаемых людей деревни — *пасинпадан*. “Если у вас возникнет ссора между вашими братьями, — сказано в “Мундхуме”, — отправляйтесь к главе вашей деревни — *пантумяну*, а тот пусть устроит собрание уважаемых *пасинпадан*, чтобы разносторонне обсудить вопрос. Правдивое решение выносилось только после обсуждения в собрании”²⁷.

В “Мундхуме” также говорится и о долге правителя, который обязан следить за правопорядком в обществе. “Без осознания долга не будет праведного решения. Бог рассердится, если будет принято неверное решение. Тот, кто принимает несправедливое решение, умрет раньше отведенного ему времени. Кто несправедливо судит других, того в будущем и бог не будет миловать”²⁸. Раджа должен следовать предписанию, поскольку он обязан поддерживать порядок в обществе. “Без праведного раджи люди также погибнут, как стадо зверей и птиц без вожака, — говорится в “Мундхуме”. — Тот раджа, который не следует закону, находится в таком же положении, как птица без крыльев на вершине скалы”²⁹.

Приводимые отрывки из “Мундхума” дают некоторое представление о социально-политическом строе киратов в древности. И поныне кираты полностью или частично соблюдают правила и законы, содержащиеся в этой священной для них книге.

Именно в период правления киратских раджей в Непале впервые появилось государственное управление, развивались внешние связи и торговля. Непальские историки на основе анализа событий, описанных в разных *ван-шавали*, предполагают, что седьмой киратский раджа был современником основателя религии буддизма Сиддхартхи Гаутамы (Будды), а четырнадцатый — индийского императора Ашоки. Как бы то ни было, от раджей из династии Кирата дошли до нас скудные материальные свидетельства, а память о них сохранилась в легендах и топонимах. Первый киратский раджа по имени Ялам или Яламбар, как считается, построил город Лалитпур, который, по имени основателя, и ныне называется Яла на языке невари.

Богатый мир мифов и легенд киратского народа не утратил своего значения и в наши дни. На их основе появляются современные литературные произведения, к рассмотрению которых мы обратимся далее.

3. Эпоха Личчхави

История древнего Непала, засвидетельствованная достоверными материальными ценностями и письменными памятниками, связана с династией Личчхави, сменившей киратских раджей. Раджи из династии Личчхави оставили для потомков письменные памятники. Благодаря каменным плитам с надписями — *шилапатра*, а также скульптурным и другим историческим памятникам этого периода, мы можем судить о развитии культуры, искусства, литературы Непала того времени. По мнению исследователя санскритской словесности Тикарама Шармы, уже в эпоху династии киратов в Непале были сочинены некоторые произведения на санскрите, относящиеся, в основном, к буддизму. Он приводит список шести из тех произведений, которые считает сочиненными в эпоху киратов. Среди них назван, к примеру, трактат “Манджушри Мулакалпа”. Исследователь относит его “не к эпохе Личчхави, а к эпохе киратов, поскольку он является очень древним, и его авторство принадлежит первому правителю Непала Манджушри”³⁰. Все рукописи, относящиеся, по-видимому, к эпохе киратов, остались в неопубликованном виде и, по свидетельству ученых, находятся не только в Национальном архиве Непала, но и в библиотеках Royal Asiatic Society (Индия) и Кембриджа (Англия)³¹. Для определения време-

ни создания этих произведений необходимо дальнейшее научное исследование.

Таким образом, можно полагать, что зарождение письменной литературы в Непале относится к середине V в., поскольку пока не найдены более ранние надписи на камне. Но это не значит, что в Непале раньше литература не существовала. Тексты, высеченные на камне, чаще всего выполнены не в прозе, а в стихах. Содержание древних надписей разнообразно: *стутти* или *стотри* в честь божеств в форме стиха, панегирики правителям и их предкам, записи по поводу создания храмов и скульптурных изображений божеств, дарственные грамоты храмам или брахманам и т.д. Благодаря этим надписям мы получаем представление о социальном строе, религии, философской мысли эпохи Личчхави. До нас дошли около полутора сотен надписей на камнях, относящихся к этой эпохе. Самой древней из них является знаменитая надпись на каменном столбе перед храмом Вишну в Чангунараяне, высеченная в 464 г. по приказу раджи Манадевы, самого известного раджи этой династии. Манадева, считавшийся потомком в шестнадцатом колене Джаядевы Первого (основателя династии Личчхави), оставил своим потомкам красочное описание не только своих подвигов, но и подвигов своих предков. Поговорим подробнее о надписи Манадевы, содержащей девятнадцать *шлок* (четверостиший) и являющейся первым дошедшим до нас литературным памятником древнего Непала.

Первая *шлока* этой надписи, посвященная боже-
ству Чангунараяна, служит как бы *мангалачарана* (похвалой боже-
ству) в этой высокохудожественной и целостной поэмы в миниатюре, написанной по классическим нормам. Последующие четыре *шлоки* посвящены описанию подвигов раджей Бришадевы, Шанкарадевы, Дхармадевы. Затем в пяти *шлоках* описываются сцены смерти Дхармадевы, отца раджи Манадевы. Рывание овдовевшей царицы Раджьявати и ее слова, обращенные к сыну, будущему радже, не могут не заставить читателя сочувствовать их горю. Эта часть по праву может называться элегией. Затем перед читателями появляется образ юного раджи Манадевы, сумевшего сохранить единство государства в трудных условиях того времени. В этой части поэмы ощущается эстетическое чувство *вира-раса*, т.е. эмоция героизма. Неизвестный автор умело создает образ благородного героя. В нем гово-

рится о подвиге самого раджи Манадевы и о подвигах его предков. Таким образом, поэма не только содержит исторические факты эпохи Личчхави, но и отображает ситуацию в стране и при дворе раджи, отношения матери и сына, их страдание и душевную боль, подвиг и героизм юного наследника. Здесь и описание его военного похода, и политики, проводимой раджей-победителем и т.д. По словам непальского ученого Джагадиш Чандра Регми, "во всей индийской литературе нет надписей подобного рода, столь древнего памятника, и, безусловно, он является несравнимым и уникальным"³².

Интересно отметить и тот факт, что *шлоки* этой маленькой поэмы представляют различные классические размеры стиха — *барника-чханда* (размер стиха, в котором каждая строфа имеет одинаковое количество долгих и кратких слогов, чередующихся в определенном порядке). А размер *шардулбикридата* (букв. "игра тигренка"), использованный в этой поэме, становится очень популярным в Непале. Поэты до сих пор предпочитают писать свои произведения, используя этот размер, состоящий из девятнадцати (12 плюс 7) долгих и кратких слогов, чередующихся таким образом, что их можно сравнить с прыжками тигренка. В этом тексте, высеченном на каменной плите в середине V в., использованы и метафоры, и многие другие выразительные средства языка. Отметим и тот факт, что поэт умело использует и прием диалога, благодаря чему сочинение приобретает элементы динамизма и живости. Это произведение, как мне кажется, — поэма в миниатюре, — и по форме, и по содержанию. Иначе говоря, оно по праву может претендовать на роль прообраза не только историко-литературного жанра, известного как *ваншавали* (генеалогическая хроника), но и *кавья* (эпическая поэма).

Особенностью литературы этого периода является и тот факт, что до нас дошли не только некоторые высокохудожественные произведения древнего Непала, но и стали известны имена поэтов того времени, благодаря надписям. Первым известным непальским поэтом, писавшим на санскрите, был Анупарам (умер приблизительно в 540 г.). Он написал целую хвалебную поэму — *стутти*, но не в честь божества или правителя, а в честь легендарного мудреца Дваепаяны, получившего имя Ведавясы за систематизацию "Вед". Это сочинение, известное под названием "*Дваепаян-сья стотрам*", было высечено на столбе Гаруда-стамбха пе-

ред храмом Сатьянараяна у Хадигаона. Оно содержит 34 *шлоки* и его также называют “*Ведавьеса стутти*”. Начальную часть поэмы, к сожалению, невозможно прочитать, поскольку она повреждена. Тем не менее, оставшаяся часть свидетельствует о таланте сложившего ее поэта.

Дата сочинения неизвестна, но на основании косвенных свидетельств можно предположить, что она написана приблизительно в 515 — 520 гг. В надписи, высеченной на постаменте *шивалимгама* в 540 г., находящемся близ Пашупатинатха, говорится, что некая женщина по имени Абхири Гомини установила его в память о своем муже Анупараме. Вероятно, этот Анупарам и есть сочинитель поэмы “*Ведавьеса стутти*”. Таким образом, древний поэт, по-видимому, был из рода Абхир или Гоми, т.е. Гупта³³. Анупарам, по словам непальского исследователя Джагадиш Чандра Регми, “являлся знатоком санскрита и, несомненно, также ученым и талантливым поэтом. Сама эта поэма говорит о его эрудиции, поэтическом даре и, конечно же, жизненной философии”³⁴. Несомненно, благодаря творчеству Анупарама жанр *стутти* (хвалебный стих) поднимается на более высокую ступень своего развития.

Еще два непальских поэта эпохи Личчхави прославились своим литературным творчеством. Им принадлежит создание стихотворного текста, высеченного на каменной плите, установленной в честь Пашупатинатха. Авторами этого совместного труда в честь Шивы “Пашупати-стутти” (733 г.) являются выдающиеся поэты древнего Непала раджа Джайдева Второй (VIII в.) и его придворный *пандит* (ученый) Буддхакирти. Эта довольно объемная “хвалебная песнь”, состоящая из 34 *шлок*, содержит не только хронику — *ваншавали* раджей из династии Личчхави, но и великолепное описание серебряного лотоса с восемью лепестками, олицетворяющими восемь образов Шивы.

Этот стихотворный текст, как известно, был сочинен по поводу преподношения серебряного лотоса богу Пашупати, и поэтому цветку посвящена основная часть поэмы (целых 12 *шлок* из 34). Здесь описывается не только сам пафос совершаемой *пуджи*, но и красота лотоса. Поэты Буддхакирти и Джайдева проявляют свой поэтический талант в описании этого священного цветка. Образ “лучезарного лотоса, окруженного со всех сторон распускающимися яркими лепестками”, является ничем иным, как символом мироздания, а использованные метафори-

ческие высказывания, передаваемые с помощью восклицательных и вопросительных оборотов речи, многократно усиливают сакральную значимость образа. К сожалению, здесь мы не можем дать буквальный перевод этих *шлок*, в которых лотос сравнивается со многими мифологическими образами. “Эти *шлоки*, — по словам исследователя Джагадиша Чандра Регми, — являются непревзойденными и совершенно новыми во всей истории санскритской литературы”³⁵. По свидетельству Дж. Ч. Регми, это сочинение “достойно называться маленькой поэмой”³⁶.

Один из авторов этой поэмы, сочиненной в честь Пашупати, был представителем династии Личчхави — раджей Джайдевой Вторым, сыном Шивадевы. Он, как указано в *шилапатре*, сочинил лишь пять *шлок* (четверостиший), а остальная, причем, основная часть *стути* принадлежит его придворному поэту Буддхакирти. Раджа Джайдев Второй назван в этой поэме “*саткави*” (истинный поэт) и “*прагья*” (ученый). К сожалению, до нас не дошли другие сочинения раджи-поэта, кроме этих начальных пяти *шлок*. Однако, и в них раскрывается поэтический дар Джайдевы. Его соавтор — Буддхакирти, несомненно, был талантливым поэтом. Жаль, что другие его сочинения не дошли до нас. Его поэтический талант и выразительность языка чувствуются даже в четверостишии, служащем вступлением — *мангалачарана* — к поэме. Это вступление является гимном — *стути* богу Пашупати. В этих четырех строфах (по 21 слогу в каждой строфе) с помощью многократного повтора звука “*т*р” (16 раз) или “*т*” (30 раз), входящими в слова непосредственно в качестве слогов, создается особое звучание, будто извлекается звук из маленького барабана Шивы — *дамару*³⁷. Некоторые *шлоки* этой поэмы посвящены самому радже, земному покровителю поэта. Буддхикирти не только находит высокопарные хвалебные слова, когда говорит о достоинствах раджи, но и описывает “характерные черты идеального царя”³⁸.

Следует особо выделить то, как умело поэт Буддхакирти использует выразительные средства языка для создания образа побеждающего монарха — *чакраварти*, в лице раджи Джайдева. Об этом красноречиво говорят строки, в которых несколько ключевых слов употребляются в двух смыслах: как название стран и как метафора, использующая второе значение этих же слов. Например, слово *Ангири* означает название страны и одновременно упот-

ребляется в значении “телесной красоты”, соответствующим образом выбраны и названия других стран, которые также употребляются и в иных значениях, то есть, *Камарупа* — имя бога любви и красоты, *Канчи* — пояс, *Сураштра* — благо страны. Приведем буквальный перевод этой шестнадцатой *шлоки*:

Раджа, обладающий *Ангашри* [телесной красотой],
Победивший *Камарупа* [бога любви и красоты],
Окруженный красавицами с *Канчи* [с поясами],
Думающий о *Сураштре* [о благе страны],
Достоин называться победителем — *чакраварти*³⁹.

Объем этой статьи не позволяет провести детальный анализ этого произведения. Лишь отметим, что это — шедевр древненепальской литературы, где представлены все компоненты классической поэмы: и *мангалачарана* (как вступление, в данном случае *стутти* в честь божества Пашупати), и *катханака* (повествование о подвигах раджей из династии Личчхави), и *читрана* (поэтическая зарисовка и словесные портреты), и в конце — *аширвачана* (благословение) и т.д. Кроме того, здесь, в 34-х *шлоках*, использованы разнообразные классические размеры стихосложения (например, состоящие из 19, 21, 11, 14, или 8+8=16 слогов в каждой строфе четверостишия). Таким образом, это произведение имеет полное право называться *лагху-кавья* — “поэмой в миниатюре”. Если *мангалачарана* сама по себе является жанром *стутти* по своему пафосу, то остальная часть, представляющая главное содержание поэмы, это тоже своего рода “хвалебная *стутти*”. Так жанр *стутти*, развиваясь и обогащаясь, по сути, превращается в поэму, и данное стихотворение служит ярким примером прообраза нового поэтического жанра *кавья*. Основываясь на этом, можно сказать, что на определенном этапе древним поэтам становится тесно в прежних рамках жанра *стутти*, и, движимые творческими идеями, они, развивая свое творчество дальше, начинают создавать новые литературные произведения, используя для своих поэтических творений элементы *ванишавали* и других литературных жанров своего времени.

Некоторые непальские исследователи склонны считать известных санскритских поэтов древности Калидасу и Бхарави, непальцами. На основе анализа текста поэм

“Кумара самбхава” (“Рождение Кумара”), “Рагхуванша” (“Род Рагху”), “Риту самхара” (“Времена года”) и др., знаток санскритской литературы Муралидхар Бхаттараи приходит к выводу, что “Калидаса не мог родиться нигде, кроме Непала”⁴⁰. А Бхарави, автор поэмы “Киратарджуния” (“Встреча Кирата с Арджуной”), основанной на эпизоде из “Махабхараты”, связанной с киратами, по мнению другого непальского исследователя Кешара Бахадура Кеси, также “является непальским поэтом, поскольку он был внуком раджи Манадевы со стороны его дочери”⁴¹.

В заключение можно сказать, что не все надписи на камнях содержат имена сочинителей, хотя тексты, высеченные на плитах, чаще всего выполнены не в прозе, а в стихах, притом в разных размерах классического стихосложения, именуемых *варникчханда* и *матрикчханда* (строфа не обязательно содержит одинаковое количество слогов, как в *варникчханде*, но сумма долгих и кратких слогов в строфе должна быть равной, когда долгий слог соответствует двум кратким). Особенностью литературы эпохи Личчхави является то, что благодаря *шилапатрам* до нас дошли не только ценнейшие произведения древнего Непала, но и стали известны некоторые имена литераторов столь отдаленного времени. Зарождение и развитие таких литературных жанров, как *стутти* (хвалебный стих), *прашастти* (панегирик), *ваншавали* (генеалогическая хроника) и *кавья* (поэма), относится именно к этой эпохе.

Санскрит получил широкое распространение в Непале именно в эпоху Личчхави, так как правители были покровителями санскритской словесности. Санскрит как бы получил статус государственного языка, хотя основная масса жителей говорила на языке, относящемся совсем к другой языковой семье. Этот период считается “золотым веком” древненепальской истории. Об этом свидетельствуют древние памятники скульптуры, каменные надписи, чеканные монеты и т.д.

4. Эпоха Малла

Средневековая история Непала, вероятно, начинается с 880 г., когда в стране было введено новое летоисчисление, получившее название “Непал-самбат” — “эра Непала”. Считается, что в это время династия Личчхави уже не была правящей, а власть находилась в руках раджей из династии Тхакури. Однако с начала XIII в. к власти

приходит новая династия — Малла, которая правит Непалом (точнее, центральной частью современного Непала).

В раннем Средневековье на территории современного Непала, вероятно, было несколько более или менее крупных княжеств, представлявших разные этно-социальные образования. Особенно крупными среди них, помимо центрального Непала, были: Кхасан — со столицей Синджа (Джумла) на дальнем западе, Магарат — со столицей Пальпа на среднем западе, Данг — в западных Тераях, Митхила (Тирхут) — со столицей Джанакпур или Симронгар на юге, Киратпрадеш или Лимбуван — со столицей Виджепур на востоке и т.д. В период позднего Средневековья эти крупные княжества еще были раздроблены. На западной части современного Непала появились конфедерации двадцати двух (Баиси) и двадцати четырех (Чаубиси) мелких княжеств и т.д. Духовным и культурным центром по-прежнему являлась долина Катманду, раздробленная на три более или менее богатых княжества, где, в основном, жили невары⁴², исповедующие индуизм, и буддизм.

В начальной стадии развития литературы на любом языке возникают произведения религиозного толка. Если в эпоху Личчхави развивались, в основном, жанры *стутти* или *стотра*, содержание которых составляла хвала богам и вождям, то в эпоху Малла создаются не только *стутти*, посвященные разным индуистским и буддистским божествам, но и крупные произведения в жанрах *пуран* и *махатмья*, в которых содержалась хвала не только божествам, но и тем святым местам, где они якобы обитали.

Так, если непальские буддисты свято почитают “Сваямбху-пурану”, созданную, по-видимому, во время правления Якша Малла (XV в.), в которой содержатся легенды о возникновении буддистских святынь Непала (особенно, долины Катманду), то непальские индуисты — “Багмати-махатмья” или “Непал-махатмья”, самая ранняя копия которого была сделана в 1583 г., (703 н.с.), или другие подобные творения, в которых в стихотворной форме повествуются легенды о святынях индуистов Непала. Эти *пураны* и *махатмья*, несомненно, продолжают литературную традицию эпохи Личчхави, когда в Непале массированно внедрялись древнеиндийские мифы и легенды, дополненные местными преданиями и реалиями. Особую ценность представляет текст “Свастхани”, в котором отражается дух непальцев с древних времен до наших дней, поэтому для

данного произведения характерен синтез разных религиозных школ, существовавших в Непале с древних времен: культ Шивы, культ Вишну, культ Шакти и т.д.

Книга “Свастхани”, в которой изложены мифы и легенды о сотворении мира, о деяниях богов, а также о судьбе простых смертных, была очень популярной в Непале с XVI в. Текст в целом был переведен с санскрита сначала на язык невари, а затем на майтхили, и еще позднее — на непали. Неварские переводы, а точнее, оригинальные тексты, до сих пор остались в рукописном виде, зато перевод на непали, появившийся в 1821 г., выдержал уже несколько десятков изданий. Названия местностей, упомянутых в этой книге, локализуются близ города Санху в долине Катманду. Текст “Свастхани”, написанный на санскрите в стихах, дошел до нас в списке Джаянтадева (1573 г.). Этот текст, написанный неварским письмом на пальмовых листьях со множеством ошибок переписчика, хранится в Национальном архиве Непала⁴³. Рассказ построен в виде диалога между Шивой и Парвати. По-видимому, к этому тексту позднее были добавлены сюжеты из других *пуран*, в основном, из “Сканда-пураны”, о чем свидетельствует и ссылка на этот источник в конце каждой главы, а также форма повествования в виде диалога между мудрецом Агастей и шестиглавым божеством Скандом (Кумаром), который сам также является одним из главных персонажей. “Несомненно одно: мифы и легенды, изложенные в книге “Свастхани”, существовали в Непале с древних времен, а источниками их были разные *пураны*. Позднее, с появлением культа Свастхани как богини, занимающей центральное место в мироздании, эти мифы и легенды были собраны в одну книгу”⁴⁴. Примечателен и тот факт, что только в Непале культ богини Свастхани получил широкое распространение. А ее каменная скульптура, относящаяся к 1674 г., находится в храме, построенном раджей Пратапом Маллой в Катманду. “Богиню изображают также в виде лотоса из восьми лепестков, на каждом лепестке которого, олицетворяющем сторону света, восседает одна из богинь группы Аштаматрика (Восемь праматерей), а в центре — сама Свастхани с тремя глазами и четырьмя руками, держащими меч, щит, трезубец и цветок лотоса”⁴⁵. Интересно отметить и тот факт, что культ Свастхани не встречается в Индии, хотя в Непале он входит в пантеон индуизма. Имя богини состоит из трех частей санскритского слова (“сва” —

“свое”, “стхан” — “место” и “и” — грамматический показатель женского рода, имеющий в данном случае смысл “богиня”), что буквально означает “Богиня своего места”⁴⁶.

На основе сюжетов “Свастхани” были созданы различные произведения литературы и искусства. Например, на каменных барельефах, найденных в разных местах вокруг района Нагхалатола в Катманду, изображены сцены из жизни семейства Шивы: Парвати, совершающая *пуджу* в честь богини Свастхани, появление перед ней Шивы в образе Индры, сцена любви Шивы и Парвати, счастливая божественная чета, радующаяся появлению сына и др. По мнению ученых, эти барельефы, по всей вероятности, украшавшие когда-то храм Шивы, относятся к периоду правления династии Личчхави⁴⁷. А ныне на основе отдельных сюжетов из этой священной книги создан художественный фильм “Свастхани” (1995 г.) Непальцы по традиции ежегодно по вечерам в течение лунного месяца *магха* (декабрь-январь) читают отрывки из священной книги “Свастхани”, а ее яркие мифические персонажи и эпизоды вдохновляют художников на создание новых произведений современного искусства.

Всем известно, что в Непале никогда не было войн на религиозной основе, хотя с древних времен это была страна, где живут люди разных этнических групп и вероисповеданий. Одна из древних народностей Непала, невары, с незапамятных времен исповедует буддизм и индуизм, а эти две религии так переплетены между собой, что даже специалистам трудно понять различия между божествами, одинаково почитаемыми индуистами и буддистами. “Свастхани”, по всей вероятности, отражает такое же слияние двух главных индуистских течений: *вишнуизма* (*вайшнава* — почитатель Вишну) и *шиваизма* (*шайва* — почитатель Шивы). Борьба между этими двумя сектами индуизма, возможно, шла в древности и в Непале, но в конце концов непальский дух веротерпимости победил и появился образ нового божества Харихара, в котором слились черты и Вишну, и Шивы. Главной в “Свастхани”, содержащей, в основном, легенды, связанные с Шивой, является идея примирения между последователями Шивы и Вишну. Таким образом в этой священной книге отражено главное — веротерпимость непальцев, проявившаяся еще в древности, по крайней мере, с эпохи Личчхави.

Большую ценность не только для историков, но и для лингвистов и литераторов представляет “*Гопал-радж-*

ваншавали” (XIV в.). Это первое оригинальное произведение, написанное неизвестным автором частично на санскрите, а частично на невари в 1387 — 1390 гг., является, несомненно, самым ценным историко-литературным памятником жанра *ваншавали*. Этот манускрипт, начертанный на пальмовых листьях, который был найден французским исследователем Сесилем Бендалем в 1898 — 1899 гг. в библиотеке Бир-лаибрери (Катманду), “получил название “*Гопал радж ваншавали*”, так как хронология правителей начинается с династии Гопала (букв. “пастухи коров”)”⁴⁸. В нем также содержатся имена тридцати двух киратских раджей, о которых почти не сохранилось исторических свидетельств, и рассказывается о правителях из династий Личчхави и Малла, вплоть до раджи Джайстхити Малла, во время правления которого и была создана эта рукопись при помощи древненеварского письма *бхуджимала* (букв. “мухоголовый почерк”). Непальский ученый Йоги Нарахаринатх впервые опубликовал на *деванагари* этот памятник в 1959 г. Научное же издание этого исторического памятника вышло в свет в 1985 г., в нем содержатся, кроме оттисков оригинала, транслитерированного на *деванагари*, переводы на непали и английский язык, выполненные, соответственно, Дханабаджром Баджрачарьей и Камал Пракашем Маллой. В издание включен также перевод всех слов произведения на английский язык. Как предполагает К.П. Малла, “большинство топонимов, содержащихся в хронике, относится к Бхактапуру. Поэтому рукопись не могла быть написана в другом месте. По-видимому, составитель был близок ко двору, и ему не была чужда политика Бхактапура. Он лично был свидетелем мусульманского нашествия, состоявшегося в ноябре 1349 г. Поскольку в хронике содержатся такие точные астрономические данные, как *гхади* (время), *йога* (расположение планет) и *накшатра* (созвездие), то составитель и его источники, скорее всего, имели непосредственное отношение к астрологии”⁴⁹.

Несколько начальных листов манускрипта потеряны, и рассказ начинается с *калиюга*, когда большая *Непальская* долина была покрыта густым лесом. Любопытно отметить, что некоторые легенды, включенные в “*Гопал радж ваншавали*”, мы можем найти и в других непальских памятниках на санскрите, например, в известной книге “*Непал-махатмья*”, в которой содержится множество ле-

генд и также объяснение этимологии названий местностей. В “*Непал-махатмья*”, например, включена легенда об отшельнике *Не*, от имени которого страна якобы получила свое название.

Жанр *ваншавали* получил большое признание в средние века. Каждый правитель раздробленного Непала непременно создавал хронику своей династии. Например, не только историческую, но и литературную ценность представляет генеалогическая хроника династии Каляла, правителей западного Непала, “*Калял-ваншавали*”, отредактированная раджой Нарабхупалом Шахом. Составители многих таких *ваншавали* стремились доказать древность рода своего правителя и сочиняли всяческие легенды о его предках, которые являлись чуть ли не прямыми потомками царя-бога Рамы. Современные *ваншавали*, в основном на языке непали, были написаны в XIX веке, и получили название *бхаша-ваншавали*⁵⁰.

В последнее время в Непале издаются не только *ваншавали* знатных родов, которые в незапамятные времена правили каким-нибудь маленьким княжеством. Представители элиты разных этнических групп начинают издавать собственные *ваншавали*. Для их написания иногда создаются активные группы, члены которых собирают материалы из истории своего клана или рода и, впоследствии, выпускают объемные *ваншавали*, в которые включены не только легенды и предания, но и исторические факты. Так традиция жанра *ваншавали* получает новое осмысление в наши дни.

Непальские литераторы разных эпох создавали свои произведения на основе сюжетов из древнеиндийских *пуран* и эпических поэм “*Рамаяны*” и “*Махабхараты*”. Показательным в этом отношении является время правления династии Малла, когда в пору своего расцвета вступает такой традиционный жанр, как *стутти*, параллельно с которым развивались *чарья-гити* и *бхаджаны*, а также формировались новые жанры драматургии — *натака*. В этом жанре родилось множество произведений на языках санскрит, майтхили и невари. Об этом свидетельствуют такие пьесы, как состоящая из четырех актов “*Раманка натики*” (“Драма Рамы”, 1360 г.), автором которой был поэт Дхарма Гупта, “*Пандава виджай*” (“Победа Пандавов”, конец XV в.), написанная раджой из Банепы Раной Маллой на основе “Книги собраний” из эпоса “*Махабхарата*”, “*Хара-Гаури-виваха*”

(“Свадьба Шивы и Гаури”, 1629 г.) и “*Кунджа-бихари*” (“Туча, лежащий по саду”), сочиненные раджей Бхактапура Джатгиджоти Маллой, “*Махабхарата*” (1702 г.), написанная раджей Бхупатиндром Маллой из Бхактапура, и также пьесы “*Кришна чаритра*” (“Жизнеописание Кришны”, 1739 г.), “*Уша-харана*” (“Похищение Уши”, 1754 г.), “*Рама-чаритра*” (“Жизнеописание Рамы”) и “*Рамаяна*” (1765 г.), авторство которых приписывают последнему радже Бхактапура Ранаджиту Малле, а также “*Пашупати прадурбхава*” (“Появление Пашупати”), “*Рукмини паринайя*” (“Любовь Рукмини”), “*Париджата-харан*” (“Похищение Париджаты”), “*Кансабадха Кришначаритра*” (“Гибель Кансы и подвиг Кришны”), “*Гитадигамбарам*” (“Песнь вездесущему боже-ству”) и многие др. “Как указывают названия этих произведений, — пишет непальский историк Дилли Раман Регми, — их сюжеты заимствованы из классических источников и хорошо известны аудитории, ведь речь в них идет о знакомых легендах”⁵¹. Эти драматические произведения были сочинены по классическому канону, несмотря на то, что уже появились пьесы на языках майтхили и невари, которые явно нарушили законы жанра. Некоторые из них были очень длинными и для их показа требовалось несколько дней или недель. Например, пьеса из девяти актов “*Уша-харана*” и огромная пьеса “*Рамаяна*” (1765 г.), состоящая из 43 актов, основанная на одноименном эпосе мудреца Вальмики, “*Хара-Гаури виваха*”, включающая 55 музыкальных номеров, что напоминало оперу и т.д. Другой пример: придворный поэт раджи Катманду Ваншамани создал пьесу из четырех актов “*Гитадигамбарам*” (1655 г.) на основе мифологического сюжета о любви Парвати к Шиве. Эта пьеса была представлена по случаю обряда *туладана* (дарение богатства по собственному весу), устроенного правителем Катманду Пратапом Маллой. Она завоевала большую популярность в свое время.

Сами правители Малла трех княжеств долины Катманду соревновались между собой в создании таких пьес и были не только авторами, но и исполнителями ролей. Среди них большую известность получил раджа княжества Катманду Пратап Малла, с гордостью носивший титул “*кавиндра*” — “царь среди поэтов”. “Многочисленные *стутти*, сочиненные им в честь богов и богинь и “установленные” в разных местах, свидетельствуют о том, что Пратап Малла был большим знатоком санскрита”⁵². По-

этические сочинения раджи высечены по его собственному приказу на постаментах многих храмов столицы. Большое значение для историков и литераторов имеет *шилапатра*, установленная им на внешней стене дворца Хануман-дхока в 1649 г. В ней говорится о подвиге самого раджи и о подвигах его предков. Естественно, высокопарные стихи, в том числе, и *стутти*, были сочинены на “языке богов” — санскрите, поскольку “язык людей” — *бхаша* — считался не достойным таких литературных произведений. Так традиция эпохи Личчхави продолжалась и в Средние века.

В эпоху Малла, как уже отмечалось, интенсивно развивается жанр драмы — *натака*. Однако пьесы, в отличие от стихотворных жанров, сочинялись не только на санскрите, но и на майтхили и, особенно, невари, что находило одобрение со стороны властвующей династии Малла.

Следует отметить, что активное развитие и расцвет непальской культуры и литературы в Средние века при династии Малла тесно связаны с широким использованием языка невари (*непал-бхаша*). Об этом можно судить хотя бы по известным в то время разновидностям неварского письма (имеется более десятка его вариантов, например, *кунмола*, *голамола*, *литумола*, *хинамола*, *пачумола*, *бхуджимола* и т.д.), основанного на древнем индийском письме *брахми*, впоследствии развившемся в *гуптакшар* или *личчхавилипи*, как предпочитают называть его непальские ученые. Все разновидности неварского письма позднего времени отличаются друг от друга в основном по стилю начертания. А письмо *ранджана* представляет особый интерес, поскольку “в нем отражается взаимодействие двух различных культур — индийской и китайской. Элементы *ранджана* напоминают начертание букв *деванагари*, но знаки пишутся столбцом”⁵³. Этот факт сам по себе говорит о синтезе разных культурных традиций на непальской почве и также свидетельствует о богатой письменной и литературной традиции эпохи Малла.

5. Эпоха Шаха

Современную историю Непала принято рассматривать, начиная с середины XVIII в., когда на южном склоне Гималаев возникает единое государство на месте свыше 50-ти раздробленных, более или менее самостоятельных княжеств. Столицей этого государства с 1768 г. становится Катманду. Так начинается эпоха Шаха в исто-

рии страны. Особенностью литературного процесса этой эпохи является языковое, тематическое и жанровое многообразие. В хронологическом плане можно выделить, в основном, три периода:

- а) период объединения княжеств в единое централизованное государство и дворцовых интриг (1768 — 1846 гг.),
- б) период правления Рана (1846 — 1950 гг.),
- в) период установления демократического правления (с 1951 г. до наших дней).

Если в первом периоде литература развивается в старом русле, то во втором уже появляются новые литературные течения под влиянием западной, в основном, английской эстетики. Однако истинный стимул для бурного развития литературы в Непале получила лишь после событий 1950 — 1951 гг., когда страна преодолела вековую изоляцию от внешнего мира.

В эпоху Шаха весьма активно развивается литература на языке непали, несмотря на то, что санскрит по-прежнему считается достойным литературного творчества, а невари постепенно сходит со сцены. Непали получает статус государственного языка. Хотя, как литературный язык, он достаточно молод, но благодаря его практической активизации он как бы пытается наверстать упущенное в сжатый промежуток времени.

Язык непали получил статус государственного после объединения Непала в централизованное государство в 1769 г. Тогда и начали появляться первые литературные произведения на непали, хотя, как язык общения между разными этносами Непала, он служил еще с XVI века. Первый написанный на нем и дошедший до нас исторический памятник — надпись раджи Джумла (Западный Непал) Пунья Малла на медной плите — *тамрапатра* — по случаю дарения земельных участков в 1337 г. Достойных литературных произведений до объединения Непала (в 1768 г.) на языке непали создано не было, если не считать две биографические рукописи: “Биографии Рам Шаха” (“*Рамшахако дживани*”, пригл. 1633 г.), написанной неизвестным автором при жизни раджи княжества Горкхи Рам Шаха (примерно в 1606-1633 гг.), а также “Биографии Притхви Нараяна Шаха”, авторство которой также не установлено.

Автором первого художественного прозаического произведения на непали является сам основатель современного непальского государства Притхви Нараян Шах

(1722 — 1775). Оставленное им завещание в виде наставления для потомков — *“Дивья-упадеша”* (“Божественные наставления”, 1774 г.) — было записано неизвестным придворным писцом под диктовку. Это произведение насыщено метафорами, пословицами, поговорками и другими выразительными средствами языка. Красноречие переплетается с государственной мудростью достойного политика своего времени. “Это не является обыденным и пустым звуком, а, напротив, представляет мудрые высказывания из уст достойного воина, обогащенного жизненным опытом борьбы многих лет, — пишет непальский критик Балкришна Покхарел. — Эти слова являются лозунгами гордого азиатского правителя, высказанными им еще в XVIII в., но мы, живущие в XX в., можем и сейчас взять на вооружение многое из них”⁵⁴. Некоторые его мысли до сих пор не утратили своей актуальности.

Особая литературная ценность *“Дивья-упадеша”* заключается и в том, что это произведение породило в непальской литературе такие прозаические жанры, как воспоминания, автобиография или путевые заметки. Ярким примером последних является *“Путешествие Джангабахадура в Англию”* (*“Джангабахадурко белаят ятра”*, 1853 г.), написанное неизвестным автором, участником первого непальского посольства в Англии. В этом произведении живым языком описано путешествие по Великобритании первого премьер-министра из феодального семейства Рана, узурпировавшего власть в Непале. Именно после этого путешествия в Непале открылась английская школа при дворе — Дарбар-скул, — и дети приближенных к Ранам семейств начали получать европейское образование, что стимулировало в дальнейшем проникновение европейского стиля жизни и образа мышления в среду непальской элиты.

Многие современные непальские политики и государственные деятели также пишут свои воспоминания или автобиографии. Бестселлерами стали недавно вышедшие в свет автобиографии двух известных политических деятелей современности: *“Атма-вританта”* (1997 г.) и *“Страницы моего рассказа”* (*“Меро катхака панахару”*, 1998 г.) Первая, принадлежащая бывшему премьер-министру Непала, известному литератору Вишвешвару Прасад Коирале, воспроизведена по магнитофонной записи, сделанной перед его смертью, а вторая была продиктована его соратником Ганешманом Синхом в последние годы

его жизни для периодических изданий и опубликована отдельной книгой после его смерти. Обе эти автобиографии, содержащие немало фактов современной непальской истории второй половины XX в., имеют большую ценность и с литературной точки зрения.

Непальские литераторы черпают богатый материал для своего творчества из истории страны, и в последнее время появляется немало произведений, даже поэм, сюжеты которых построены на основе исторических фактов, а действующими лицами являются исторические персонажи. Например, очень известной фигурой периода Личчхави является раджа Аншуварма, породнившийся с сильным тибетским правителем Сронг-Чан Гампо, отдав ему в жены свою дочь Бхрикути⁶⁵. Современные непальские и неварские литераторы используют этот исторический факт в качестве сюжетной линии. Так, неварский поэт и писатель Дхарма Ратна Ями (1915 — 1978) издал в 1960 г. роман *“Бхрикути”* (второе издание вышло в 1967 г.), в котором пытался раскрыть характер и психологию героини. За распространение буддизма в Тибете она была возведена в ранг богини Харит-тары. Автор описывает не только политическую и социальную обстановку Непала и Тибета того времени, но и культурное влияние Непала в Гималайском регионе в VII в. Так быль и легенда периода Личчхави приобретают новую жизнь в современной непальской литературе.

Здесь мы не будем рассматривать такого рода исторические произведения, как, например, известный роман Даймона Шамшера Рана (род. 1919 г.) *“Белый тигр”* (*“Сето багх”*, 1974 г.), повествующий о последних днях жизни основателя системы наследования поста премьер-министров в Непале Джанга Бахадура Рана (1846 г.), или относящуюся к произведениям исторического жанра пьесу *“Джуджу Джайпракаш”* (1962 г.), написанную на языке невари буддийским монахом Шраманером Сударшаном о последнем радже Катманду из династии Малла и др. Эти произведения, конечно, не являются историческими монографиями. Как сказано в предисловии романа *“Сето багх”*, автор “иногда дополняет реальные факты вымыслом, ибо некоторые факты, приводимые в учебниках истории, перечеркнуты семейными рассказами, передаваемыми в устной форме от одного поколения к другому”⁶⁶. Однако нельзя пройти мимо поэмы *“Раджешвари”* (1960 г.), которую создал известный непальский поэт Мадхав Прасад Гхимире (род. 1919 г.) по мотивам

популярной неварской песни. Это печальная история о вынужденном самосожжении вдовы короля Ранабахадур Шаха (1777 — 1798 гг.) на погребальном костре мужа. Поэма небольшая, но она заставляет читателя пережить трагедию не только несчастной *рани*, но и всего народа страны, втянутого в дворцовые интриги, где сам король пал от руки собственного брата. Примечателен тот факт, что поэт взял канву сюжета не из истории, а из народной неварской песни, авторство которой не установлено.

Первым поэтом непали считается Суванандадас, создавший поэму-хвалу о героических деяниях правителя Притхви Нараяна Шаха, чья заслуга — объединение страны. Эта поэма была найдена и напечатана в первом номере журнала *“Итихас пракаш”* (“Луч истории”) в 1955 г. О жизни и творчестве поэта практически ничего не известно: лишь в конце своего произведения он пишет, что “не имеет семьи и живет на скудный заработок”⁵⁷. Из текста ясно, что Суванандадас был современником Притхви Нараяна Шаха, которому он и посвятил свое сочинение. Оно написано в форме героического народного стиха — *кхандо*. Таким образом он внес свою лепту не только в развитие литературного языка непали, но и возвел народные песни в ранг поэзии. Эта традиция впоследствии была подхвачена современным поэтом Непала Лакшми Прасадом Девкотой. Созданная им поэма в форме народной песни *джхьяуре* *“Муна-Мадан”* (1935 г.) принесла ему большую популярность. Кстати, поэт не только заимствовал фольклорную форму, но и содержание поэмы было взято из народной поэзии, бытующей у неваров, жителей долины Катманду. Л.П. Девкота впоследствии широко использовал песенную основу — *джхьяуре*, — как форму для написания не только нескольких поэм, например, *“Кунджини”* (1966 г.), *“Луни”* (1966 г.), *“Мхенду”* (1958 г.) и др., но и пьесы *“Криши-вала”* (“Крестьянская дочь”, 1964 г.) В этом произведении поэт обращается к современной тематике — это борьба крестьянства против произвола помещиков. Однако местом действия становится не конкретная деревня, а мифическая — Лаванья у реки Шалинади, которая упоминается в ранее названной священной книге *“Свастхани”*. Его начинание было подхвачено и другими непальскими поэтами, создавшими немало произведений на основе различных форм народных песен.

Неварский поэт Сиддхидас Аматыя (1867 — 1930), автор поэмы-заклинания *“Шива Пинас”* (“Простуда

Шивы", 1929 г.), обязан ее появлением своему другу, страдавшему от гайморита (*пинас*). Он осознанно обратился к народной легенде, желая придать черты народности своему творчеству. Сюжетом поэмы стала легенда о том, как всемогущий Шива, часто покидающий свою жену — богиню Парвати, был ею наказан. *Пинас*, по велению богини, настолько замучил Шиву, что ему пришлось в скором времени вернуться домой. Хитрая Парвати, взяв с мужа слово, что он впредь не оставит ее одну, изгнала *Пинаса*. *Пинас* со своей женой *Хачхиху* (Чихание) и детьми *Шлекхан* (Насморк) и *Мусу* (Кашель), стал бродить по миру, заражая молоко и принося людям несчастье. Некий *Анирудда* не подозревал, что *Пинас* преследует и его, но, к счастью, был вовремя предупрежден об опасности. Ему посоветовали вылить молоко в огонь, дабы победить болезнь. Но испуганный *Пинас* взмолился не губить его и взамен поклялся не причинять более страдания людям. В народе существует поверье, что больной, страдающий от гайморита, выздоравливает, если напомнить *Пинасу* о его клятве.

В начальной стадии развития литературного языка непали религиозная тематика занимала главную роль. Еще в Средние века существовали два основных течения: *ниргун-бхаджана* (песнопение безликому Всевышнему) и *сагун-бхаджана* (песнопение конкретному божеству). Кстати, песнопения, сочиненные, как считают специалисты, еще в начальные века нашей эры восьмьюдесятью четырьмя известными *сиддхами*, до сих пор исполняются неварями долины Катманду в виде *чарья-гити* (*чача* на невари). После объединения страны эта традиция продолжала развиваться. Первое течение было широко представлено поэтами-сантами секты Джосмани⁵⁸, а второе, в свою очередь, разделилось на две ветви: поэты, сочиняющие поэмы на основе легенд о Кришне и поэты, пишущие поэмы о Раме.

Нужно отметить, что оба эти течения, в начальной стадии использовали смешанный язык (так называемый *садхуккари* в случае *сантов* и насыщенную лексику из более развитых в то время соседних индийских языков *брадж* или *авадхи* — в случае остальных непальских поэтов, поскольку язык непали еще не приобрел литературную форму). Постепенно государственный язык завоевал свою главенствующую роль, и даже поэты-санта начали использовать народные мелодии *джхьяуре* для своих про-

изведений на непали. Однако, главное различие этих двух течений было в следующем: если сочинения сантов имели религиозную окраску, то произведения остальных поэтов, хотя и были основаны на религиозной тематике, носили более светский характер.

Первое течение возглавляют такие видные поэты-санты из секты Джосмани, как Шашидхара (1747 — 1851) и Гьянадилдас (1821 — 1883), которые, как отмечает Кришна Прасад Параджули, “в своих произведениях пропагандировали идею равенства людей разных каст перед Богом и, естественно, выражали протест против неравенства и идолопоклонничества. Их произведения имеют большое значение с точки зрения стиля и идеи, а не с точки зрения художественности”⁵⁹. Естественно, поэты-санты, продолжая традицию секты *натхов* или восьмидесяти четырех *сиддхов*, а, может быть, и традицию различных сект, имевших общее название *Пашупат* (*Лакулиша*, *Мундашринкхалика* и др.), которые существовали во времена правления династии Личчхави, сочиняли не только *ниргун-бхаджаны*, но и целые трактаты, чтобы пропагандировать свое учение. “Эта секта, — по словам Джанаклала Шармы, исследователя литературы секты Джосмани, — родилась и развивалась на непальской почве и до сих пор жива и действует на обширной территории страны. Многие религиозные секты, родившиеся в Непале, уже прекратили свое существование или теряют свои позиции день ото дня, но секта Джосмани продолжает расширяться, что доказывает ее значимость и жизненность. Другие секты, развивавшиеся здесь, получали стимул извне. Они не могли существовать долго, поскольку их религиозные постулаты были приняты в виде догм, не учитывающих местные социальные и духовные условия, и поэтому не были способны оказать существенного влияния на жизнь народа. Однако, секта Джосмани, будучи в своей основе простой, жизненной и практичной, становилась популярной в народе и оказалась достойной реформации социального строя Непала”⁶⁰. Секта Джосмани достигла своего апогея во время правления короля Ранабахадура Шаха, получившего от этой секты духовное имя Нирванананда⁶¹.

Список первой ветви второго течения возглавлял поэт Васанта Шарма (1798 — 1880), написавший на языке непали поэму “Кришна чаритра” (“Жизнеописание Кришны”, 1827 г.). Во главе второй ветви стоял поэт Бха-

нубхакта Ачарья (1814 — 1869), создавший непальскую “Рамаяну” (1841 — 1852 гг.) Этим он не только прославил себя, но и определил литературную форму языка непали. Непальцы величали его “адикави”, т.е. “первый поэт”, хотя до него было немало поэтов, писавших на языке непали. Его “Рамаяна” не является простым стихотворным переводом санскритской “Рамаяны” Вальмики. В ней он создал образ Рамы, понятный каждому непальцу. Даже неграмотное население знало наизусть эту поэму, состоящую из семи глав. В ней отразился менталитет непальского общества, пережившего унижительный для себя мирный договор по окончании Англо-Непальской войны (1814 — 1816 гг.) Неварский же прозаический вариант “Рамаяны” был, скопирован, по-видимому, неким Манбиром Бхуджу в 1878 г. с более раннего источника⁶². На современном литературном языке невари он появился позднее, благодаря известному поэту Сиддхидасу Аматыя (1867 — 1930). Он также получил титул “адикави” (“первый поэт”) или “падхья-гуру” (“учитель поэзии”).

Буддисты Непала не оставались в стороне от литературного творчества. Они сочиняли прозаические и поэтические произведения о жизни Будды. В этом смысле стоит отметить огромный вклад в современную неварскую литературу просветителя Ништхананда Баджрачарья (1858 — 1935). Его произведение “Лалит-вистара” — результат не простого перевода, а творческой переработки. Писал он ее на основе своих выступлений перед верующими Катманду, дополняя их материалами из других источников и редактируя санскритский текст оригинала. А назвал он свою книгу просто “Лалит-вистара”, не затруднившись поиском иного названия для своего произведения. Так, в 1914 г. появилась неварская “Лалит-вистара”, содержащая 65 глав, причем каждая отдельная глава вполне могла бы стать самостоятельной книгой. Автор создает живой образ Будды, который близок и понятен любому непальцу. Книга наполнена непальским колоритом. Она завоевала большую любовь и популярность у читателей, и автор решил выпустить второе издание этого огромного труда.

О жизни Будды позднее была написана поэма “Сугат Саурабх” (“Аромат Сугата”, 1949 г.) другим неварским поэтом — Читтадхаром Хридай (1906 — 1991). В это время автор находился в тюрьме вместе с другими прогрессивными литераторами, выступавшими против тирании клана

Рана. Поэма Читтадхара не имеет ничего общего как с предыдущими произведениями на ту же тему неварских авторов, так и с санскритскими источниками, например, поэмой “Буддха-чаритра” (“Жизнеописание Будды”), написанной Ашвагхошей еще до н.э., если не считать самого сюжета. Читатель, не имеющий никакого представления о нравах и традициях неваров, почерпнет из поэмы многие сведения о жизненном укладе этого народа. Разумеется, и сам Будда, с учетом места его рождения на территории Непала (в Лумбини), получает неварский облик и становится истинным неварцем. В отличие от традиционного эпоса, где герой — это индийский принц, здесь он представляет неварскую культуру. Все жизнеописание пропитано местным колоритом. Таким образом, можно сказать, что эта поэма является своего рода “энциклопедией неварской жизни”⁶³. Поэт отражает современную ему жизнь, хотя основой произведения является древний сюжет. Тем не менее, эта поэма отвечает и требованиям традиционных классических норм. Поэт очень искусно рисует картины родной природы и времен года, умело используя все традиционные поэтические средства, в том числе *аланкары* (звуковые и смысловые украшения) и *раса* (9 эстетических чувств: любовь, печаль, героизм, юмор и т.д.) Например, Читтадхар Хридай включил в свою поэму главу о битве за воды между двумя племенами Шакьев и Колии, специально для того, чтобы создать героическую эмоцию. Однако, в этой главе, как нигде, мы четко ощущаем пафос борьбы с несправедливостью: вызов поэта, направленный против несправедливости, существующей в обществе. Поэма Читтадхара Хридай затрагивает тему человеческих отношений и морали. Автор осуждает своего героя — принца Сиддартху, который тайком убежал из дома, покинув спящих жену и ребенка. Для Читтадхара это произведение — его “любимое детище”.

Современные непальские литераторы середины XX в. начали по-новому осмысливать классические сюжеты из древних *пуран* и эпоса. В этом отношении интерес представляет драматическое произведение Бал Кришны Сама “*Праглад*” (1938 г.), написанное по мотивам седьмой книги самой популярной и почитаемой верующими *пураны* “*Шримадбхагават*”, и также современная поэма Джагадиша Шамшера “Инкарнация Человека-льва” (“*Нарасимха аватара*”, 1980 г.), на тот же мифологический сюжет. Эти два произведения были созданы с интервалом

более сорока лет, и это не могло не отразиться на их форме и содержании, несмотря на общий источник.

Провести детальный сравнительный их анализ в данной статье не представляется возможным. Однако, попытаемся сопоставить эти произведения хотя бы в самых общих чертах. Укажем, в частности, что пьеса Б.К. Сама, сочиненная в духе шекспировской драмы, написана классическим размером *ануступачханды*, а Дж. Шамшер, отдавая дань моде, избрал для создания своей поэмы белый стих, получивший в Непале название *рабарчханда* (букв. “резиновый размер”).

Работая над своим произведением “*Прахлад*”, драматург Б.К. Сама поставил перед собой определенную задачу. Как писал он в предисловии ко второму изданию книги, “в своей пьесе я попытался осветить наше время, время Гитлера и Ганди, обращаясь к далекому прошлому с помощью таких персонажей, как всемогущий, но бессердечный *Хираньякашину* и добрый, но беспомощный *Прахлад*”⁶⁴. По признанию автора, *Хираньякашину* олицетворяет научно-технические достижения современности, а *Прахлада* — духовную силу. Таким образом Б.К. Сама стремился показать “однобокость” и материализма, и идеализма, поскольку сам выступал за слияние этих двух “измов”. Вот почему он уверен в том, что “материализм и идеализм обязаны пожать руки в благодеяниях”⁶⁵. С другой стороны, Б.К. Сама своим произведением и его образами показывает нам свои политические взгляды. Он ассоциирует грубую силу *Хираньякашину* с правлением Раны, а себя самого со слабым *Прахладом*, пытающимся противостоять “деспотизму” отца. Автор действительно похож на легендарного *Прахладу*: занялся литературным творчеством вместо карьеры генерала или администратора в правительстве, будучи представителем клана Рана. Последние, конечно, не были в восторге от его литературного творчества. После написания этой пьесы Б.К. Сама был обвинен в атеизме. По слухам, его хотели даже выслать из столицы. После свержения режима он убрал из своего имени фамилию Рана, оставив лишь первую половину семейного эпитета “*Самашера*” (что значит “Равный льву”). Впоследствии он стал Сама, то есть “равный”, разумеется, не льву, а простому народу.

Теперь кратко о поэме Дж. Шамшера “*Нарасимха аватара*”, которая произвела много шума в литературной среде Непала и впоследствии была достойно оценена

критиками. Поэма состоит из восьми глав или частей (*анга* — по замыслу автора), каждая из которых, в свою очередь, разделена на несколько сцен (*джхилко*, т.е. искра, как именует их сам автор). Эти части названы следующим образом: 1) “Земля, пораженная проказой” (имеется в виду деградация человечества, поскольку “*шастры* были сожжены в печи кузнеца, а тень *кичканни*”⁶⁶ легла на людей”), 2) “*Приход Калапуруша*” (героя, заставляющего людей работать во имя светлого будущего), 3) “Маховик и человеческая кровь” (технический прогресс и жестокая эксплуатация), 4) “Росток сознания” (человечество побеждает тьму и становится способным поднять диск солнца над океаном, дабы круглосуточно было светло), 5) “Рождение *аватара*” (беспомощный человек становится всемогущим), 6) “Периодические взлеты и падения” (на теле гигантского робота видны царапины когтей Человека-льва и одержана победа над смертью), 7) “Сверкающие люди в свободном селении” (человечество празднует победу), 8) “*Танцы Калабхайрава и Маханкала*” (победа силы добра над злом). Как мы видим, миф о Нарасимхе (Человеке-льве) приобретает новый смысл: это вечная борьба противостоящих сил на протяжении существования человеческой цивилизации. “После полного прочтения поэмы, — пишет непальский ценитель литературы Кхадгаман Малла, — можно сделать вывод: все люди, ставшие сильными разумом, должны объединить свои усилия для того, чтобы установить эпоху всеобщего благоденствия, чтобы воцарился принцип человечности и все жили счастливо, чтобы был положен конец деспотическому угнетению, опирающемуся на эгоизм, несправедливость, беззаконие, подлость и другие пороки, существующие везде: в селении, в отдельной стране или во всем мире”⁶⁷.

Позднее Б.К. Сама, расширив традиционные рамки поэзии, создал современную поэму — *махакавья* — под названием “*Чисо чулхо*” (“Холодная печь”, 1958 г.), где использовал все стихотворные размеры священных “Вед”. Главным героем, вопреки традиции, стал неприкасаемый из касты портных Сете, который влюбился в девушку из высокой касты *кшатриев*. Поэт, размышляя об истории, религии, философии, приглашает читателя совершить вместе с героем поэмы увлекательное путешествие по Непалу. В основе сюжета душевные переживания героя, его возвышенная платоническая любовь, которую невозможно выразить словами. Таким образом, с одной стороны,

строго следуя ведийским размерам стихосложения, с другой стороны, не слепо следуя тематическим канонам классической поэмы, Б.К.Сама внес элементы новаторства в непальскую литературу.

Поэт-романтик Сиддхи Чаран Шрестха (1912 — 1992), писавший свои поэтические произведения и на невари, и на непали, использует классический сюжет о платонической любви в своей поэме “*Урваши*”. Автор раскрывает противоречие между долгом и соблазном через чувства своих героев. Небесная красавица Урваши объясняется в любви земному красавцу Арджуне, одному из братьев Пандавов, который попал в рай в поисках союзника в борьбе с Кауравами. Эта маленькая поэма, основанная на эпизоде из “*Махабхараты*”, воспекает мужество патриотов, отдавших жизнь за счастье народа. Это своего рода поэтическая дань уважения павшим героям, не поддавшимся никаким искушениям.

В поэме неварского поэта Сиддхидаса Аматыи (1867 — 1930) “*Шука-Рамбха самбад*” (“Встреча Шука и Рамбха”, 1921 — 1923 гг.), развившего тему другого эпизода из “*Махабхараты*”, проблема истинного блаженства и земной радости рассматривается сквозь призму отношений между мужчиной и женщиной. Небесная танцовщица Рамбха хочет соблазнить красавца Шукадеву, давшего обет никогда не жениться. Между ними завязывается разговор. Если Шукадева утверждает, что женщина является препятствием на пути к вечному блаженству, то Рамбха воспекает земные радости. В поэме сталкиваются два противоположных взгляда, и ни одна из сторон не хочет уступать своих позиций. Как в произведении С.Ч. Шрестха “*Урваши*” долг одерживает победу над соблазном, так и в поэме “*Шука-Рамбха самбад*”, в конечном итоге, вечное блаженство побеждает мимолетную радость.

Творчество выдающегося непальского поэта Лакшми Прасада Девкоты (1908 — 1959) представляет особый интерес, поскольку в его поэмах ощущается новизна идей, хотя форма и содержание остаются традиционными. Он написал несколько больших и малых поэм по мотивам, казалось бы, безобидных классических сюжетов, но в иносказательной форме в них выразился протест против тирании Рана. Например, такие поэмы, как “*Сабитри-Сатьяван*” (1967 г.), “*Сита-харан*” (“Похищение Ситы”, 1967 г.), “*Раван-джатаю Юддха*” (“Бой Джатаю с Раваном”, 1958 г.),

хотя были написаны не на запрещенные темы, смогли увидеть свет лишь после свержения ненавистного народу деспотического режима в 1951 г.

Только последняя поэма, в которой содержится эпизод из *“Рамаяны”*, повествующий о злобных действиях Равана, вероломно укравшего супругу Рамы, увидела свет при жизни поэта, пролежав в течение 15 лет в Обществе распространения языка непали (*Непали бхаша пракашини самити*), без разрешения которого не могла быть издана ни одна книга. Эпизод боя бессильной птицы Джатаю со всемогущим Раваном не мог не напомнить борьбу непальского народа против деспотического режима. Поэтому маленькая поэма *“Бой Джатаю с Раваном”* оказалась под замком до тех пор, пока непальский народ не обрел свободу слова. Новизна заключается не в форме и содержании поэмы, а в переосмыслении традиционного источника. *“Эта маленькая поэма, как писал сам поэт в предисловии, может стать шагом вперед в сторону современности, но сюжет похож на многовековой муравейник. Он уводит нас ко времени Рамы, когда Равана, способный потрясать Кайлас своим могуществом, помчался, как вор, по небесному пути в сторону золотой столицы, похитив самую красивую женщину ...”*⁶⁸

Поэма Л.П. Девкоты *“Шакунтала”*, написанная им за три месяца для того, чтобы доказать свою способность создать большую эпическую поэму по классическим санскритским канонам, также была связана с древнеиндийским эпосом. В 24 главах поэмы использованы разные классические размеры стихосложения — *чханды*, и строго соблюдены все правила создания эпических поэм. По традиции, после написания такой поэмы поэт получает титул *“махакави”* — “великий поэт”. Таким образом Л.П. Девкота своим упорным трудом завоевал этот почетный титул. Однако, его величие, по моему глубокому убеждению, заключается прежде всего в том, что он по-новому осмыслил древний материал, и также по-новому преподнес его, используя весь арсенал выразительных средств и восточной, и западной эстетической мысли, начиная с древних времен до наших дней. Именно поэтому поэт утверждал в предисловии, что “современность может напугать знатоков санскрита, изобилие санскритизмов — выпускников колледжей, а новизна непонятных слов и мыслей — простых читателей”⁶⁹. Действительно, как предупреждал поэт, “приходится тратить целых три года на то, чтобы изучить

поэму, написанную за три месяца”⁷⁰. В этой поэме, в которой отражен весь литературный процесс Непала, гармонично сосуществуют традиция и современность.

Прозаические литературные жанры появились в Непале только в эпоху Шаха. А рассказы и романы на современную тематику — еще позднее. Первый роман на языке непали “*Бир чаритра*” (“Подвиг героя”), состоявший из четырех частей, был написан в 1899 г., а его первая часть увидела свет только в 1903 г. Тем не менее, остальные три части романа были востребованы в многочисленных дворцах правящего семейства Раны и, чтобы удовлетворить спрос, автор вынужден был сделать копию в рукописном виде. Автором этого романа был известный врач Гирш Баллабх Джоши (1867 — 1923), который, как пишет Камал Мани Дикшит в предисловии к книге, вышедшей полностью только в 1965 г., “слил воедино новое и старое, так как некоторые женские персонажи одеты в костюм европейского покроя, а некоторые — в старомодные *патаси*, какие носят бедные крестьянки — *джьяпуни*. Одни персонажи путешествуют на поезде, пароходе, самолете, а другие преодолевают необходимое расстояние пешком, хотя являются состоятельными, поскольку их личные вещи таскают на спине сотни носильщиков”⁷¹. На самом деле в романе “*Бир чаритра*” мы видим “слияние Востока и Запада, волшебства и науки, фантазии и реальности”⁷². Действие романа происходит не в Катманду, и даже не в бывшем княжестве Горкха, а в Западном Непале. Но исторические факты и события переплетены в романе с вымышленными. Главный герой Агнидатта — сын простого брахмана, жителя Баглунга. Автор сознательно не упоминает столицу Непала, чтобы не вызвать подозрение у правителей Рана, а говорит о княжествах Уллери, Пьютхан и др., дабы избежать неприятностей, ведь речь идет о взяточничестве, коррупции и других пороках современного общества. Хотя в романе и упоминается о придворных интригах времен Мукундасена, раджи Пальпы или еще более отдаленного времени, когда в западном Непале правил Нагараджа.

Первый романист Непала Г.Б. Джоши использует традиционные приемы повествовательного жанра классической литературы. Даже названия глав романа ассоциируются с санскритской традицией повествования, а именно: “*Митралабха*” (“Политика дружбы”), “*Биграха*” (“Политика вражды”), “*Сухридбхеда*” (Политика “Разделяй

и властуй”) и “Сандхи” (“Политика договора”). Автор, умело используя элементы фантастики, одновременно восхищается научными достижениями своего времени и, естественно, мечтает о том, когда “в горной части Непала помчатся поезда, в отдаленных деревнях побегут трамваи, по асфальтированным дорогам будут ездить автомашины”⁷³. Может быть, именно этот факт, а также упоминание о динамите и бомбах, стали причиной того, что роман полностью не был опубликован при авторитарном режиме Рана.

Фантазия и реальность переплетены в сюжете романа так, что читатель попадает в увлекательный и волшебный мир, где действуют не только литературные персонажи, но и сверхъестественные силы: демоны, злые духи вроде Гурумапа, Гхантакарна или Санабхут, или персонажи из фольклора вроде ведьм и колдунов, а также шаманы (*Дхами-джханкри*), астрологи и т.д., то есть, все те, кто и сейчас играет немалую роль в жизни простых непальцев. Этот роман представляет особую литературную ценность тем, что в нем, несмотря на вымышленный и фантастический сюжет, отражена реальная жизнь непальского народа I половины XX в., изолированного от внешнего мира.

Современный известный романист Даулат Бикрам Бишта (род. 1926 г.) написал недавно огромный, остро-сюжетный роман “Фаллос света среди огней” (*Джоти, джоти, махаджоти*”, 1988 г.), действие которого локализовано вокруг Пашупатинатха, главного храма Непала. Само название романа является символическим, расшифровывать его можно по-разному. Буквально “Фаллос света среди огней” означает бога Пашупатинатха, возникшего, как гласит легенда, в виде пламени. Автор создает в этом романе целую галерею характеров с помощью не только литературного вымысла, но также легенд и исторических фактов, связанных с храмом Пашупатинатх и его окрестностями. Роман состоит из пяти глав, олицетворяющих пять ликов Пашупатинатха. Главный герой — психически больной человек, а все остальные действующие лица представлены не как отдельные личности, а в качестве представителей определенных социальных групп или сословий. “Все действующие лица романа и их поведение, — как пишет непальский критик Тхакур Параджули, — органично связаны со святыней Пашупатинатха. Одни стремятся стать священниками, другие — получить средства к существованию, а третьи — провести свои последние дни у свяленно-

го храма. Некоторые используют это удобное место для международной контрабанды, а другие — для своей политической карьеры”⁷⁴. Автор, используя психоаналитический метод раскрытия характеров, затрагивает в этом романе религиозную, философскую, политическую, экономическую и прочие сферы жизни современных непальцев. В сконцентрированном малом пространстве вокруг храма Пашупатинатха отражается прошлое и настоящее Непала во всем его многообразии. Созданный романистом образ рассказчика Парашу, от лица которого ведется повествование, умело связывает в одно целое прошлое и настоящее, легенду и быль. Он не только является свидетелем современных событий, но и выступает в роли исследователя старины. Так перед читателем раскрывается вся историческая картина развития непальского общества с древних времен до наших дней.

Богатый мир мифов и легенд не утратил своего значения и в наши дни. Они служат основой современных литературных произведений. Для нас в этом отношении особый интерес представляет роман “Сумнима”, написанный в тюрьме известным непальским политическим деятелем Бишвешваром Прасадом Коирала (1915 — 1982). Сюжетом произведения послужила киратская легенда о любви киратской девушки к юноше из племени ариев⁷⁵. Известный непальский критик Ядунатх Кханал пишет про роман Б.П.Коирала, что “Сумнима” отражает “слепую борьбу между противоположными культурами — возвышенной и заземленной. Одна культура опирается на голову (интеллект) в ущерб сердцу (эмоции), а другая — на эмоции в ущерб разуму. Герой и героиня романа, олицетворяющие эти две концепции, концентрируют в себе соответствующие культурные традиции. Тем не менее ситуации, описываемые автором, являются такими четкими, что трудно отказаться от мысли, что автор описывает эмоции под влиянием определенной формулы, поскольку они слишком логичны, чтобы выглядеть правдоподобными”⁷⁶. Б.П.Коирала, на творчество которого, по мнению Я.Н.Кханала, “большое влияние оказал Д.Х.Лоуренс”⁷⁷, вошел в непальскую литературу как новеллист и романист, впервые создавший на языке непали психоаналитические произведения.

В последнее время многие непальские авторы начали обращать свой взор к древним легендам. В основном на этом богатом материале создаются одноактные пье-

сы. Среди них пьеса неварского драматурга Хемлала Джоши “Непал-самбат” (“Летоисчисление Непала”), вошедшая в сборник “*Khadga Siddhi*”. За основу этой одноактной пьесы взята легенда о превращении простого песка в золото. Некий Сакхвал (или Шанкхадхар), оплатив всенародные долги с помощью этого золота, приобрел право в 880 году н.э. начать новое летоисчисление, получившее название “Непал-самбат”.

В последнее время подобные пьесы появляются и на других языках. Не будем здесь перечислять все произведения, созданные по легендам и мифам. Приведем для примера лишь сборник одноактных пьес “Непал: легенды и драмы” (1982 г.), написанный на английском языке. Автор — знаток древних легенд Гьянкаджи Манандхар (род. 1938 г.), получивший это бесценное знание по наследству. Сейчас он преподает английскую литературу в родном городе Банепа. Этот сборник, в который вошли восемь одноактных пьес, написанных на основе буддийских и индуистских легенд Непала, является по-своему уникальным.

Непальский поэт, писатель и драматург Биджай Малла (1926 — 1999), пишущий в основном психологические произведения, выбрал “живую легенду” в качестве сюжета для своего известного романа “*Кумари Собха*”. Автор пытается раскрыть психологию девушки, которая когда-то была живым воплощением богини Кумари. Впоследствии она влюбляется в парня, родители которого даже думать боятся о свадьбе: ведь ни один молодой человек в Непале не станет связывать свою судьбу с бывшей “живой богиней”. Как гласит суеверие, нельзя даже взглянуть прямо ей в глаза, что повлечет за собой несчастье, а порой и смерть. В романе идет острая борьба между старым суеверием и современным взглядом на жизнь. Автор описывает и анализирует горькую участь “живой богини” в ее реальной жизни.

Итак, древняя традиция проявляется в литературе Непала в разных формах и жанрах. Даже сегодня создаются произведения на санскрите. Некоторые традиции древности живы и в наш век науки и техники. Пример тому — установление каменных плит с надписями — *shilapatra*, и не только перед культовыми сооружениями, но и перед современными зданиями культурных учреждений, например, такими, как Университет им. Трибхувана. Чаще всего тексты начертаны на государственном языке непали, но используются также и невари, и санскрит. В качестве

иллюстрации приведу пример двух *шилапатра*, установленных во время правления короля Махендры, так как в них упоминается и Россия. Одна из них находится у храма Пашупатинатха, на ней высечены такие слова:

“Хвала королю, являющемуся владыкой сердец двадцати миллионов людей, звучит не только в его собственной стране, но и за границей, поскольку он установил дружеские отношения с Индией, Китаем, Россией и другими странами”

(Четверостишие № 6)⁷⁶.

А другая каменная плита (*шилапатра*), содержащая довольно длинную стихотворную надпись на санскрите, установлена рядом с каменными ступенями, ведущими в храм Ваджравира Махакала у Тундикхела. В одном из четверостиший мы читаем:

“Получив членство в Организации Объединенных Наций, Установив дипломатические отношения с Россией и т.д., Проводя разумную политику нейтралитета, Он прославил свою страну во всем мире.

(Четверостишие № 15)⁷⁹.

Таким образом, древняя традиция сочинения хвалебных стихов — *стутти* — и установления *шилапатра* продолжается и в наше время, а стихотворные тексты (*шлоки*) по-прежнему сочиняются также на санскрите, хотя выглядит это как анахронизм.

Исходя из этого краткого обзора, можно сделать следующий вывод: каждая из упомянутых выше эпох непальской истории имеет свои особенности не только в смысле смены правящей династии и соответствующих политико-экономических перемен, но и с точки зрения духовного, культурного и литературного развития страны. Если о литературе киратской эпохи можно судить лишь по памятникам, устной традиции, а именно по мифам и легендам, дошедшим до нас благодаря поздним записям, то литературная традиция эпохи Личчхави нашла свое отражение в санскритской словесности, сохранившейся на каменных плитах *-шилапатра*. А в эпоху Малла развивалась, в основном, неварская и майтхильская литература, вносящая новые элементы эстетического восприятия, хотя традиция санскритской словесности сохранила свою позицию. В эпо-

ху же Шаха широкое распространение получил непали, как государственный язык, хотя другие языки в качестве литературных также не утратили своего значения.

Разноязычная литература многонационального Непала начала развиваться не только вширь, но и вглубь после падения деспотического режима Рана в 1950 — 1951 гг. Непальские литераторы нового времени, умело используя демократические права и свободы, начали создавать литературные произведения по законам новой эстетики. Разнообразные тенденции и течения мировой литературы начали проникать в современную литературу Непала. Даже в период так называемой панчаятской демократии, когда свобода слова и выражения сильно была скована, модернистские литературные течения, вроде авангардизма или экзистенциализма, успешно проложили дорогу в непальскую литературу. Яркими примерами могут служить такие литературные движения в современной непальской литературе, как *Ральфа*, *Бут-палис* (Чистка обуви), *Тесро-аям* (Третье измерение), *Ли́ла-лекхан* (Игривое сочинение), *Таралвад* (Теория жидкости), *Садак-кавита-кранти* (Улица, поэзия, революция) и др. Каждое из этих литературных движений приобретало определенную популярность, поскольку в их творчестве, с одной стороны, выражался скрытый протест существующему строю, а с другой — проявилась новизна в стиле и манере высказывания. Молодые литераторы трактовали по-новому даже традиционные символы и метафоры, а порой создавали совершенно новые образы, мало понятные непальцам, привыкшим читать традиционную классическую литературу. С течением времени эти литературные движения распались или трансформировались. Однако они внесли неоценимую лепту в развитие современной непальской литературы, поскольку сумели сознательно или подсознательно сохранить традиционные ценности, воплотив их в современную литературную форму.

В заключение скажу, что многоязычная современная непальская литература складывается из произведений разных прозаических и поэтических жанров. Если в древний период, да и в Средние века, литература Непала была скована рамками классической, преимущественно санскритской, а позднее, в некоторой степени, также и арабской литературной традиций, то в новое время на духовную жизнь Непала оказывает влияние западноевропейская, преимущественно английская, эстетическая мысль. Вли-

яния извне способствовали обновлению и развитию литературы Непала. Даже в *киратскую* эпоху санскритская традиция не могла не оказать определенного влияния на формирование эстетического вкуса, а в эпоху Личчхави традиция санскритской литературы занимала главенствующее место. В эпоху Малла, особенно в последней стадии, ощущается влияние не только Индии, Тибета и Китая, но отмечаются и оттенки арабско-персидского влияния, а позже, в эпоху Шахов, начала проникать в Непал и западноевропейская эстетическая мысль. Однако, результатом подобных влияний было не буквальное восприятие тех или иных литературных феноменов из сферы иноязычных литератур. Приживались на национальной непальской почве лишь те явления, для которых в воспринимающей литературе Непала существовали благоприятные предпосылки для их адаптации. Именно во взаимосвязи с внешними культурами следует искать ключ к раскрытию сути формирования древних непальских традиций, их развития и естественного вхождения в современность, когда в сложном процессе переосмысления и отбора на почве собственной высокоценной культуры происходит своеобразная интеграция множественных разноликих элементов из арсенала восточной и западной литературной мысли. И речь идет, опять же, не о прямолинейном заимствовании, но об усвоении новых психоаналитических методов и преломлении их через призму собственной вековой богатой традиции. Выражаясь образно, многоязычная непальская литература направляет все новое, современное, в живительное русло своих самобытных традиций; воспринимая побудительные импульсы извне и неизменно опираясь на плодотворную национальную почву, она бурно развивается и активно движется вперед, оставаясь истинным детищем своего народа, его уникальной культуры.

Примечания:

¹ На колонне Праяга, установленной древнеиндийским императором Самудрагуптой (III в.), говорится о раджах приграничных стран Камарупа (современный Ассам), Непала и Картрипура (современный Кумаон). Таким образом, и в древности территория Непала простиралась от Ассама до Кумаона.

² Шрестха К.П. Сthanанама коша. — Катманду, 1987. С. 100, 104 (на непали).

³ Панде Р. Непал паричай. — Катманду, 1985. С. 18-19. (на непали).

⁴ Сварника М.С. Митхила: древнейшее государство Ариев. — М., 1997. С. 29.

- ⁵ Шарма Балчандра. Непалко айтихасик рупрекха. — Баранаси, 1965. С. 53-77. (на непали).
- ⁶ Непальцы производят этот этноним двойко: *кират* или *кирант*. Это название объединяет, в основном, близкородственные группы *лимбу, кхамбу, якша, раи, лепча, мече* и др. Эти народности, живущие ныне в восточном Непале и в Сиккиме (Индия), считают себя потомками древних киратов. О происхождении этих племен еще не все известно, а этимологически слово "кират" имеет несколько значений: 1. Жители древнего края, известного как Калат, который раскинулся по южным склонам Гималайских гор от реки Синдху (Инд) на западе до Брахмапутра на востоке. 2. Жители края со множеством крепостей — *кират* или *кирджатх*, таких как Хадам, Ярим, Санна, Сапхер и др., и поэтому получившего известность, как *кере-ти*, которые дошли до юго-восточной части Гималайских склонов в процессе переселения от своей первоначальной родины у Средиземного моря. 3. Жители горных местностей, где растет лекарственное растение — *чират* ("кирататикта" на санскрите), и поэтому люди, экспортирующие это растение, получили созвучный к нему этноним. 4. Жители, занимающиеся производством и продажей шелка (по китайски — *керета*) получили от этого этноним *кират*. 5. Красавица по имени Канкати, пришедшая из Кушадвипа (может быть, Гиндукуш?), родила детей от верховного великого бога Шивы, и их потомки получили название "кират". 6. Потомки десяти сынов Киратинба, сына Мунаинба. 7. Люди, живущие за пределами места обитания племени *арьев* и т.д.
- ⁷ Редько И.Б., Ледков А.А. Предисловие //Непал и его жители. — Москва, 1985. С. 13.
- ⁸ Габорио Марк. Непал и его жители. — Москва, 1985. С. 45.
- ⁹ Шрестха К.П. Свастхани. Мифы и легенды Непала. — Москва, 1996. С. 40-42.
- ¹⁰ Бхандари Дх. Непалко айтихасик вивечанч. — Варанаси, 1958. С. 28.
- ¹¹ Дивас Тулси. Дхимал лок-дхарма ра самскрити. — Катманду, 1982. С. 8 (на непали).
- ¹² Чемджонг Имансингх. Бхумика. //Лимбу-непали-ангреджи шаб-дакош. — Катманду, 1962. С. 9 (на непали).
- ¹³ Там же. С. 9.
- ¹⁴ Chemjong Iman Singh. History and culture of the Kirat People. — Kathmandu, 1966. P. 6.
- ¹⁵ Чемджонг И. Кирати дангъя-катха. — Катманду, 1964. С. 41-42 (на непали).
- ¹⁶ Такниламун Н. Лепча джатико утпатти ау сриштико эк джалко. — Дарджилинг, 1968. С. 38-41 (на непали).
- ¹⁷ Дивас Т. Дхимал... С. 33.
- ¹⁸ В 44 шлоке десятой главы "Манусмрити" перечисляются племена, в том числе и "*кирата*", постепенно дошедших до состояния *шудр* (низшей касты), вследствие нарушения священных обрядов и неуважения к брахманам: *пундарака, чода, дравида, камбоджа, явана, шака, парада, паллава, чина, кирата и дарада*. (См. Законы Ману /Перевод С.Д. Эльмановича. — Москва, 1992. С. 218-219).
- ¹⁹ Скульптура "Гаджалакшми" (I в. до н.э.), найденная в Часалхити (г. Патан), относится, по определению Л. Бангдела, "... к

- доличхавской эпохе, поскольку такая манера прически густых прядей волос, падающих до уровня обоих ушей, характерная для того времени, совсем исчезает с началом эпохи Личхави". (См. Бангдел Л. История скульптуры древнего Непала. — Катманду, 1982. С. 26) (на непали).
- ²⁰ Английские ученые и дипломаты Ф. Хамилтон и Б.Х. Ходжсон впервые обратили внимание на киратские рукописи. Благодаря им 14 списков "Мундхума" сохранились в Британском музее (Лондон). Среди непальских ученых, обративших внимание на письменный памятник "Мундхум", был знаток киратской культуры и истории Иман Синх Чемджонг. Он перевел его на язык непали и издал в 1961 году.
- ²¹ Бытует предание о том, что правитель по имени Шириджанга (IX в.), получив дар от богини знания Нисамманг, создал письмо *шириджанга*, а правитель Макхронг или Морон (VII в.) является создателем письма *ронга*, которым пользуется племя лепча, наверное, с XVI в. (См.: Народы Южной Азии. — Москва, 1963. С. 510).
- ²² *Деванси* (букв. "обладатель божественной доли") — так величали *кираты* своего просветителя Ишварабхакта Синха Тхебе (род. в 1704 г. в деревне Теллак, находящейся в Кутхингаре). За свою просветительскую деятельность он был выслан из страны королем Непала Ранабахадуром Шаха при содействии Абхимана Синха Баснета. Но и здесь, в Сиккиме, он не избежал преследований: тибетцы из Тхачханга, распространявшие буддизм в этой стране, заручившись согласием раджи Тамдинг Гьялмо, убили его, привязав к дереву.
- ²³ *Шрестха Г.Б.* Непалко кануни итихаско руп-рекха. — Катманду, 1987. С. 8-9 (на непали).
- ²⁴ *Шакья Т.* Канунко тарджума. — Лалитпур, 1985. С. 1 (на непали).
- ²⁵ Там же. С. 9.
- ²⁶ *Шрестха Г.* Непалко... С. 2.
- ²⁷ *Чемджонг И.С.* Кират Мундхум. — Чампаран, 1961. С. 30-32 (на непали).
- ²⁸ Там же. С. 30-32.
- ²⁹ Там же. С. 30-32.
- ³⁰ *Шарма Т.* Непалма радж-парампара ра сахитык руп-рекха. — Катманду, 1982. С. 36 (на непали).
- ³¹ Там же. С. 37.
- ³² *Регми Д.Ч.* Прачин непали санскрити. — Катманду, 1983. С. 86 (на непали).
- ³³ Из текста надписи 540 г. явствует, что древний поэт Анупарам является отцом Бхаума Гупта, который занимал высокий пост предводителя всех войск (Сарва данданааяка махапратихара) во время правления раджи Ганадева. Если это соответствует действительности, то поэт Анупарам оказывается прадедом Джишну Гупта, который после правления известного царя Аншувармы стал соправителем Непала. (См., в частности, *Баджрачарья Дх.* Личхавикалка абхилекха. — Катманду, 1973. С. 173).
- ³⁴ *Регми Дж.Ч.* Личхави самскрити. — Катманду, 1969. С. 129-130 (на непали).
- ³⁵ *Регми Дж.Ч.* Прачин... С. 96.
- ³⁶ *Регми Дж.Ч.* Личхави... С. 130.

- ³⁷ *Дамару* — маленький барабан, являющийся атрибутом Шивы. Когда Шива танцует под звуки этого барабана, как гласит легенда, создается или разрушается мир. Все звуки, в том числе и слоги, появились из *дамару* Шивы. Приводим в латинской транскрипции четверостишие, в котором древний непальский поэт создает ассоциацию мелодии *дамару* повторением звуков “тр” или “т”, являющихся непосредственно слогами санскритских слов:
- tryakshastrayyavyayatma trisamasadrish stripratita striloki
tratatretadihetu strigunamayataya tryadivirvanitolam
trisrotodhautamurdaya tripurajidajita strirribandha stivargo
yasyottungatrishula stridashapatinita stryambakastrayatam va.

(*Регми Дж.Ч. Прачин ... С. 93*).

- ³⁸ *Регми Дж.Ч. Личчхави ... С. 132.*

- ³⁹ *Баджрачарья Дх. Личчхавикалка абхилекха. — Катманду, 1973. С. 550.*

- ⁴⁰ *Bhattarai M. Nepal: Birth Place of Kalidasa. — Varanasi, ? . P. 10.*

- ⁴¹ *Khanal Y.N. Literature //Nepal in Perspective. — Kathmandu, 1973. P.120.*

- ⁴² Современные невары являются, по-видимому, потомками древнего этноса “нип” или “неп”, что, по одной версии, означает “жители высохшего озера”. Среди многочисленных киратских племен бытует и этноним “непар” (ныне “няр-па”). Интересно отметить и тот факт, что Непом назван и легендарный хозяин коровы, молоко которой указало место божества Пашупатинатха. Вначале слово “невар” не имело этнографического значения, а, скорее всего, оно означало “житель Непальской долины”, поскольку невары представляют конгломерат разных рас. Сами невары предпочитают называть себя не как “невар”, а “нева”. Свою страну они именуют “Непа”. Слово “невар” впервые документально фиксируется во многоязычной надписи раджи Катманду Пратапа Малла в 1654 г., а европейские миссионеры ввели его в письменную литературу. Как бы то ни было, ясно одно: народ, который носит это имя, несомненно, жил в Непале еще в V в. до н. э. Именно этот народ давал имя стране, т.е. в данном случае и этноним, и топоним имеют общий корень (См., в частности, *Шрестха К. Неварская литература. — М., 1995. С. 3-4.*).

- ⁴³ *Шарма А. Свастхани врата-катха. — Катманду, 1992. С. 71 (на непали).*

- ⁴⁴ *Шрестха К.П. Свастхани... С. 11.*

- ⁴⁵ Там же. С. 79-80.

- ⁴⁶ Там же. С. 3.

- ⁴⁷ *Banarjee N.R. Parvatis Penance as Revealed by the Euaquent Stones of Nepal //Ancient Nepal. — Kathmandu, № 2, January 1968. P. 30-32.*

- ⁴⁸ *Malla K.P. Introduction //The Gopalarajavamsavali by Dhanavajra Vajracarya and Kamal P. Malla (with an introduction, a transcription, Nepali and English translations, a glossary and indices) /Edited by Albrecht Wexler. Nepal Research Centre Publications, № 9. Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1985. P. i.*

- ⁴⁹ *Malla K.P. Op. cit. P. ii.*

- ⁵⁰ Известный перевод *бхаша-ваншавали* на английском языке, выполненный Шивашанкараром Синхом и Гунанандой, был опубликован английским историком Даниэлом Райтом в 1877 г.

- ⁵¹ *Regmi D.R. Medieval Nepal (A History of the Three Kingdoms 1520 A.D. to 1768 A.D.). Part II.* — Calcutta, 1969. P. 847.
- ⁵² *Гевали С.Б.* Непал упатьякако мадхьякалин итихас. — Катманду, 1962. С. 153. (на непали).
- ⁵³ *Шрестха К.П.* Неварская литература. — Москва, 1995. С. 5 (на непали).
- ⁵⁴ *Покхарел Б.П.* Притхви сахитья // Панчсае варша. — Лалитпур, 1963. С. 276.
- ⁵⁵ *Бхрикути* (по-тибетски: Балджах Лхачин Кхрицун), дочь раджи Аншувармы, выданная замуж за тибетского правителя Сронг-Чан Гампо. Некоторые историки считают, что Аншуварма являлся племянником Манадева по материнской линии, другие — зятем раджи Шивадева. Аншуварма был прекрасным политиком, вся власть находилась в его руках, хотя он был только главным вассалом — *махасаманта*, что, в конце концов, сделало его раджей Непала (605-621 гг.). Аншуварма вел умелую социальную, религиозную и экономическую политику, при его правлении страна получила дальнейшее развитие. Он был наделен и дипломатическими способностями, и его заслугой стали хорошие отношения с Индией и Китаем.
- ⁵⁶ *Рана Д.Ш.* Сето багх. — Катманду, 1974. С. 1 (на непали).
- ⁵⁷ *Дикшит К.* Буингал. — Лалитпур, 1961. С. 4, 299. (на непали).
- ⁵⁸ Не удается расшифровать название секты Джосмани. Видимо, секта получила свое название по имени своего основателя, хотя ничего о нем не известно. Можно лишь утверждать, что традиция сантов в Непале имеет глубокие корни, и даже в эпоху Личчхви существовали секты типа Мундашринкхалика и др.
- ⁵⁹ *Параджули К.П.* Пандра тара ра непали сахитья. — Катманду, 1992. С. 123 (на непали).
- ⁶⁰ *Шарма Дж.* Джосмани санта-парампара ра сахитья. — Катманду, 1963. С. 1 (на непали).
- ⁶¹ В народе Ранабахадур Шаха (1775 — 1806 гг.) получил прозвище “Свами махарадж”, т.е. “Король-отшельник”, хотя от власти он не отрекался и даже попытался провести социальную реформу (отмена кастовой системы, уничтожение нескольких идолов божества и т.д.), за что его противники распространяли слух, что раджа уже лишился разума. Тем не менее, невары считали его воплощением Джайпракаша, последнего раджи из династии Малла, который, будучи побежденным, попросил у победителя Притхви Нараяна Шаха послать ему, если тот может, башмаки (символ территории) и зонтик (символ власти) и, поняв тонкий намек, тот якобы обещал Джайпракашу Малла выполнить его желание через одно колено. Даже разрушение Р. Шахом идолов некоторых божеств находит у неваров оправдание в том, что боги в свое время не помогли Джайпракашу Малла победить противника и он, получив власть, решил отомстить им за такое коварство. Как бы то ни было, нам представляется, что такая легенда была сочинена для привлечения симпатии коренного населения столицы к новой династии.
- ⁶² *Читтадхар Х.* Непалбаша сахитья джата. — Кантипур, 1971. С. 201 (на невари).

- ⁶³ *Шрестха К.П.* Неварская литература... С. 37.
- ⁶⁴ *Сама Б.К.* Пралхад. — Катманду, 1956. С. 6 (на непали).
- ⁶⁵ Там же. С. 1.
- ⁶⁶ Кичканья — красавица с пятками, повернутыми пальцами внутрь. По поверьям непальцев, душа девушки, погибшей неестественной смертью, принимает образ кичканьи и заманивает ночного путника своей красотой.
- ⁶⁷ *Малла Кх.* Джагадиш шамшерко нарасимха аватара. //Непали. № 88. — Лалитпур, 1981. С. 24 (на непали).
- ⁶⁸ *Девкота Л.П.* Раван-джатаю юддха. — Катманду, 1958. С. 2 (на непали).
- ⁶⁹ *Девкота Л.П.* Шакунтала. — Катманду, 1962. С. 13 (на непали).
- ⁷⁰ Там же. С. 13.
- ⁷¹ *Дикшит К.* Бхумика //Бир чаритра. — Лалитпур, 1965. С. 7-8 (на непали).
- ⁷² Там же. С. 7.
- ⁷³ Там же. С. 4.
- ⁷⁴ *Параджули Тх.* Джоти, джоти, махаджоти: эк сарвекшан //Рашии. — Катманду, 1982. С. 183 (на непали).
- ⁷⁵ В известной *пуране* "Химаватакханда", в которой также повествуется о брахмане Вишнушарме, который берет в жены Сувадани (у киратов: Сумнима), дочь племени бхиллов. Кстати, в храме кланового божества *киратов* Маина-Манини и сейчас совершают *пуджу* священнослужители из рода раи, которые считают себя потомками мудреца Вальмики и причисляют себя к клану *ришиготра*.
- ⁷⁶ *Khanal Y.N.* Op.cit. P. 131.
- ⁷⁷ Там же. С. 131.
- ⁷⁸ *Шакья Х.* Прачин смарак ра санскрити прати шри панч махендрако пурна астха //Махендра смарак грантха. — Катманду, 1972. С. 433 (на непали).
- ⁷⁹ Там же. С. 426.

Л.А. Аганина

Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии

Коль скоро статья посвящена функционированию традиции, определимся, прежде всего, какая традиция имеется в виду и какой смысл вкладывает автор в это понятие.

Поскольку материалом исследования служит современная поэзия, речь, естественно, пойдет о литературной традиции. Правда, в чистом виде ее просто невозможно обнаружить, т.к. она является неотъемлемой частью общекультурной традиции, которая базируется на очень сложном религиозно-философском фундаменте, определяющем круг специфических онтологических и гносеологических ценностей.

Как известно, религиозно-философские воззрения непальцев во многом идентичны тем, что характерны для народов Индии, и те, и другие ориентируются в основном, на индуизм и махаянскую ветвь буддизма. Однако, даже на самых ранних этапах можно увидеть и определенные различия.

Официально религией Гималайского королевства Непал является индуизм, что закреплено конституцией страны: "Непал — это единственное монархическое и суверенное индуистское государство". Более того, в конституции особо оговаривается, что во главе государства не может стоять король, не являющийся адептом индуизма. К этому можно добавить, что любая коронованная особа из

царствующей сейчас династии Шахов считается земным воплощением одного из главных божеств индуистского пантеона — Вишну. Однако сказать, что государственной религией страны является индуизм — это практически не сказать ничего, поскольку, как известно, индуизм чрезвычайно многослоен в философском и в теистическом планах. Что же касается его непальского варианта, то, хотя монархи страны считались *аватарами* Вишну, значительно большее распространение по сравнению с вишнуизмом здесь получил шиваизм.

Именно в Непале, недалеко от столицы Катманду, расположен храм Пашупатинатх — святыня Шивы в облике покровителя всего живого — Пашупати. Этот храм и поныне является индуистской Меккой — местом паломничества адептов индуизма, проживающих в любой стране мира. В самом Непале, однако, еще большей популярностью пользуется Бхайрав — божество, олицетворяющее ярость и разрушительное начало всемогущего Шивы.

С культом Шивы связан и широко распространенный в Гималайском королевстве шактизм с его почитанием женской энергии — *шакти*, которая творит мир. Кроме этого, как мы говорили, в Непале существенную роль играет буддизм. Судя по эпиграфике, он имел широкое хождение еще в V в. н.э., причем наибольшим влиянием обладала школа, которая более свободно трактовала первоначальную доктрину и пропагандировала “широкий путь” достижения нирваны — махаяну. Позднее, под влиянием шактизма в буддизме махаяны, возникло новое течение — *ваджраяна* — своеобразная форма буддийского тантризма, в котором особенно почитается женское начало и действует своя, отличная от ведической, ритуальная практика и магия.

С шактизмом связан и своеобразный непальский культ живой богини девственницы Кумари. В облике Кумари почитают покровительницу центральной непальской долины — богиню Таледжу (она же священная мать-Девы), которую, как рассказывает легенда, обидел последний раджа неварской династии Малла, за что и был наказан потерей трона.

Ко всему этому следует добавить, что на базе той или иной религиозно-философской школы время от времени возникали различные секты, вроде более ранней секты *натхов* или появившейся в XVIII в. секты *сантов*

“джосмани”. Признавая в качестве пути освобождения от оков бытия путь поклонения божеству — *бхакти*, санты настаивали на равном праве всех обращаться к богу, что приводило, в конечном счете, к отрицанию кастового неравенства. О степени влияния секты *джосмани* говорит тот факт, что членом этой секты был король Рамбахадур — внук основателя династии Шахов, при правлении которого учение *джосмани* получило государственный статус.

Наконец, еще один важный момент. Все эти многочисленные направления и течения достаточно мирно сосуществуют и в нынешнем Непале. Более того, они взаимопроникают друг в друга, поэтому многие божества и святые равно почитаются адептами буддизма и индуизма. Святой Матсьендранатх, например, один из 84 легендарных *натхов*, почитаемый неварями-индусами, считается буддистами манифестацией *бодхисаттвы* Авалоки-тешвары, входят в буддийский пантеон многочисленные Бхайравы (по мнению известного исследователя Непала Сильвена Леви, число различных вариантов этого бога ужаса достигает 5 миллионов) и т.д.

Таким образом, современное религиозное пространство Непала очень обширно. Многочисленные верования, святые, божества, их культы, связанные с ними ритуалы, символика — все это неисчерпаемый источник ассоциаций для современной поэзии и изобразительного искусства, неизменно тяготеющих к традиции. Один характерный пример: символом “*шакти*” — животворящей энергии в шактизме — считается “*йони*” — матка — “резервуар для всего сущего”. В период творения мира — “*кришти*” она распространяет из себя все многообразие мировых форм, а в период “свертывания” мира — “*пралая*” — поглощает их и, следовательно, уничтожает. Именно этот символ стал ключевым у непальских поэтов представительной модернистской группы “Ральфа” (60-е годы XX в.), стремящихся передать идею тождества бытия небытию. Именно *йони*, производящая на свет “небытие”, становится для них отправным пунктом символического ряда, связанного общей семантикой “не рождения”, “недоношенной жизни”, “выкидыша”.

Характерно, однако, что сущностные ассоциативные связи современной непальской поэзии, определяющие, в конечном счете, семантику ее образной системы, гораздо больше относятся к традиционным философским

представлениям, которые изначально утверждают недуюальную модель мира. В Непале и поныне непререкаем авторитет *адвайты веданты* Шанакары с ее онтологической концепцией единства бытия, признанием божественной сущности — *брахмана* — единой и всепроникающей реальностью и иллюзорности видимой множественности мира. Сюда же примыкает и махаянская ветвь буддийской философии, которая придерживается по существу аналогичных взглядов на недвойственную природу мира, полностью отрицая реальность “проявленного бытия”.

Не менее значим и принцип недуюальности, неразделимости сущего, ощутимый в трактовке отдельных божественных сил. В Непале, как и в Индии, считают, что женская творческая энергия *шакти* также включает в себе два противоположных начала, сменяющих друг друга, и это является залогом гармоничного развития вселенной.

Особенно наглядно это видно на примере персонафицированной ипостаси *шакти*, почитаемой как “великая мать верующих” — Девы. Поскольку, как мы отмечали выше, *шакти* созидает в период творения мира и уничтожает созданное ею в период свертывания мира, ей свойственна бинарная функция: дарования жизни и обречения на смерть. Соответственно Дева выступает в параллельных, противоположных по своей сущности мифологических ликах:

Дурга — *Ума*
Кали — *Гаури*
Шьяма — *Парвати*,

где первые компоненты олицетворяют уничтожение, смерть, а вторые созидание, жизнь.

Оппозиционность, противопоставленность двух начал характеризуют и сущность живой богини — девственницы Кумари, непальский культ которой достаточно уникален, хотя имеет и известные аналоги в других мифологических системах индийского ареала.

Список подобных примеров можно продолжить, ибо представление о неразделимости, взаимопроникновении противоположных начал, амбивалентности явлений, скорее, правило, нежели исключение для мифопоэтического мышления народов Индии и Непала.

Следует сказать, что непальцы имеют все основания считать *Веды*, *Упанишад*ы, а также творения древ-

неиндийской эпической мысли – “*Махабхарату*”, “*Рамаяну*” и *пураны*, являющиеся основными источниками мифологических представлений, своим классическим наследием, поскольку в целом эти памятники отражают раннюю нерасчлененность культур обширного ареала, а впоследствии многие из них, в частности, знаменитые древнеиндийские эпосы, нивелировали эти культуры в своей многослойной структуре.

Опора на столь сложный религиозно-философский фундамент, неразделимость общекультурной и литературной традиций дает основание характеризовать последнюю прежде всего как духовную систему. Она включает в себя представления о мире и мироздании, сущности и назначении человеческого бытия и обусловленные этими представлениями этические идеи и предписания, которые материализуются в образной, тематической, жанровой структурах, во всей совокупности художественно-изобразительных средств.

Непальский материал дает основание выделить четыре основные линии изначальной традиции:

1) исторически оправдавшие себя этические идеи (связанные с онтологической концепцией “единства бытия”), которые живут самостоятельно от священных первоначальных текстов, и, прежде всего, идея “*сева*” – “служения”;

2) древние религиозно-философские представления о мироздании, порождающие огромный пласт ассоциативной символики, бытующей и в самой современной литературе;

3) этические идеалы и “антиидеалы”, реализованные в образах многочисленных богов и мифологических героев, которые воспринимаются как средоточие определенных моральных или аморальных качеств и используются современной литературой как знаки той или иной добродетели или порока (на этом уровне письменная и устная традиции практически неотделимы друг от друга);

4) представления об идеале личности, рождаемые народной (нередко противопоставленной ортодоксально-религиозной) мудростью, которая верит в силу человеческого разума и духа, а также идущее от фольклора лирическое начало – выражение непосредственного человеческого чувства, не регламентированного религиозными концепциями. В плане стилистики влияние фольклора про-

является в прозе в изобразительных средствах, главным образом, сказочных жанров (иносказания, специфическая дидактика и т.п.), в поэзии – в общем лирическом настрое, свойственном песенному народному творчеству, в “прикрепленной к действительности” образной системе песни (в основном, “джхьяуре”), в которой преломляется трудная повседневная жизнь крестьянина и неповторимая природная красота родного края.

Впоследствии эти первоначальные аспекты традиции, благодаря контактам непальских литераторов с западной культурой, базирующейся на иных онтологических и гносеологических ценностях, претерпевают известные изменения, которые корректируют и “материализующую” сферу. Традиция обретает новые, подчас весьма неожиданные повороты, сказывающиеся непосредственно на образной системе, ее семантических сдвигах. Однако современная поэзия во всем многообразии ее течений остается верна своей исторической памяти.

Мы попытаемся проиллюстрировать это примерами, взятыми из творчества представителей двух основных направлений современной непальской поэзии:

1) своеобразного романтического ее варианта, представленного, прежде всего, выдающимся поэтом Лакшмипрасадом Девкотой. Последний, обратившись непосредственно к опыту английских романтиков, а также познавая их поэтические установки через индийских *чхавадистов* и Тагора, пришел в философском плане к утверждению самоценности и неповторимости личности, значимости ее действий (среди которых главными считаются “самосовершенствование” и “служение”, приводящие к достижению высоких идеалов, и, главное, к социальной гармонии), а в эстетическом – к осознанию права художника на индивидуальное видение и выражение.

2) “новой поэзии” – сложного поэтического конгломерата, пришедшего на смену непальскому романтизму. Новые поэты уже иного, чем Девкота, поколения относятся к идее служения, самоотдачи с изрядной долей скепсиса. Личность для многих из них теряет свою самоценность и, более того, подлинность, поэтому “бытие” становится для них “небытием”, соответственно, “жизнь” – “прекращенной жизнью”, “выкидышем”.

Поэтическая реакция “новых” на подобную ситуацию, когда “жизнь”, в лучшем случае, “выживание”, име-

ет широкий диапазон: от абсолютизации зла до провозглашения действия, движения, стремления к изменениям, главными критериями подлинного человеческого существования.

Каждое из этих направлений по-разному реагирует на традицию. Однако оба, в конечном счете, демонстрируют свою приверженность традиционным ценностям, какими бы громкими ни были их декларации о полном их отвержении. Различие рецепции у непальских романтиков и “новых”, собственно, и заключается в том, что первые сознательно воспринимают и дают новую жизнь национальной традиции через осваиваемый иноземный опыт, а вторые, во многом исходя из этого опыта, часто бессознательно утверждают традиционные ценности через их отрицание. Иными словами, мы имеем дело с двумя различными эстетическими принципами, которые, действуя на противоположных направлениях, приводят к тому же самому результату – традиционной преемственности.

В первом случае мы сталкиваемся с той разновидностью рецепции традиционных этических и эстетических ценностей, которую можно назвать *“эстетикой узнавания”*.

Непальская литература, как и другие литературы Востока, проходит несколько стадий с точки зрения функционирования в ней традиций, причем этап собственно традиционной средневековой литературы принципиально отличается от последующих этапов литературного развития, когда традиция продолжает свое существование в значительно трансформированном виде.

Термин “традиционный” целесообразно применять к корпусу сочинений, которые должным образом соотносятся с текстом религиозного канона, не внося никаких корректив в его картину мира, этические и эстетические представления. В синхронии это строгая целостная система, в центре которой находится сам религиозный канон. На разном расстоянии от него по концентрическим окружностям располагались различные жанры, удаленность которых от центра определялась степенью их функциональной близости самому священному тексту.

В диахронии традиционная литература представляла собой систему, обеспечивающую точную передачу сакрального знания из поколения в поколение. Это был четкий критерий, который помогает увидеть, как далеко в современность продвинулся тип литературы, где тра-

дидия реализовалась в стремлении к самотождеству, сохранению самой себя в неизменном виде.

В странах, где средневековые нормы частично регламентировали жизненный уклад и общественные отношения практически до второй половины XX в. (к их числу относится и Непал), подобные литературные феномены сосуществовали с самыми современными произведениями, в которых традиция подверглась решительному пересмотру.

Традиционная литература существует как целостность до тех пор, пока не сталкивается с принципиально нетрадиционной литературой, построенной на совершенно иных началах – отрицании самотождества, неизменности взглядов на мир и человека, этических и эстетических установок, то есть с литературой, ориентированной на мировоззренческий и эстетический плюрализм. Таковой была западная литература, с которой Восток начал знакомиться в XIX в., а Непал в XX в. “Распад” традиционной литературы, произошедший в результате этого столкновения, надо понимать лишь как нарушение, а затем и уничтожение целостности системы традиционной литературы, а не как распад самой традиции, приводящий к ее исчезновению. Последняя продолжает свое существование либо в виде “остаточной традиционности”, либо в виде “реконструированной традиционности”, в составе уже не традиционной, а традиционалистской литературы, своего рода культурного гибрида, в котором “образ традиционной литературы отражался в зеркале нетрадиционного, вестернизированного сознания”.

Столкнувшись с литературой, ориентированной на абсолютно иные ценности, создатели традиционных сочинений, испытав шок, восприняли из нее то, что более всего не соответствовало их привычным представлениям, а именно, идею автономии, самооценности личности, индивидуализм. В эстетическом плане это давало право художнику на индивидуальное творческое видение, на критическое восприятие системы нормативной поэтики.

Адаптировав эти главные “чужеродные” ценности, литература-реципиент становится “чужеродной” по отношению к себе самой и начинает формироваться как литература нового типа. Вступив в новую стадию уже с разрушенной целостностью системы, она не только теряет способность к сопротивлению новизне, но и, наоборот, стре-

мится ко все более интенсивному обновлению. Средневековый тип литературы уже не противоречит новому, поэтому отныне взаимодействие строится на совершенно иных принципах. Из незнакомой традиции воспринимается не то, что больше всего шокирует своей непохожестью, а то, что вызывает ассоциации со своим, исконным. Поэтому, например, с такой легкостью и готовностью были восприняты литераторами Индии и Непала принципы западного романтического искусства.

Особенность непальского варианта состоит, пожалуй, в том, что оба этапа окончательного выхода из состояния традиционной литературы и обретения статуса современной (т.е. открытой к восприятию новизны во всех ее аспектах: идей, эстетических принципов, образной системы и т.д.) наиболее ярко представлены в творчестве одного из самых выдающихся художников Непала – Лакшмипрада Девкоты.

Ранние произведения этого поэта были созданы в духе его предшественника Лекхнатха Паудьяла, которого в Непале справедливо считают поэтом, целиком обращенным к философии Адвайта веданты, создателем поэзии о “запредельном смысле” (*парамартхик кабья*). Лекхнатх, как и “первый поэт” – Бханубхакта Ачарья, берет на себя миссию посредника в передаче “истинного знания”, утверждавшего единство божественного абсолюта – *брахмана* с родственной ему человеческой душой – *атманом*. Соответственно “служение”, “самоотдача” для него, прежде всего, критерии человеческого поведения, главная, конечная цель которого – освобождение от оков “сансары” – земного существования и слияние с абсолютом.

Ощущение в себе божественного начала мыслилось как следствие мистического озарения, интуиции. Не случайно Лекхнатха на его родине называют священным поэтом, миссия которого состоит в передаче “послания духовной истины”, и именно поэтому считают его стихи, “зовущие к достижению конечной великой цели, примерами истинно непальской традиции”.

Правда, все это не мешает непальским критикам открывать именем Лекхнатха современную поэзию, поскольку он первый приблизился к непальской действительности, в свойственной ему аллегорической манере попытался говорить об окружающем его социальном зле.

Добавим к этому, что Лекхнатх был первым, кто транспонировал старые религиозно-философские идеи на более доступный широкому восприятию уровень. Он обогатил непальскую традицию, открыв также различные истоки поэтической образности. В его метафорическом стихе впервые начала отрабатываться система символов, связанных с древними представлениями о мироздании, которые послужили базой для формирования поэтики сущности человеческого бытия и тесно связанной с ней поэтики пространства и времени, используемой и самими современными поэтами.

Он первый показал, как можно использовать мифологические образы в качестве художественного инструментария, превращая их из “живых” объектов сравнения в поэтические знаки, обозначающие те или иные свойства, качества или функции.

И тем не менее, Лекхнатх передает языком образов основные идеи религиозного канона в неизменном виде, и это дает основание рассматривать его творчество как продвинутый в XX в. образец истинно традиционной литературы, поскольку вносимые поэтом новшества не противоречат традиции как самотождеству. Такое обновление корректнее определять термином “модернизация”. И только сущностные изменения традиции на разных уровнях дают право говорить о “новаторстве”.

Таким поэтом-новатором, который перевел традицию в новое русло, пересмотрев ее с позиций личности, осознавшей свою самостоятельную значимость, с позиций гуманизма, сфокусированного на земном бытии, и был Лакшмипрасад Девкота.

Вклад Девкоты в развитие непальской литературы трудно переоценить, взвесить или подсчитать, настолько сделанное им весомо и многогранно. И все же главной заслугой поэта, которая повлекла и все остальные инновации, было новое восприятие человека. Выйдя из рамок “традиционной литературы”, Девкота привил совершенно новый взгляд на его автономию, самоценность. Устремленности к запредельному, трансцендентному была противопоставлена устремленность к гражданской активности, к переустройству общества посредством самоусовершенствования индивида. Человек, в котором Девкота, вслед за западными романтиками и Тагором (и отчасти, *чхаявадистами*), видел огромное

богатство духовного мира, творческих потенций, был уравнен с богом.

При всем том, что понятие “божественное начало” не теряло своего религиозного характера, “богоравность” была для Девкоты, прежде всего, свидетельством огромных возможностей человека. Высшим проявлением человеческой сущности было творчество, созидание, стремление к красоте, гармонии. Эта способность быть творцом делала человека личностью. В эстетическом плане Девкота отстаивал идею полной свободы художнического видения, отсюда следовало и признание индивидуальности личности. Однако, поскольку эстетическими категориями определялся широкий спектр общественных процессов, антиэстетичностью, невосприимчивостью к красоте считалась и неспособность к самоотдаче на благо общества, индивидуализм. Последний, как отмечалось, был несовместим с гуманистическими устремлениями поэта. Таким образом, идеалом Девкоты была личность (и, прежде всего, личность поэта), равная своими творческими возможностями богу, обладающая индивидуальным взглядом на вещи, но свободная от уз индивидуализма.

Девкота родился, чтобы быть поэтом. Он жил и мыслил стихами, невыразимо страдая, когда у него не оказывалось клочка чистой бумаги, куда бы он мог выплеснуть теснившиеся в голове поэтические строки. Весь – непосредственный порыв, он отважился на открытый бунт ума и сердца против “застывших на века знаний, загнанных в обложки”. Для него, “жаждавшего погрузиться во вновь познанное и поплавать там, пусть ценой того, чтобы наглотаться воды или даже утонуть”, постоянство старых знаний символизировало непоколебимость установленных в его стране порядков, которые посягали на все, в том числе, на свободу самого личного, сокровенного – на свободу мысли и чувства.

Возможно, именно поэтому Девкота, великолепно знавший английский язык (он закончил английский колледж в непальской столице и университет в Патне, что позволило ему первому представить непальскую поэзию в английских переводах), так органично воспринял уроки западных романтиков.

Вслед за ними он провозгласил природу (а не трактаты по поэтике!) Великим наставником: Девкота говорил, что он учится по краснолепестковой книге розы. Являя

бесконечное многообразие форм, природа учила избегать повторения, искать свою, индивидуальную манеру художественного изображения. Природа никогда не останавливалась в процессе обновления и этим давала понять, что красоту надо схватывать и передавать не в статике, а в движении, забыв об ограничениях строгого поэтического кано́на, повинаясь только своему эмоциональному чувству.

Ощущение себя свободной творческой личностью дало Лакшмипрасад праву на пересмотр традиционных этических идей и, прежде всего, идеи *“сева”* — “служения”.

Разделяемое большинством романтиков мнение о том, что поэт, совершенствуя свои ум и душу, влияет на общество и содействует становлению совершенных общественных отношений, лишний раз убедило Девкоту, как, впрочем, и многих литераторов, политиков и философов Индии, вплоть до Махатмы Ганди, в “истинности” пути индивидуально-субъективного воздействия на ход объективного общественного развития. Романтики настаивали на том, что поэт должен “показать человеку цель человечества, позаботиться сначала о совершенствовании его ума, а потом уже о животной стороне его жизни, пренебрегать телом, пока не перестанут презирать мысль, и показать пример этого на себе самом”¹; что “искусство рождает стремление посвятить себя свободе, добродетели, народу и человечеству, оно уничтожает всякие чувственные стремления и является главным и самым упорным врагом эгоизма, согласно с этим, искусство пробуждает в сердце народа стихию совершенной общественной жизни, так что на его крыльях люди легче всего могут достичь вершины совершенного общественного строя”². “Поэзия является самым первым вестником, спутником и ревнителем пробужденного великого народа, жаждущего работать на пользу благодатных перемен в области мнений или учреждений”³. Все это опять и опять утверждало деятелей Востока в необходимости проповеди самоусовершенствования во имя не только своей страны и ее социального прогресса, но и всего человечества.

Отстаивая право человека на собственное “я”, Девкота меньше всего был склонен квалифицировать это “я” как *“ego”*. Наоборот, всестороннее проявление индивидуальности должно было сочетаться с подавлением эгоистического начала, с бескорыстным деянием, самопожертвованием во имя общественного блага. Так понимал поэт

и свое собственное жизненное и художническое предназначение. Он пишет об этом и в ранних стихах “Лес жизни” (“*Джисван бан*”), построенных в традиционной форме диалога:

...Религия вмешалась:

“Где ж тот храм, куда ты идешь молиться?”

Я ответил:

“К алтарю я иду, где герои жертвуют жизнью”.

Тут Сочувствие, печально склонясь надо мной,

сказало:

“Тогда, брат, почему же ты плачешь?”

Я ответил:

“Слишком мало времени у меня для служения”.

Наконец все вместе спросили меня:

“Где друзья твои? Кто с тобой заодно?”

Дом в какой стороне? В город чей ты идешь?

И какую принес ты весть?”

И ответил я:

“Добрых стремлений друзей лучше нет,

Заодно со мной решимость моя.

Дом – весь мир для меня,

В город сердца мой путь,

И принес я весть о служении”⁴.

Обращается он к теме “служения” и во всем последующем творчестве, раскрывая ее смысл в многочисленных образах, в том числе, и в очень привычном непальскому читателю традиционном образе дерева:

“Я хотел бы быть деревом. Крошечное семечко жизни, я хотел бы подняться из темноты и протянуть сотни рук-ветвей навстречу живительным лучам. Не отрываясь, до смертельной боли в глазах смотрел бы я на солнце, чтобы сзади меня всегда простиралась тень, где мог бы отдохнуть усталый путник...”

Я хотел бы согнуться под тяжким бременем плодов, которые насытили бы голодных...”

Это стихотворение, так и названное “Дерево”, было написано поэтом совсем незадолго до смерти, и как бы подводило итог его размышлениям о смысле человеческой жизни.

В раннем творчестве, когда идеалом поэта была “непритязательная бедность”, призыв к альтруизму (обращенный, прежде всего, к сильным мира сего) носил весьма абстрактный характер и сопровождался просительной

интонацией: “Долг человека – утереть слезы человеку”, — писал он в своей известной поэме “*Муна и Мадан*”. “Любовь к человеку – жизнь, презрение – могила”, — развивал он ту же мысль в “*Мхенду*”. Постепенно в его поэтическом сознании понятие “сева” выкристаллизовалось в четкую формулу “служение – служение человечеству, состоящее в почитании человека, равного богу”, окрепло убеждение в необходимости добиваться подобающей этому богу жизни, где “капли пота не будут единственными жемчужинами”, вознаграждающими тяжкий труд. И в стихах Девкота появляются гневные требовательные интонации, которые слышатся в его знаменитой “Раге огня” (“*Дипак рага*”) и в поэме “Сумасшедший” (“*Пагал*”). Именно в этих произведениях Девкота заявляет о своей писательской миссии, состоящей в донесении до читателя “света истины”. Но, в отличие от Лекхнатха, который никогда не говорит от собственного лица и передает в слегка модернизированном виде изначальное сокровенное знание, Лакшмипрасад оставляет последнее слово за собой.

В “Сумасшедшем” творческое “я” ненормального с точки зрения сытого большинства поэта, противопоставлено миру “здорового смысла”, утверждающему ложь и насилие.

...Ваше небо –
Мой ад,
Ваша религия –
Мой грех,
Ваш прогресс
для меня – шаг назад.
Как видишь,
Я абсолютно сумасшедший...⁵

Завоевав своим “сумасшествием” право на высказывание собственного понимания “истины”, Девкота доносит ее строками-заклинаниями своей *мантры*, вызывая огненный смерч. (По поверию, при исполнении мелодии огня – “*Дипак раги*” — загорался огонь).

Запевай “Дипак рагу”, поэт,
Пламя к жизни зывай!
Пусть в дебрях воображения
Вспыхнет огонь

...

И пусть в жертву этому огню
Будет принесена жизнь,
С ее бесчеловечностью, бесчестьем и обманом.
Пой "*Дипак рагу*", поэт,
Чтобы сверкала светлым огнем истина!
Утерав краски, форму,
Светлым очистительным огнем..."

Так в понятие "служение" было внесено очень важное изменение: *бескорыстное деяние отныне предполагало борьбу за существование, достойное человека.*

Отсюда и концовка стихотворения "Дерево":

Я брошусь для того в огонь бревном,
Чтоб научить людей пылать огнем,
Когда надежду снегом занесло
И надо дать сердцам людей тепло⁷.

Девкота был также первым, кто стал поэтически развивать еще в одном русле доктрину "единого во множественном". Чувство пронизанности всего живого божественной сущностью уже в древности привело к представлению о единстве всех людей, что нашло отражение в известной формуле *упанишад* "земля – семья". Лакшми-расаду с его распахнутым навстречу людям сердцем всегда импонировала эта идея. Поэзия в его понимании была "сладким медом сердца – светом совместности".

Уже в ранних своих поэмах он ратовал за единый язык дружбы между народами. "Один язык – одна струна... Соединятся нации, растворятся языки, станут листьями единого дерева. В цветах его заструится единый свет, на ветвях поселятся райские птицы". А в 50-е годы, когда Девкота как ведущая фигура современной непальской поэзии становится неизменным участником международных литературных встреч, интернациональное звучание его поэзии особенно усиливается. Соответственно расширяются и рамки представления о братстве народов.

Вначале оно ограничивается Непалом ("Непальцы – струны одного *ситара*") или охватывает тех, кто объединен единой религией, поэтому государственная обособленность не помеха непальцу Девкоте чувствовать себя гражданином страны Тагора, Ниралы и Панты, а

Непал называть “сердцем Индии, спрятанным под грудью Гималайских гор”. В 50-е годы взор поэта обращается к народам всей Азии (противопоставленной капиталистическому колониалистскому Западу):

“Азия, величественная королева континентов!
Простерлась ты от полюса до безбрежного Тихого океана...
На шее у тебя ожерелье из вулканов, сотрясающих землю.
Сердце твое – кристально чистый Байкал. Горделивый Памир, крыша твоя – твой надежный щит. И вершина твоей славы – величавый Джомолунгма... Ты – сокровищница красок природы, родина вероучений и цивилизаций, и ты же – чаша самых горьких людских слез... Но настало время тебе поднять голову. Твои героические сыны – Россия и Китай – уже сбросили с себя оковы. Азия! Искалеченная, ограбленная, обескровленная вампирами Азия! Поднимись и провозгласи конец насилию, провозгласи всеобщий мир и дружбу!”

Дальнейшие поиски общей платформы сближения людей всех рас и национальностей выводят непальского *махакابي* — великого поэта из рамок только азиатского единства. Лирический герой его поэзии чувствует себя уже солдатом гигантской всемирной армии, обязанной сохранить мир для грядущего созидания. (“Это пули” – “Голи хо”):

Брат всех – мой брат,
Сестра всех – сестра моя.
Мой дом – дом всех,
Потому что живем мы все
В одном мире.
Мы должны это помнить –
Каждый и все.
Солдат не должен быть
Одиноким в борьбе”.

Так первоначальная идея человеческой общности, основанная на представлении о том, что все пронизано божественной сущностью, перерастает в современную актуальнейшую идею об ответственности каждого человека за судьбы земного шара. И она воплощается в поэтические строки, которые ведут “от горизонта одного человека к горизонту всех людей” (П. Элюар).

Следование путем бескорыстия снимало, по мнению Девкоты, в социальном плане противопоставление

единичного (личности) и целого (общества), трактуемое романтиками как антагонизм свободной личности и буржуазного государства, обывательской среды. В эстетическом же аспекте “служение поэта” способствовало победе “жидкой поэзии” над “твердой прозой”. Как отмечалось, граница между понятиями “социальный” и “эстетический” в данном случае весьма условна, ибо Девкота, наряду с романтиками, вкладывает в понятие “искусство”, “поэзия” и значение “наполненность высокой гуманистической идеей”, “проявление истинного бескорыстия” (“Любовь – не что иное, как высшая поэзия природы”).

То, что непальский поэт (следуя традиционному восприятию влаги, жидкой наполняющей субстанции, которая ассоциировалась с божественной сутью, благодатью) называл “жидкой поэзией”, а романтики – “поэзией”, “поэзией души, природы”, противостояло у Девкоты “твердой прозе”, а у романтиков – “прозе”, “прозе жизни”, “прозе материальных отношений”. “Жидкая поэзия”, как и “поэзия души”, предполагала, прежде всего, преодоление эгоистического начала в человеке, ведущего к разобщению общества, обретение “широкого взгляда на мир”, “богатства духа”, благодаря чему общество становится единым целым. Другим названием этого качества человека, которое лежит в основе нравственного перерождения всех членов общества, а значит, и предопределяет “совершеннейший общественный строй”, является “любовь”. Ее торжество – залог гармоничности всякого, в том числе, и социального, существования.

Как и романтики, Девкота видел в любви, тождественной вообще альтруизму, великую объединяющую силу, которая противостоит разобщающей человечество силе корысти. Освященное светом любви к людям существование выступает в романтизме в обобщенном образе “жизнь сердца”. У непальского поэта этот образ развивается на собственной традиционной основе, приобретая “природное обрамление”. “Жизнь сердца” в поэтике Девкоты – это и “озеро сердца”, в котором отражаются прекрасные образы “любви и мира”, и “лиана сердца”, питающаяся красотой – соком древа жизни, и “земля сердца, жаждущая влаги муссона жизни”, и “поле сердца”, которое ждет, чтобы люди “запрягли в плуг волов – свои чувства” и вспахали его.

Очень распространенной устойчивой метафорой в поэтике Девкоты является словосочетание “лес сердца”,

в котором отражены и общеромантический образ “жизнь сердца”, и возникающая из представления о неразрывном единстве природы и человека образная аналогия: “дерево – праведный человек”, “лес – существование на благо людям”. Метафора “лес сердца” существует в поэтике Лакшмипрасада на равных правах с также очень распространенным образным выражением “лес жизни”. У непальского поэта есть даже стихотворение с таким названием – “*Дживан бан*”.

Вся эта разветвленная метафорика объединена общим целевым назначением – передачей идеи бескорыстия, служения людям, обществу ради достижения социального идеала, который был достаточно расплывчат и утопичен.

Девкота был уже достаточно нетрадиционным поэтом для того, чтобы воспринимать традицию расщепленно, свободно оперировать ее элементами, наделять их новым смыслом и функциями. Именно его творчество оказалось лабораторией, где проводились опыты на всех традиционных уровнях, выращивались новые формы, накапливался опыт освоения еще никем не хоженных путей обращения к традиции.

Его всегда гораздо больше устойчивого моста привлекала перекинутая через пропасть веревка, по которой ему с опасностью для поэтической репутации предстояло перебираться первым. Он экспериментировал во всем: создавал на базе традиционных новые жанровые вариации (вроде пьесы – оперного либретто “Крестьянская дочь” о восстании крестьян против помещика, жанр, который соотносим с традиционными непальскими песенно-танцевальными драмами *нритья*, или поэмы “О господи, сделай из меня барана”, пародирующей традиционные молитвенные песнопения – *бхаджаны* — и т.д. и т.п.), наполнял традиционные сюжеты страстным пафосом гражданственности (как он сделал, например, в своей одночастной поэме – *ек саргако кабья* – “Битва Равана с Джатайю” – “*Раван Джатайю йюддхха*”, где рифмованный стих чередовался с ритмической прозой), отрабатывал весь богатейший материал, который предоставляла ему предшествующая традиция, обращая его в поэтические образы (одним из самых емких его ключевых образов становится пресловутая Истина в ее оппозиции ко лжи), используя его для поэтических аллюзий, перерабатывая в метафорику чрезвычайно емкие разветвленные символы.

Девкота был также первым непальским поэтом, который обратился к народной *джхьяуре* – песне, которая не принадлежит ни к обрядовым, ни к календарным, а складывается по любому случаю и поется всегда, когда хочется излить накопившуюся в душе горечь или (что бывает значительно реже) поделиться радостью. *Маха-каби* был первым учеником школы песенного народного творчества и затем первым ее магистром, преподавая сложную науку поэтического воплощения многотрудной жизни непальских крестьян по собственному учебнику – поэме “*Муна и Мадан*”, сложенной из *джхьяуре*, у которых на сей раз был известный автор, в совершенстве овладевший фольклорной стихией.

Строки поэмы учили современников и последователей Девкоты прежде всего тому, что слова о самом сокровенном, личном приобретали для непальца силу только тогда, когда преломлялись в трудовой повседневности, произносились в унисон с голосом непальской природы. Поэтому-то в *джхьяуре* слышится пение непальских птиц – *малева* и *джурели*, шелест листвы деревьев *бара* и *ни-пала*, символизирующих влюбленную пару, бег горных речек *Сети*, *Трисули*, *Мади*, ритм дождей, которые так отрадны в засушливую пору и так беспощадны в месяц *асар*. Недаром народную песню называют “копилкой, в которой собраны природные достопримечательности Непала”.

Воспринявшая уроки народной песни “*Муна и Мадан*” показывала, что вся тщательно классифицированная премудрость поэтических трактатов не нужна народному поэтическому гению, который и без того способен передавать буйную, звучащую, переливающуюся природную стихию в свободной мелодике строк, обильно оснащенных аллитерациями, ассонансами, внешними и внутренними рифмами. Благодаря таланту Девкоты, *джхьяуре* получила всеобщее признание в непальской поэзии, существенно обогатив художественную традицию. Со времени создания “*Муна и Мадан*” народная песня и вообще фольклор становятся источником идей, ощущений, образов, средств художественной выразительности, к которому просто не может не обратиться литератор, если он претендует на звание национального непальского поэта или писателя.

Вторую разновидность рецепции национальной традиции, с нашей точки зрения, целесообразнее

всего именовать *“эстетикой отрицания”* или *“негативной эстетикой”*.

Как мы уже отмечали, процесс восприятия традиционных ценностей при их видимом отторжении характерен в той или иной мере для всех поэтических групп, входящих в сложный конгломерат, именуемый *“новой поэзией”*.

Принципиальное различие позиций романтиков и *“новых”* просматривается уже в изначальной концепции личности. Идея Девкоты о возвышении человека до уровня величия бога получает у его поэтических оппонентов прямо противоположное решение: равновеликий богу человек, наоборот, обнаруживает тенденцию становиться все меньше, незначительнее.

У умеренных *“новых”* человек еще продолжает существовать, но от его величия не остается и следа. Эта идея находит подлинно талантливое поэтическое воплощение в творчестве мэтра *“новых”* Бхупи Шерчана. *“Маленькие люди”* – представители средних классов, чьи *“лица-прошения, поданные начальству”*, кому *“жены на тарелке подают иронию”*, — отнюдь не вызывают у Бхупи желания оплакать их долю. Сам выходец из этой среды, поэт негодует, видя, как их жалкая участь делает жалкой, зависимой саму человеческую натуру, лишает ее цельности, стойкости, чувства достоинства, присущих простому человеку. *“Маленькие люди”* или, как называет их Бхупи, *“мини-люди”*, — герои его единственной поэмы *“Мы”* (*“Хами”*), в которой слиты воедино авторская ярость и язвительная насмешка. *“Мини-люди”* не больше, чем водяные капли, слабые водяные капли, поднимаемые на высоту всемогущим солнцем. Они считают себя динамической силой, но движутся лишь туда, куда дует ветер. А когда они достигают высоты, то взирают на землю, на породившие их реки с чувством абсолютного пренебрежения и лают на все это, как лает на чужого комнатная собачонка, считая свое таяканье грозным рыком... Они только подошвы ног, подошвы, на коих покоится вес всего тела, тем не менее, они уверены, что только благодаря их доброте тело может двигаться. Они гордятся величием тела и поэтому выносят любую тяжесть тела. Они побеждают в гонках и гордятся, что на грудь им прикрепляют медаль, забывая о том, что ведь грудь-то – часть тела, а не подошва...

Так один за другим возникают образные ряды, построенные на различных ассоциациях, но подчиненные

единой поэтической задаче – показать ничтожность, покорность и, вместе с тем, самоуверенность “мини-сущест”в”.

Кульминация наступает тогда, когда простой человек своим величием заставляет их осознать собственную малость:

Когда простой человек,
Подобно легендарному Гулливеру,
Приходит и преклоняется перед светочем надежды,
Мы взираем на него с величайшим изумлением.
Мы потрясены собственной малостью,
И, вооружившись крошечными иголочками
Чувства собственной неполноценности,
Мы карабкаемся на него.
Топчем,
Кусаем,
Жалим до тех пор,
Пока, вконец измученные,
Не сползаем
И не успокаиваемся.
Так поднявшаяся волна взбирается на скалу,
Чтобы затем рухнуть вниз и лизать ее подошву...”

У “новых” ниспровергателей (особенно это относится к поэтической группе “Ральфы”) человек вообще перестает существовать. Бытие в поэзии Ральфа приравнено к небытию. Всюду трупы: трупы не рожденных младенцев, трупы мыслей, трупы желаний, трупы безмолвной поэзии. Апокалипсис не грядет, он здесь. Смерть торжествует победу.

Романтик Девкота видел в смерти (она была для него не абстрактным уходом в небытие, а вполне реальной угрозой голодному существованию его соотечественников) непримиримого врага, которому надо объявить бой. “Человек, сорви усы у смерти”, — обращается поэт к людям, призывая их помериться силами с грозным Беталом – аллегорическим изображением смерти в одной из распространенных в Непале религий – тантризме. В этом кличе – и осознание великой опасности, которую таит в себе Бетал, и утверждение силы Человека, который может бросить вызов страшному врагу, т.е. преодолеть страх перед смертью.

Для Ральфов же, воспринявших экзистенциалистскую концепцию бытия, смерть мрачной тенью окуты-

вает существование человека. Дыхание смерти парализует его, лишает возможности действовать, сопротивляться. Обречено даже поколение, которое “объявило войну своим рождением”:

Точка, о которой ничего нельзя сказать,
Где ничто не может произойти,
Только самоубийство молодости.
Мозг и сердце, где протест покрывается плесенью.
Беспомощный росток, возвращенный на ладони.
Крошечный тост за жизнь”.

Таким образом, налицо низведение человеческого бытия к небытию, то самое “заболевание смертью”, о котором говорил еще Кьеркегор.

Колесо жизни останавливалось, но это отнюдь не символизировало в поэзии Ральфов, далекой от ассоциаций с буддизмом, прекращения земных страданий. Наоборот, торжество смерти превращало существование в концентрированное ощущение муки от собственного бессилия и подавленности. Место живого, реального человека, изгнанного из поэзии Ральфов, занимает существо, точнее, абстрактное человеческое состояние, сгусток ощущаемого чисто физически нравственного страдания от бессилия и одиночества. Так Ральфы создают свой первый миф, который получает имя Троседо (этимологически “Троседо”, вероятно, связано со словом “Трас” – ужас. Троседо тот, кто испытывает ужас, подавлен страхом).

Весьма характерно, однако, что процесс потери “великости”, передаваемый метафорически уменьшением физических размеров человека, приводящим в конечном итоге к его окончательному исчезновению, и увеличением его духовной малости, приводящим в результате к полному обезличиванию – “безликости”, касается представителей среднего слоя, как правило, той же, что и автор социальной среды. Простой же человек – некий идеализированный образ – не теряет своей значимости, потенциальных возможностей для роста практически у всех непальских “новых”, независимо от их конкретной эстетической ориентации. Это обстоятельство только лишнее подтверждение их внутренней солидарности с традицией, несомненной приверженности к ней.

В контексте изменившейся концепции личности, разумеется, происходит и пересмотр детально разработанной Девкотой традиционной этической идеи “сева” – “служения”. Всеобщее тяготение к идее служения в ее гуманистическом толковании было вполне правомерно в эпоху романтического подъема, ожидания социальных перемен после свержения тирании Рана. Иная поэтическая доминанта характерна для следующего десятилетия, когда обострилась реакция молодых поэтов на сложную социально-политическую ситуацию в стране, на разрыв в уровне цивилизаций.

“Новая поэзия” первого периода коренным образом отличается от предшествующей ей непальской поэзии. Поэт слагает с себя обязанности наставника (поэтому пропадает дидактическая функция), он крайне далек от того, чтобы считать себя пророком и изрекать собственную выстраданную Истину (соответственно, исчезает и страстный пафос утверждения). Он либо мучительно доискивается до истины, задавая себе и окружающим бесконечные вопросы, размышляя над сложной действительностью, которая то и дело загоняет его в тупик, либо вообще считает бессмысленной любую логическую на нее реакцию.

Поэзия, погруженная в “субъективное размышление”, отказывалась от отражения действительности, как она есть, в силу ее “абсурдности”, “хаотичности”, “иррациональности” и, соответственно, от контактов с читателем, который не дорос до понимания “открытий” своей поэтической элиты, вызванных “голодом жаждущего интеллекта”. Поэтому для представителей этой поэзии было бесполезно апеллировать к кому-либо или совершать ради кого-то добрые дела.

Тем не менее, идея бескорыстного служения не была забыта. Она подспудно продолжала жить в сознании художников модернистского крыла, правда, в негативном аспекте: поэты всячески подчеркивали бессмысленность самопожертвования в мире тотального отчуждения.

Так, Ишвар Баллабх – лидер поэтической группы “Третье измерение”, делавший акцент на абсурдности современного типа бытия, неоднократно возвращается к идее “сева”, но только для того, чтобы показать, насколько она дискредитирована вообще и в национальном и, что очень существенно, в планетарном масштабе. Ишвар Баллабх, со свойственной ему манерой обращения к

различным культурным пластам, передает эту мысль на различных уровнях. В его символической системе, общей практически для всех “новых”, она выглядит, например, так:

Здесь погибло сочувствие,
Погибла песня, погиб рассказ,
Страна проклятого дерева...¹¹

Из “родной” мифологической системы для подчеркивания бессмысленности бескорыстия, поэт обращается к образу Бали — легендарного раджи, славившегося своей щедростью. Однако, как гласит предание, великодушные бессребреники не пошло ему на пользу. Своей добротой он беспокоил самого Индру. Чего доброго, Бали своим благочестием заслужит его — царя богов — трон. И умолил Индра великого мастера перевоплощений — бога Вишну опуститься на землю в облике нищего карлика. Предстал этот нищий перед Бали и попросил всего лишь три шага земли. Щедрый Бали удивился такой скромной просьбе — обычно все просили у него больше — и, разумеется, обещал даровать просимое. Тогда Вишну превратился в великана. Сделал первый шаг — обошел всю землю, второй — охватил все небо, а третий шаг сделать некуда. Что оставалось Бали, который всегда выполнял свои обещания? Подставил он под ноги Вишну свою голову. Тот наступил на нее, навалился всей великанской тяжестью и провалил Бали в ад.

Разумеется, Баллабх не излагает эту хорошо известную его соотечественникам легенду, а лишь использует ее для поэтической аллюзии:

Какая разница
Один шаг Балираджи
Какая разница
Те, что уносят души,
Какая разница
Рыбаки ада
Какая разница...¹²

Смысл этих строк, которые могут, казалось бы, иметь несколько прочтений, однозначен: никакой альтруизм не спасет человечество от страшной пропасти бесчеловечности и смерти. Такое же значение и строк, где об-

разы почерпнуты из греческой мифологии, в частности строки, в которых многократно обыгрывается мотив Титанов, побежденных Зевсом и низвергнутых в бездну ада — Тартар. Например:

Он Титан,
Я Титан,
Все Титаны,
Но Тартар для всех,
Принесу огонь с неба,
Раздам всем,
Чтобы поджечь города.
В сказке Феникс
Возрождается из пепла... ¹³

Не стоит, однако, думать, что путь самоотдачи, самопожертвования поэт предлагает заменить каким-либо другим, более эффективным действием. Любые попытки изменить естественное, изначально уродливое устройство мира, считает Баллабх, не приведут ни к каким результатам. Не случайно поэтому появляется в его стихах образ Сизифа:

Сколько раз тащить мне
До вершины камни
Проклятые боги
Падают камни
Падают горы
Падают подъемы и спуски
Сизиф и мировая война
Желтая мировая война¹⁴.

Говоря об отношении Баллабха к идее бескорыстия, следует упомянуть еще одну, казалось бы, незначительную, а по существу важную деталь. На первом плане всегда персона автора, его боль, он сконцентрирован на себе и индифферентен по отношению к окружающим. Поэт признает только одну форму самопожертвования — ради себя самого. Так, он готов “поить своей кровью духов подземелья” (намек на жертвоприношение Одиссея, когда тот хотел узнать свою судьбу), чтобы избавиться от своих личных сомнений. Ему претит быть открытым для всех, претит нисхождение с элитарных высот до простых людей:

Как открытое поле,
Всеми затоптан,
Как раскрытая карта,
Всеми рассмотрен,
Как пустая страница,
Всеми расписан...¹⁵

Таким образом, забвению “я” ради блага общества противостоит эгоизм.

Аналогичную позицию в отношении идеи “служения” занимают в начальный период и Ральфы. Идентифицируя бытие с небытием, они также снимали вопрос о целенаправленной человеческой деятельности. Страдание, которое они испытывают от своего бессилия, — страдание интровертное, хотя о нем говорится в трагическом ключе, в несколько истерической, лихорадочной манере, явно рассчитанной на известный шоковый эффект. Естественно, и самопожертвование совершается в эгоистических целях:

В борьбе с самим собой
Я готов заполнить внутреннюю пустоту керосином
И совершить самосожжение
Убить себя во имя моей изгнанной жизни¹⁶.

Поскольку прежние этические представления, по мысли Ральфов, изжили себя, они выстраивали последовательный ряд антиномий, противостоящих традиционным ценностям и героям. В этот ряд “антиценностей” и “антигероев” (противопоставленных и тем идеалам, которые связывались с эпическими образами) Ральфы вводили фольклорные мифы, вроде мифа о чудовище Бильмито, и свои собственные. Если, считали Ральфы, и в далеком прошлом такие качества, как преданность, храбрость, имели весьма сомнительный смысл (иначе почему храбрец Арджуна согласился, чтобы его проиграли в карты и добровольно удалился в лес?), то теперь и подавно, заключали они, место Ситы заняли Народима и Тимела (существа, состоящие из одних женских бедер – воплощение порока), а Арджуна покорно отступил перед Троседо.

Однако такое очевидное “опрокидывание” традиционных ценностей отнюдь не означает, что они не обращаются к накопленному непальской литературой художественному опыту, невольно и неизбежно прибегая к

уже устоявшимся, апробированным связям и обнаруживая явную зависимость от поэтической системы предшественников. Более того, уловить внутреннюю логику и смысл герметически замкнутых поэтических нагромождений Ральфов можно лишь в общем контексте непальской литературной традиции.

Из ключевых символов поэтики Девкоты, определяющих человеческое существование, Ральфы используют три основных: дерево, лес, поле. Все эти символы связаны с самыми ранними пластами традиции. В частности, поле в древней философии *санкхья* отождествлялось вначале с телом человека, а затем уже с природой. (В связи с этим духовное начало, или “чистый субъект”, именуется везде “познающим поле” — *кшетра джня*.) Очень важно, что эти символы и в их поэзии не теряют своего основного исходного значения: дерево — человек праведный, т. е. идущий правильным путем (этот правильный путь, его конечная цель понимается, как уже отмечалось, по-разному поэтами, представляющими традиционную литературу, и теми, кто выходит за ее рамки, например, Девкотой), с развитым чувством альтруизма; соответственно, лес — это группа, общество подобных людей. Однако, по представлениям Ральфов, ожидать проявления таких качеств в эпоху, когда возможно лишь “угнетение дерева”, т. е. уничтожение его жизненной силы, было бы полной бессмыслицей. Человек — труп, нуль, пустая безжизненная оболочка. Отсюда и образ нынешнего человеческого общества — “белый лес”, “лес, в котором не может быть даже пожара”, “трусливая древесная труха”, а история общества — “история множества обнаженных, как я, деревьев”.

В поэтике Ральфов сохраняет свой первоначальный символический смысл и слово “поле”, к которому непальские поэты модернистской ориентации прибегают для наиболее впечатляющей передачи чувства безысходности. Поле, несомненно, один из самых емких символов в поэтике многих народов, стягивающее несколько поэтических значений, в том числе “земля-кормилица”, “возможность существования”, “существование, жизнь”. Для Ральфов поле — это, прежде всего, выход из замкнутого странства, т. е. преодоление одиночества, возможность перехода из небытия в бытие. К сожалению, все это, по мнению поэтов, пока за пределами доступного. Поэтому и по-

являются в их стихах строки, которые для неподготовленного читателя кажутся нелепостью:

Гибнет поле, не ставшее песней...
Здесь нет пространства, нет поля,
Где бы я мог расстелить себя...

Но и там пустота, великая пустота.
Говорит здесь только безмолвие.
Безмолвие вызывает выкидыш поля...

Мы уже говорили о широком использовании символического ряда, связанного общей семантикой “нерождения” (куда входит и слово “выкидыш”), который идентифицирует бытие с небытием — исходное содержательное понятие, почерпнутое Ральфами из модернистской эстетики. В таком пристальном внимании к физиологии можно было бы усмотреть и влияние сексуальной вседозволенности хипстеризма, которая нашла отражение в стихах битников. Однако здесь дело обстоит сложнее. Непальские поэты, усвоив в целом нигилистическое отношение к традиционным моральным ценностям, испытывают отвращение к скверне нынешнего века, которой Непал “обязан пришельцам с сытого Запада”. Они кричат об этом в своих стихах, срывая покровы с запретного. Но они эпатируют читателя нарочитой разнузданностью поэтического словаря, главным образом, для того, чтобы передать свой ужас перед вселенским засильем порока.

И при этом в источник поэтических ассоциативных связей они превращают физиологическую сторону акта деторождения. Слово *матка* (*йони*) олицетворяет для них живородящее начало, которое, однако, производит на свет небытие. Такая амбивалентность образа *йони*, несомненно, идет от традиции.

Глубоко в философскую традицию к представлениям буддийской школы мадхьямиков уходит и образ пустоты, активно эксплуатируемый Ральфами. Глава этой школы Нагарджуна считал материю, равно как и воспринимающее ее “я”, нереальной, иллюзорной. Вещный и духовный мир — не что иное, как пустота, нуль, *шунья*. И лишь незнание истины (*авидья*) заставляет мыслить существующими вещи, которые на самом деле не существуют. “Новые поэты” модернистского толка взяли из доктрины

шуньявада лишь это положение и осмыслили его в духе “полых, пустых людей” Т.С. Элиота, хотя, как известно, для Нагарджуны, верившего в “абсолютную реальность”, *шуньята* — это и вечная основа, “наполненная бесконечностью”, из которой все выходит и куда все входит.

Представления о реальности как о пустоте, “прислушиваясь к которой, и люди превращаются в пустоту, в инертные нули”, буквально пронизывает творчество Ральфов: “Реальность — это пустота. Моя мать умерла — это реальность, и я, продолжая жить, умер, это тоже реальность... Реальность и мы, пустые, полые люди. Мы слишком выросли в этом качестве в реальность, поэтому она и потеряла для нас всякий смысл”.

Как видим, несмотря на категорически декларируемое отвержение традиции, Ральфы вольно или невольно апеллируют к ней. Тяготение к традиции, ее фольклорной стороне, обусловило и обращение этих поэтов к народному песенному творчеству. Светлый мир песни для них — выход из мертвого пугающего мира стиха. Они не только сочиняли собственные, под стать народным, *джхьяуре*, но и пели их под свой аккомпанемент. Даже для представителей интеллектуальной элиты Непала эта, так сказать, истинно народная сторона творчества Ральфов была исполнена глубокого смысла и удивительного обаяния.

Негативная эстетика особенно очевидно проявляется, если рассматривать развитие, изменение позиций “новых поэтов”. Анализ их поэтических текстов показал, что, так или иначе, все “новые” мечтают о реанимации личности, и для всех этот процесс поэтически может быть реализован на нескольких метафорических уровнях:

1) от слепоты — к зрячести; 2) от пустоты (опустошенности) — к наполненности; 3) от раздробленности — к целостности; 4) от пассивности, бездействия — к активности, к восстановленной способности двигаться, действовать.

Однако видеть человека просветленным, целостным (целеустремленным), деятельным — пока только мечта, поэтому на данном этапе в поэтике “новых” преобладают негативные аспекты этих семантических оппозиций.

Первый уровень — зрячесть. Его связь с традиционным пониманием значимости прозрения, просветления, способности уловить свет истины достаточно очевидна. Однако, в данной поэтической системе, где “свет истинного знания” уже не является трансцендентной кате-

горией, для его восприятия нужны не медитация и душа, а пробуждение и физический рецептор — глаз, поэтому вся образная вариативность, связанная в современной поэзии с уровнем зрячести, концентрируется вокруг двух полюсов: глаз и свет. У последнего довольно широкий спектр образов-аналогов — свеча, светильник, лампа и т.п.

Ограничимся здесь первым, так сказать, воспринимающим элементом. У Баллабха глаз, являющийся, как у всех “новых”, символом высшей мудрости — прозрения (более того, глаз для него не только улавливание истины, сути, но и сама суть), вообще “потерян”, “вытек”, “выкатился на землю”. У другого поэта группы “Третье измерение” Байраги Каинла в глазах “человека, протягивающего руки”, “серость бессилия”, эти глаза “прокляты прикосновением мороза”, люди — пигмеи для поэта, “слепые кроты в темноте”, и, наконец, он прибегает к такому образу, как “глаза, выплеснутые в отпечатки подошв”. Смысл его проясняет, как это часто бывает в общей кодовой системе “новых поэтов”, переносное значение слова “подошва”. Оно употребляется как символ, передающий высшую степень подавленности, угнетения. (Вспомним, что на нем построен один из семантических рядов, передающих ничтожность “мини-людей” Бхупи, — “подошвы ног, несущие тяжесть всего тела”, “они выигрывают соревнование в беге, но медаль вешают на грудь”, и, тем не менее, “они кичатся этой доставшейся не им наградой”). Если уж в слове “подошва” — огромная степень уничижения, то что говорить о следе, который она оставляет. Таким образом, люди с “глазами, выплеснутыми в отпечатки подошв”, это те, кто не способен уловить свет истины, считая “истинным” свое состояние крайней подавленности, угнетения. Поэтому в контексте творчества Байраги — поэта, воспринявшего, главным образом, художественную технику модернизма, а не его мировоззренческие черты, так органично и желание “яростно отхлестать *“Гитой”* этих протягивающих руки людей, зажигая в глазах звезду Арджуны”.

У Ральфов в понятии “глаз” также заключен особенно напряженный поэтический смысл. Иногда для них незрячесть человечества является следствием отсутствия света: “Мрак пещеры, которого пугается даже темнота, лишил меня глаз”... Иногда по контрасту с “оком ясным, всевидящим, мудрым” они “мутны”, “в остатках ночного гноя”, “затянуты, как у птиц, пленкой”:

Толпа лиц,
Толпа мутных глаз —
Все одинаковы,
Все — нарушители обещаний и клятв.

Надо думать, что в этом Ральфы следовали не посредственно за Т.С. Элиотом, для которого “открытые глаза”, “зрячесть” — залог недостижимого идеала человеческого общения, “живой жизни”.

Однако, безусловно, в поэтическом восприятии невидящих глаз как категории негативной есть и ассоциативная привязанность к ставшему своеобразным символом Непала (красующимся на всех путеводителях, рекламах) “Всевидящему оку Просветленного”, которое изображено на обращенных к четырем сторонам света гранях главных буддийских храмов Сваямбхунатха и Бодхнатха. Изображение ока Будды имеет одну характерную особенность: в нем, очень тщательно, реалистически выписанном, нет ресниц. “Безреснический глаз” — символ вечной “открытости”, “вечности просветления”. Ему в системе индийского *рахасьявада* соответствует образ “безреснической ночи”. У Девкоты, как и у *чхаявадиста* Джайшанкара Прасада, встречается образ “ночь прозрения”. Так, например, в стихотворении “К душе ночи” (“*Ратко атмапрати*”) он пишет: “О ночь — обитель святого! Из древа знания крыша твоя”. Значение этих строк становится понятным, если учесть традиционное учение о четырех стадиях состояния сознания: бодрствование, легкий сон со сновидениями, глубокий сон (без сновидений) и трансцендентное состояние — *турья*.

В последнем и “сбрасываются узы тела, и душа приходит к самой себе”, т.е. постигается свет истины.

Надо сказать, что Девкота остался верен своему восприятию ночи, она для него не становится “дочерью обмана”, как это было у *чхаявадистов*. Соответственно, нет и, казалось бы, естественной оппозиции “темнота — свет”. Она появляется только в поэтической системе “новых”.

Но вернемся еще раз к Ральфам. С ростом осознания необходимости решительного действия, протеста их Троседо, у которого тоже “мутный, бессмысленный взгляд”, уступает место человеку, главной характерной чертой которого является выраженная гиперболой “способность видеть”:

Глаза — это глаза, наполненные глазами.

Глаза всей груди, глаза всей души.

Глаза обширнее, чем все поля земли¹⁷.

В дальнейшем “новые” разовьют эту идею, но перенесут акцент с “восстановления зрения”, со “страстного желания видеть” на способность хорошо (правильно!) видеть, обозревать даль. Так, перечисляя отличительные качества своей масштабной личности, один из самых молодых “новых” Динеш Адхикари говорит, в частности: “Человек — это глаза, способные распространиться до горизонта” (образ-клише в современной поэзии). Вообще обращение к идее зрячести — ясновидения, реализующейся в образе глаз у “новых”, — явление очень распространенное. Оно может выступать и своей негативной стороной. У Бхупи, например, в стихотворении “Весна”, которая “не может начаться в этом городе, когда положено”, “глаза неба болят” и “заражают встретившиеся с ними глаза людей”. У Динеша “деятель — это человек, закрывший на все глаза”, хотя наивные люди предполагают, что “деятель — это человек с двумя парами глаз, спереди и сзади”. Кстати, третий, прозревающий настоящее, прошедшее и будущее глаз бога Шивы, к которому часто обращались романтики, в арсенале поэтических атрибуций “новых” уже не числится.

Следующий уровень — наполненность — не столь очевиден в своей связанности с традицией, поэтому нужны некоторые предварительные замечания.

Высшее божественное начало — брахман — испокон веков олицетворял идею вечности, неизменяемости и наполненности. Считалось, что эмблема высокого духа — буквенное сочетание *ОМ* (*AUM*), выражающее различные слои сущего и отождествляемое с тремя ведами и троебожием — *тримурти* (поэтому медитативное его произношение уже в раннем индуизме могло заменять рецитацию вед), является символом полноты. Вот как *ОМ* в качестве полноты бытия описывается в “*Мандукья-упанишаде*”: “*ОМ!* Этот звук — все это. Вот его разъяснение. Прошедшее, настоящее, будущее — все это и есть звук *ОМ*. И то прочее, что за пределами трех времен, — тоже звук *ОМ*. Ибо все это — Брахман” (“*Мандукья-упанишаде*”. 1.2).

Бог создает мир из собственного бытия, наполняя все живое жизненной силой — “соком”, “сутью” (*раса*).

Неудивительно, что наполненность воспринимается в традиции, как позитивное качество. Возможно, представление о животворной божественной сущности, которая наполняла человека, привело к особенно широкому употреблению во всех литературах, ориентированных на индуизм, метафор-символов, так или иначе связанных с влагой, текущей, капающей, наполняющей. Отсюда такие частые в поэзии романтика Девкоты образы, как “лиана сердца, пьющая красоту — сок древа жизни”, “земля сердца, жаждущая влаги муссона жизни” и т. п., и особая роль глагола “пить”, метонимии глагола “наполняться” — оба символизируют обретение способности жить: “День за днем человек выпивал улыбку вечера. День за днем опрокидывал он пьянящую чашу. И это давало ему стимул в жизни. День за днем, день за днем”.

Приобщать к “божественной сути — красоте” входило и в функции поэта-творца. Отсюда и цепочка образов, связанных общей семантикой наполнения, причем во всех случаях поэт говорит о текучей субстанции — “жидкой поэзии”, куда автор метафорой включает также сердце.

Разбрасывая семена, возвращаю цветы,
Увлажняя их каплями растаявшего сердца,
Заполняю пространство удивительными красками.
Сладостную мелодию сада мечты
Наполняю льющимися звуками
Впитывая сок слез,
Улыбаются прелестные цветы поэзии¹⁴.

Отдавая дань образу наполненности, поэты-романтики, обращенные к поискам идеала, почти никогда не употребляли другого символа оппозиции — “пустота”. Это с успехом сделали поэты модернистской ориентации, получив импульс в виде образа “полых людей” Т.С. Элиота и перетолковав в этом духе традиционное положение Нагарджуны, представлявшего махаянскую ветвь буддизма, также входившего в конгломерат религий, формировавших непальскую культурную традицию.

Хотя особенно интенсивно эксплуатировали этот символ Ральфы, встречается он и у их предшественников: Мохана Коиралы и Баллабха. Употребление образа пустоты последним наиболее интересно, поскольку оппозиция “наполненность — пустота” очень часто полный си-

ноним оппозиции “суть — форма”. “Возникшая из розы девушка оказывается лишь силуэтом”; “В голодном укрытии мира накапливается пустота”; “От глаз убегают пустые дни лучей” и т. д. При всем кажущемся отличии подобных образов все они объединены тем, что рисуют объекты, в которых отсутствует истинная суть: девушка не оправдывает своей розоволикости, голодное прозябание не есть подлинная жизнь, луч света — и тот оказывается пустым, не содержащим истины. Объявив главной целью своей пространственной “философии искусства” улавливание глубинного слоя художественно познаваемых объектов, Баллабх в то же время видит все пустым, не содержащим сути, причем грань между эстетическим и чисто религиозным пониманием этого у него очень зыбкая. Отсюда еще большая противоречивость и запутанность его идеологических и эстетических взглядов.

В поэзии умеренного крыла “новых” “шуньята” пустота — также один из ключевых символов. Наполненность — качество, далеко не всегда присущее человеку настоящего, утверждает поэтическая мысль. Однако в отличие от поэзии модернистского толка, где пустота, к которой сведена вся реальность, абсолютизирована, Бхупи и его единомышленники видят в ней результат конкретных жизненных сложностей. Их герои тоже страдают от пустоты, но это пустота жилища бедняка, пустота в желудке, чувство духовной опустошенности, рожденное осознанием беспомощности или одиночества. Так появляются образы “пустой бутылки, из которой с шипением ушло все содержимое”. Очень емкий образ “не успевшего окрепнуть изнутри, оформившегося только снаружи дерева кальки, беспомощно опустившего руки с красными флажками”, человека, осознавшего, что “его наполненность в отсутствие любимой лишь пустота”, “пустота почета идеального члена общества” (Кхарел); “пустой груди, где кровь подернулась льдом” (Динеш); “деревя, напрасно растущего в сторону пустого неба” (Хамал) и т. д.

Для этих поэтов “шуньята” неорганично присуща личности, и поэтому ее можно преодолеть. Они не только утверждают это, но в поэтической полемике объявляют войну тем, кто придерживается противоположных взглядов. Неслучайно Бхупи заканчивает поэму “Мы” следующими саркастическими строками:

Мы действительно ничто,
И поэтому мы, возможно, что-то.
Мы именно нигде и ничто,
И поэтому мы где-то и что-то.
Поэтому, о почитатели шуньяты,
Присоединяйтесь к нам,
И да почтим все вместе пустоту —
Этого бога нашего существования!¹⁹

Третий уровень — целостность в ее оппозиции к раздробленности, расчлененности — связан с традиционным восприятием позитивности первого компонента прежде всего как души — отдельного, части, стремящейся к растворению в Абсолюте, целом. Отсюда и представление об исключительной ценности целого, адекватно передаваемое “новой поэзией”, правда, на материале, который уже отключен от трансцендентальных проблем личности.

Для Баллабха и Ральфов расчлененность — категория доминирующая:

Шагающие ползущие путешествия,
Части ощущений
Разбросаны тут и там.

Иногда, правда, ее частично удается преодолеть, но это достается ценой огромных усилий.

Исправив некоторые черты на лике веры,
Соединив некоторые сломанные линии,
Накопилась усталость столетий...²⁰

Поэтому возникает закономерный вопрос: а не бессмысленное ли это занятие? Тем более, что у поэта нет никакой уверенности в том, что воссоединение тождественно гармоничной целостности. Из контекста стихов Баллабха можно понять, что он склонен видеть в целом вопиющую дисгармонию:

Бродят глаза лица тела конечности
Разделенные оторванные
Иногда страшно нелепо сложившись
Двинутся вместе²¹.

Так на фундаменте традиционного представления появляются хаотичные абсурдные нагромождения частных, характерные для сюрреализма.

Коппозиции символов “часть — целое” непальские поэты прибегают и в том случае, если им надо рассказать о смятении, “разорванности чувств” людей из их национального окружения, и тогда, когда они хотят передать смысл прогрессирующего процесса отчуждения в планетарном масштабе. “Разделенность”, равнозначная отсутствию твердой идейной позиции их соотечественников — один из ключевых символов “новых поэтов” Непала. Показательно, что написанное в 1978 г. известной поэтессой Банирой Гири стихотворение “Человек” (“Манчхе”) начинается именно с этого образа:

Разделенный в самом себе
Распроданный по частям в жизни-торговле человек
Примыкает то к Кауравам
То к Пандавам²².

Именно это отсутствие “цельности” и дает автору право заключить свои размышления о современнике фразой:

Таков павший в самом себе герой,
Который носит имя Человек.

Наиболее серьезные опасения Динеша, со всем пылом юности пытающегося регенерировать Человека в первую очередь в себе самом, тоже связаны с этой проблемой:

Я знаю,
Меня попытаются разделить
Внутри самого себя.
Меня попытаются разбросать,
Лишив мысль единства, —
Такова тенденция моего настоящего,
Такова традиция моего окружения.

Отрицательно заряженной становится “капля”, неспособная к соединению с себе подобными, символизирующая лишь формальную множественность, но фактическую разъединенность “мы”. Кстати сказать, у Девкоты в его известнейшем в Непале стихотворении “Облако” (“Бадал”), ко-

торое, безусловно, имел в виду Бхупи, создавая обобщенный образ своего современника, водяная капля отнюдь не символ слабости, ничтожности и даже определенной социальной опасности, а, напротив, символ благодати, благодеяния:

Мы — дети бескрайних вод, летнего сезона рождение.
Когда мы рождались, все было светлым и чистым.
Смеялось солнце, приглашая нас вверх,
Ветер пел, готовый помочь подъему.
С радостью в сердце, с чистотой в мыслях
Мы шаг за шагом поднимались вверх
По тонким ступеням лучей солнца.
Все выше и выше
И, наконец, соединившись,
Распространились по полю неба...²³

Такой, ничем не омраченной, выглядит эта картина, когда впереди есть ясная цель: соединиться, распространиться по полю неба и пролиться затем благодатным дождем на счастье людям. А вот как изобразил ее Бхупи:

Мы можем достичь любой высоты,
Двигаться в любом направлении,
Но мы пусты и разрозненны.
Наш взлет не имеет
Никакого значения.
Наше движение не имеет
Никакой цели.
Наш грохот не более
Чем шипение тлеющей хворостины,
Брошенной в воду...²⁴

*Последний, четвертый уровень реанимации личности, отраженный “новой поэзией”, — “обретение способности движения, активности” — восходит к традиционному ассоциативному ряду “жизнь — движение”. Это представление формируется еще в рамках различных религиозно-философских учений древности. Достаточно сослаться на классическую доктрину санкхьи, которая рассматривает *пракрити* (природное начало) как потенцию бесконечного многообразия мировых явлений и сил. Это выражается и в термине-эквиваленте “*пракрити*” —*

“авьякта” (“непроявленное”). Таким образом, в *праkriti* не проявлен и скрыт весь мир — “*вьякта*” (“проявленное”) (*Санкхья-карика*, 15 — 16, 56 и др.) Иными словами, жизнь есть бесконечный процесс проявления созидательной потенции *праkriti* в бесконечном многообразии форм.

Одним из наиболее распространенных символических обозначений непрерывного развития жизни издавна был круговорот воды, течение рек, движение влаги, дающей жизнь всему живому. Романтическая непальская поэзия, которую Девкота именовал “жидкой”, вкладывала в слово “течение” всеобъемлющий смысл, передавая им процесс изменения, возникновения нового (правда, только в приложении к природной сфере). В стихотворении “Весна” (“*Басанта*”), например, символ “течение” настолько поэтически наполнен, что включает все многообразие весеннего обновления природы.

Пришла весна, разбрызгивая многоцветье красок.
Запела в свежей листве
Двусложную песнь кукушка.
Сладкое таинство леса.
Купается бабочка в рождающихся волнах
Непревзойденного искусства.
Какое исполненное красоты прохладное течение!²⁵

“Новая поэзия” решительно отходит от принципов романтической “природной поэзии”, продолжая, тем не менее, ее традиции, восходящие к еще более далеким религиозно-философским взглядам, рассматривающим жизнь как движение, течение. Поэтому в “новой поэзии” повсеместно употребляется этот символ для характеристики жизненного процесса. Естественно его отсутствие у Ральфов, для которых время останавливалось. В поэтике Баллабха, где акцент делается на бессмысленности существования, образ течения используется всегда в обратной метафоре: “видимость конца у реки, не имеющей течения”, “описание глубины тем, кто держит поток на ладони”, “вытекающие капли юности, принесенные в жертву вместо буйвола”, “безжизненные течения”. Ощущение видимости, иллюзорности жизни поэт передает и очень интересной метафорой: “здесь в асфальтовой реке плывут (текут) высокие дома с востока на запад”. Так, на тра-

диционной основе возникает образное воплощение идеи, рожденной нынешней исторической ситуацией: бессмысленность движения в сторону Запада (т.е. современной цивилизации), даже если принята форма, соответствующая этой цивилизации (высокие дома).

Традиционными, по существу, являются в “новой поэзии” и представления о характере и направленности движения.

Для поэтов-романтиков было показательно ощущение танцевально-ритмического течения жизни, которое возникло отчасти под влиянием индуистского представления об эволюции жизни как о некоем волнообразном движении с присущим ему четким ритмом. Подобное восприятие, выраженное древнеиндийским мыслителем Шанкарой в словах: “В мире нет ничего застывшего, все течет, подобно волнам на реке”, связано также с образом великого танцора — бога Шивы, который, разрушая существующее и тем самым освобождая дорогу новому, придал движению вселенной соответствующий ритм. Цепочка образов, рожденных идеей о волнообразном, мерном ритме развития всего сущего, тянется через всю поэзию Девкоты, от нескончаемых “волн радости” ранних стихов до сложных ассоциативных образов в произведениях последних лет:

Электрический провод тонок и длинен,
В нем тоже живут волна и изгиб²⁶.

Волнистая дымовая завеса
Такой дешевой,
Такой богатой,
Такой благодатной
Для меня сигареты,
Подобная миру, Сну и яви,
Волшебная дымовая завеса²⁷

Поэтическое восприятие процесса жизни как никогда не прекращающегося танца характерно практически для всех литератур, образный строй которых связан с понятийным кругом индуизма. Это наглядно демонстрирует, например, творчество поэтов хинди — *чхавадистов* Прасада, Махадеви Вармы, Панта и Ниралы, великого бенгальца Рабиндраната Тагора. Однако в непальской поэзии, в которой понятие эстетической ценности ча-

сто связывалось с привычным восприятием природных красот, есть некоторые присущие только ей образы. Так, представление о волнообразном движении вызывало ассоциации с холмистой поверхностью. Гряды гор воспринимались как вечный (но не застывший) памятник непрерывно катящимся волнам бытия. Поэтому горные вершины, горные цепи — это не только символ величия, “великости”, но и вечного движения, переменчивости, соответственно, выразительности, прекрасного. Противостоит ему символ, заключенный в понятии “плоскостное измерение”, “плоскость”.

В поэзии Ральфов, для которой не существует единого направленного временного потока, движение жизни останавливается. Им, “заключенным в мрачную яму настоящего”, “нет никакого дела до текущего для других времени, как и времени нет дела до них”. При таком подходе, естественно, снимался и вопрос о характере движения. Однако, последовательные в своей негативной эстетике Ральфы прибегают к образу плоскости, который является для них кульминацией идеи остановившегося движения, безмолвия, безобразного (“Здесь все плоскость. Солнце появляется из плоскости и уходит в плоскость”).

Приобретающие особую актуальность в нынешней непальской действительности “действие”, “активность”, “новая поэзия” передает довольно своеобразно с точки зрения читателя, знакомого с традиционными представлениями, которые, как мы говорили, являются и по сей день живым источником образных ассоциаций. “Действовать” для “новых” — обычно “шагать”, “идти”, “отправляться в путешествие”, соответственно, и особая роль символа “ноги”, который встречается несравненно чаще, чем “руки” (идеал “деятеля” Динеша — человек с двумя парами глаз, спереди и сзади, и четырьмя ногами, а не руками). “Шагать”, “идти” практически становится синонимом глагола “делать” (у Ральфов в этом значении употреблялся глагол “рожать”), а затем приобретает более широкий смысл — “жить”. Видный журналист и поэт Бхавани Гхимире, например, в стихотворении “Мятеж в каждом человеке” (“*Пратек манчхе бхитра зута андалан*”) неоднократно обыгрывает этот образ: “Мне надо внутри начать двигаться, начать внутреннее путешествие; моя история, как и история моей родины, измерена шагами”.

“Путешествие” — мотив достаточно традиционный. Его использовал и Лекхнатх, заставив гулять по вре-

мени, нарушая границы прошлого, настоящего и будущего, “золотой век” и “век железный”, и Девкота, отправлявший в путь своего Странника (“*Ятри*”) и Нищего (“*Бхикари*”). Однако у этих непальских поэтов путешествие предпринималось в целях “обретения истинного света”, хотя в каждом случае это была своя истина. Лекхнатх видел ее в “запредельном смысле”, а Девкота в самом паломнике, ибо человек и был для него храмом, где сокрылось божество. “Новые” же вкладывают в символ “путешествие” четкий социальный смысл. Конечно, у них это недостижимый идеал. Отсюда и образ “людей, ступающих ногами темноты” (Байраги), и многочисленные вариации на эту тему Баллабха: “мои ноги, беспомощно барахтаясь, призывают странствия, но цель, испугавшись моего силуэта, сразу же убегает”, “шагающие путешествия, как части ощущений, разбросаны тут и там”, и т.п.

Как видим, обращение “новых” к негативным аспектам семантических оппозиций можно зафиксировать на всех уровнях, что свидетельствует об устойчивости и закономерности этого процесса, так же, как закономерно и обращение романтиков к символам, наделенным традиционной этикой позитивным смыслом.

Вместе с тем, характер обращения к тем или иным аспектам чисто поэтологический процесс, который не исключает тождества ценностных ориентаций романтиков и “новых”. Для поэтов любого направления сохраняют свою значимость традиционные представления о положительном и отрицательном началах. Поэтому любая форма рецепции, будь то эстетика узнавания или эстетика отрицания, приводит к одному и тому же результату — традиционной преемственности.

Обращение к положительным или отрицательным символам никак не сказывается и на качестве самих стихов. Как это видно из приведенных в статье многочисленных иллюстраций, и романтик Девкота, и наиболее талантливые непальские “новые” создавали и создают очень самобытную и, вместе с тем, очень профессиональную высокохудожественную поэзию.

Примечания:

- ¹ Гюго В. Собрание сочинений. Т. 14. — М., 1956. С.320.
- ² Избранные произведения прогрессивных польских писателей. Т. 3. — М., 1958. С.109-110.
- ³ Шелли П.Б. Полное собрание сочинений. Т. 3. — СПб., 1907. С.413.
- ⁴ Девкота Л.П. Дживан бан. //Бхикари. — Катманду, 1953. С.18.
- ⁵ Девкота Л.П. Пагал. //Индрени. № 7. — Катманду, 1956. С.71.
- ⁶ Девкота Л.П. Дипак рага. //Югвани. № 38. — Бенарас, 1949. С.11.
- ⁷ Девкота Л.П. Врикша. //Бхикари. — Катманду, 1953.
- ⁸ Девкота Л.П. Голи хо. //Индрени. № 7. — Катманду, 1956. С.7-8.
- ⁹ Шерчан Бх. Хами. //Адхуник непали кабита. — Катманду, 1972. С.301.
- ¹⁰ Регми М. Было бы лучше, если бы ты стала историей. //Руп-рекха. № 4. — Катманду, 1975. С.14.
- ¹¹ Баллабх И. Ма непал сочна тхалеко чху. //Агока пхулхару хун, агока Пхулхару хоинан. — Катманду, 1974. С.16.
- ¹² Баллабх И. Эута шахарко кинарама. //Руп-рекха. № 5. — Катманду, 1978. С.14.
- ¹³ Там же. С.17.
- ¹⁴ Там же. С.23.
- ¹⁵ Там же. С.15.
- ¹⁶ Шарма Б. Адхуник непали кабита. //Абха. — Катманду, 1971. С.14.
- ¹⁷ Ральфа Б. Атма свикрити. //Сето бан, нило джун, амило акашко нишвасхару. — Катманду, 1973. С.43.
- ¹⁸ Девкота Л.П. Мали. //Бхикари. — Катманду, 1953. С.19.
- ¹⁹ Шерчан Бх. Хами... С.303.
- ²⁰ Баллабх И. Песня любви. //Агока пхулхару хун, агока пхулхару хоинан. — Катманду, 1974. С. 68.
- ²¹ Баллабх И. Эута... С. 8.
- ²² Гири Б. Манчхе. //Руп-рекха. № 5. — Катманду, 1978. С. 9.
- ²³ Девкота Л.П. Бадал. //Бхикари. — Катманду, 1953. С. 26.
- ²⁴ Шерчан Бх. Хами. //Адхуник непали кабита. — Катманду, 1972. С.302.
- ²⁵ Девкота Л.П. Басанта. // Бхикари. — Катманду, 1953. С. 33.
- ²⁶ Девкота Л.П. Гаунтхали ра девкота. //Индрени. № 6. — Катманду, 1956. С. 25.
- ²⁷ Девкота Л.П. Дхуванкхор. //Маноранджан. — Катманду, 1967. С. 6.

Э.В.Ганевская

Государственный музей Востока

Металлическая скульптура Непала и северобуддийская художественная традиция

Географически Непал принадлежит миру Индостана и исконно связан с Индией общностью религий и, в значительной степени, этнической общностью населения, принявшего в свой состав волны переселенцев с субконтинента. Однако, расположенный на окраине южноазиатского региона, Непал не стал его культурной провинцией. Благодаря своему срединному положению на сухопутных дорогах, связывавших Индию со странами Центральной и Восточной Азии, маленькая страна играла значительную роль в процессе обмена художественными ценностями. С другой стороны, само население Непала с уникальным для столь небольшой территории количеством различных этносов оказалось носителем разнообразных культурных традиций. Среди них и тех, чья прародина отстоит далеко от мира Гималаев и которые были привнесены в Непальскую долину и в прилегающие горные районы путями древних миграций. Возможно, именно взаимодействие различных традиций сформировало своеобразное художественное мышление непальцев, что сделало искусство Непала чрезвычайно интересным и привлекательным для его ближних и дальних соседей в странах Южной и Центральной Азии.

Как страна распространения северной ветви буддизма, Непал входит в регион, включающий в себя северо—восточную и северную Индию, Тибет, Монголию, буддийские области России — Бурятию, Туву, Калмыкию и Китай в той

мере, в какой северный буддизм был распространен в поднебесной империи. Принятая в этих странах форма древнейшей из мировых религий обусловила определенную культурную общность всего региона. В сферу искусства буддизм привнес общую эстетическую систему, разработанную внутри индийской традиции.

В основе индийской концепции образа божественного персонажа лежит теория идентичности макро — микрокосмоса. В силу особого, присущего индийцам чувства телесности мироздания, они развили традицию перевода философских абстракций в зримые образы своих богов. Канон изображения божественных персонажей складывался на основе наблюдения естественных форм, но сама естественная жизнь живого организма рассматривалась в свете теории праны — жизненной силы. По определению С.Крамриш “На принципах дыхания и жизненных соков основывается моделирование в индийском искусстве... В пульсации жизненного воздуха сама жизнь бьется о стенки тела и делает кожу гладкой и упругой... Скульптор изображает не конкретное, грубое, явленное тело, а показывает тонкую реальность жизни... Тело человека в индийской скульптуре как бы лишено материальной субстанции, не подвластно тяготению и силе”¹. В этом смысле замечательно сравнение антропоморфного изображения божественного персонажа с полым изнутри стеблем расцветшего лотоса². Его поддерживает не жесткая внутренняя конструкция, не напряжение мускулов, а давление внутренних соков, жизненная энергия. Привнесение в изображение сил растущего, саморазвивающегося организма создавало эффект парения фигур над пьедесталом. Технические задачи упрощались тем, что каменные скульптуры ваялись в виде рельефов на стене или стеле, когда реальная устойчивость формы не имела значения. Но в литых металлических статуях, выполнявшихся в полном объеме, создание эффекта несвязанности тяготением требовало особого чувства баланса скульптурных масс. Между тем, именно в металле чаще всего делались статуи, предназначенные для поклонения. В самой индийской традиции считалось, что исполнение иконы из металла является наивысшей религиозной заслугой³.

Принцип видимой неподвластности силе тяжести в индийской пластике сочетался с детально разработанным канонам с математически выверенными композици-

онными схемами и системами мер. В композиции использовались универсальные геометрические символы — прямоугольник, треугольник, круг, при доминирующем значении центральной вертикальной оси, аналога *axis mundi*. Иконометрия — особая часть изобразительного канона, разрабатывала модульные системы пропорций. В качестве главных мер в них использовались высота лица от границы волос на лбу до кончика подбородка, равная так же длине ладони, и потому называвшаяся “*тала*” (ладонь), и ширина пальца, носившая название “*ангул*” (палец). Мера “*наватала*” (девять ладоней, что равнялось 108 *ангулам*) наиболее близка естественным пропорциям гармонически сложенного человека. Из нее выводились пропорции божественных персонажей. Стройное телосложение являлось качеством высших божеств. Им давалась мера *наватала* и даже более высокие меры в 116, 120, 125 *ангул*, что могло приводить к сверхъестественному удлинению фигур. Меры низших персонажей снижались до 5, 4, 3 *тала*, что делало их фигуры приземистыми. Так в пропорциях выражалась иерархическая структура пантеонов индийских религий.

Иконография, вторая часть изобразительного канона, включающая иконометрию как один из разделов, дает строго определенную систему изображений персонажей пантеонов в совокупности с их символическим — атрибутивным комплексом. Определяется общий облик персонажей соответственно их категориям (будды, бодхисаттвы, гневные защитники веры), принадлежащие каждой категории виды головных уборов, одежд, украшений, атрибутов, фигур сопутствующих, значимых поз (*стхана* для стоящих и *асана* для сидящих фигур), жестов (*мудра*). Особо важным иконографическим признаком является наличие дополнительных голов, рук и ног.

Самым ранним из дошедших до нас сочинений, содержащим правила создания антропоморфных изображений, является трактат “*Читралакшана*”, датируемый первыми веками н.э. и известный в тибетском переводе IX—X вв.¹ Он открывает длинный ряд текстов, излагающих системы пропорциональных отношений, как правило, входящих в состав религиозных сочинений и почитаемых священными установлениями. Иконографические правила содержатся в древнеиндийских книгах “*Матсьяпуране*” и “*Брихатсамхите*”, в раннесредневековых “*Сам-*

вара” и “*Калачакра*” тантрах, в сочинениях таких видных представителей тибетского буддизма, как Цзонхава (XV в.) и историк Таранатха (XVII в.)

На огромной территории Южной, Центральной и Восточной Азии индийская теория вступала в сложное и плодотворное взаимодействие с локальными художественными традициями. В этом процессе большую роль играло само движение религиозного учения, распространившегося сначала, в первые века н.э., по северной окраине региона вдоль Великого Шелкового Пути, затем, в VII в., в центральной его части — в Тибете, и уже в период позднего Средневековья в Монголии, Бурятии, Туве и Калмыкии. В каждый новый район буддийская теория приходила обогащенная предшествующей историей своего развития в странах региона, опытом адаптации в новой этнокультурной среде. Чем позже страна присоединялась к северобуддийской традиции, тем шире был предоставлявшийся ей выбор из общего культурного наследия. Тибет, принявший буддизм в VII в., стал ареной, на которой встретились художественные традиции более старых буддийских стран — Индии, Непала и Китая. Введение нового религиозного учения повлекло за собой строительство культовых центров, наполнение их культовыми предметами. Эти цели не могли быть выполнены без привлечения иноземных мастеров. Необходимость в них сохранялась и в последующие периоды. Буддисты Монголии восприняли традицию Индии в передаче тибетских, непальских и китайских учителей.

Сложившаяся в регионе общность художественной культуры, обусловленная единым изобразительным каноном, проявлялась в единстве эволюционных процессов, в стилиевой близости произведений. Здесь развивались одни и те же виды искусства: живописная икона на ткани (тибетская *тханка*, непальская *пата* или *паубха*), литая металлическая скульптура. Переносились не только канонические образы, но и техники: живопись корпусными красками по грунтованному полотну, литье скульптурных икон способом “замещенной восковой модели”. В сложном взаимодействии с местными традициями складывалось локально своеобразное, но канонически единое искусство северного буддизма.

В процесс непрерывного обмена художественными ценностями важную роль играли не только письмен-

ные тексты, но и конкретные произведения искусства, выступавшие в качестве “овеществленного канона”. Если письменный канон служил объединяющим началом, обеспечивающим соответствие изображения некому идеальному образу, то конкретные произведения в качестве авторитетных примеров оказывали влияние на формирование стиля.

Металлическая скульптура малой формы особенно успешно выступала в роли зримого канона. Устойчивая к воздействиям внешней среды, она лучше сохранялась, чем живописные иконы, и могла представлять произведения, дошедшие из древности, и потому освященные авторитетом ранних эпох в истории учения и, следовательно, близких к источнику — времени жизни Будды. За многими памятниками закреплялась слава происхождения из определенных авторитетных буддийских центров, или принадлежности к определенной школе литья металлических изображений. Им подражали, у них заимствовали характер трактовки антропоморфного образа божественного персонажа, отдельные детали декора. Традиция повторения авторитетных памятников была столь распространена, что нередко образец, послуживший примером, и подражательное произведение отделены друг от друга временными периодами в несколько веков и тысячекилометровыми расстояниями. Непальцы, признанные мастера обработки металла, заняли в этом процессе важное место.

Свидетельства присутствия непальцев в крупных буддийских центрах восходят к VI—VII вв. н.э. Среди них историческое предание о принцессе непальского королевского дома Бхрикути, выданной замуж за тибетского царя Срондзонгампо и о привозе ею в страну снегов трех статуй, изображавших Акшобхью, Майтрею и Зеленую Тару⁵. Вещественные памятники работы непальских мастеров среди материалов экспедиций А. Стейна в Центральную Азию. Особенно интересны рисунки на шелке из 17-ой пещеры Дуньхуана, представляющие бодхисаттв (рис. 1). Выполненные тонкой контурной линией черной тушью и водяными красками, они по материалу и технике ближе дальневосточной традиции, но в самих образах бодхисаттв выявляются непало-тибетские черты. При этом персонажи дуньхуанских рисунков находят прямые аналогии в каменной и металлической скульптуре долины Катманду VII—VII вв.⁶ (рис. 2). Отметим одну замечательную деталь: на горизонтальных

поверхностях их лотосовых постаментов нанесен контурный абрис восьмилепестковой розетты, внутри которой находятся мелкие кружочки, также очерченные контурной линией. Можно предположить, что в данном случае пьедестал мыслится лотосом с созревшими семенами, заключенными в круглых ячейках. Подобный лотос встречается на ряде живописных икон из Хара Хоты, где его можно видеть не только в качестве пьедестала, но и в качестве священного подношения в руках персонажей⁷. Подобная лотосовая розетта встречается на многих ранних металлических скульптурах Непала, ее можно рассматривать как их отличительный и атрибутирующий признак. Центральноазиатская линия, вошедшая в северобуддийское искусство как одна из его многих составляющих, оказала свое воздействие на становление образа божественного персонажа и в Непале.

Еще более ранний памятник работы непальцев в буддийских центрах дает металлическая скульптура. Изображение стоящего Будды значительного для мелкой пластики размера (в. 45,5 см) несет на пьедестале надпись, содержащую дату, соответствующую 591 г.⁸. Возможно, это самая ранняя литая металлическая скульптура Непала, известная в настоящее время. В VI в. Непал обладал развитой традицией каменной скульптуры, восходящей к первым векам н.э. Введение литья фигур богов в стране связано с буддийской традицией. Индуистские изображения из металла появляются здесь позже примерно на один век.

Нет сомнения в том, что искусство литья скульптур непальцы позаимствовали у мастеров индийских буддийских центров, о чем говорит стилистическое сходство ранних непальских и индийских памятников. Восприняв от индийцев искусство литья фигуративных изображений методом “замещенной восковой модели”, непальцы разработали собственные технологические приемы. Для них характерно использование практически чистой меди, а не медных сплавов, как это было принято в Индии и других северобуддийских странах. Отличительным признаком их работы стало также высокое качество огневой позолоты. Золоченные кровли непальских пагод и сейчас служат одним из символов страны. Развитием ремесел и изобразительного искусства в эпоху Средневековья Непал во многом обязан неварам, одному из народов, населяющих долину Катманду.

Стилистическая близость ранних непальских работ к северо—восточным индийским памятникам вполне естественна для начального периода заимствованного вида искусства. Идеалом для непальских мастеров стали образы индийской классики эпохи Гуптов (IV — V вв.), которые в самой Индии уже были пережитым этапом. На рубеже Средневековья в индийском искусстве складывается новая концепция образа божественного персонажа, определяемая тантрическим учением, в той или иной форме воспринятым основными религиями страны. Однако, именно гуптский идеал послужил той основой, на которой в Непале сложилась собственная концепция изображений божественных персонажей, определившая отличительные качества непальской металлической скульптуры на многие века вперед. Это произошло в ранний период истории металлической скульптуры Непала, в VII—X вв.

Уже первые металлические скульптуры непальцев отмечены тем особым лирическим настроением, которое С. Крамриш назвала “впечатлением вслушивания”⁹. Из богатого наследия Индии непальцы выбирают наиболее спокойные канонические композиции. Так, стоящие фигуры изображаются преимущественно в позе “абханга”. Она не предполагает какого-либо определенного изгиба, но создает впечатление неширокого шага, дающего начало движению вверх по центральной оси. Из канонических жестов для стоящих фигур наиболее употребительна мудра “варада” со спокойно опущенной вдоль тела рукой, ладонь которой обращена наружу. Это жест дара, духовной щедрости, исполняемый преимущественно правой рукой, в то время, как левая несет отличительный атрибут или исполняет мудру, свойственную определенному персонажу. Здесь найдена благородная умеренность в отличие от строго симметричной позы “саманада” с одинаковой постановкой выпрямленных ног и “трибханги”, предполагающей три изгиба стоящей фигуры, которые часто использовались в индийской северо-восточной (стиль Пала-Сена, VIII—XII вв.) и кашмирской металлической скульптуре.

Прекрасным примером ранней непальской скульптуры служит Майтрея из собрания ГМИНВ, датируемый нами IX — X вв. (рис. 3). Скульптура отлита из чистой меди. Подобно большинству скульптур этого времени, она почти полностью утратила позолоту, и ее поверхность имеет характерный для ранней непальской скульптуры красновато-коричневый

цвет. Мелкие детали изображения, особенно черты лица, сглажены, что так же характерно для скульптур, отлитых из меди, более мягкой, чем бронза или латунь. Скульптура отлита вместе с пьедесталом. Круглый в горизонтальном сечении, просторный, он дает устойчивое основание фигуре и как бы определяет тот воздушный столб, в котором размещается стоящий в позе “*абханга*” *бодхисаттвы*, ни одной своей частью не выходя за эти пределы. Его правая рука поднята в жесте “*абхая*” (снятие страха) и оплетена четками, левая опущена вниз в жесте “*варада*” и несет “*кундику*” (сосуд со сливом-носом, один из атрибутов отшельничества). Одежда, состоящая из юбки и шарфа, завязанного узлом на правом боку, подчеркивает движение фигуры, отлетающими, как при ходьбе, складками. На юбку нанесен узор из горизонтальных орнаментальных полос, зрительно уплотняющих ткань. Украшения переданы крупными, хорошо читаемыми формами. Все эти качества отвечают целому ряду известных в настоящее время памятников, которые составляют в представлении современных ученых комплекс ранней металлической скульптуры Непала VII—X вв.

Появившись значительно позже, металлическая скульптура уже на рубеже II тысячелетия н.э. становится столь же значительным явлением непальского искусства, как и каменная. Успехи в этом виде искусства проявились как в совершенствовании техники, так и в эволюции стиля. Так, с большей точностью выполняются сложные композиции сидящих фигур, тоньше становится рисунок украшений. В декоре используются вставки цветных драгоценных и полудрагоценных камней. В эволюции стиля намечаются две линии: консервативная, сохраняющая верность тому типу образов, который сложился в ранний период, и вторая, отмеченная большей стилизацией изображений. Во второй линии появляются фигуры с характерным телосложением — с широкими плечами и узкими бедрами. Такое строение дает свободное движение заметно удлиненным рукам, их канонические жесты акцентируются. Черты лица приобретают большую четкость. Произведения второй линии, как правило, сохранили свою позолоту, их декор дополняется вставками цветных камней. Именно этот тип изображений, в котором классический идеал осмыслен в духе большей условности средневекового искусства, нашел признание на тибетской почве.

Присутствие в Тибете непальских мастеров отмечено еще в период так называемого первого принятия буддизма, в VII—VIII вв. и далее, с XI в., после реставрации религии в стране снегов, вплоть до XX в. В VII—XII вв. они работали в тех же районах, где и учителя из Бихара и Бенгалии — Центральном и Южном Тибете, в то время, как Западный Тибет был сферой действия кашмирских буддистов. Кашмир позже северо—восточной Индии подвергся мусульманскому завоеванию и его мастера присутствовали в Тибете вплоть до XIV в. Деятельность художников Бенгалии и Бихара положила начало индийской традиции в металлической скульптуре Тибета, которая поддерживалась не только исторической памятью, но и присутствием большого числа памятников, ввезенных в страну до гибели буддийских центров Бенгалии и Бихара и ставших образцами для подражания и многочисленных повторений.

Непальская традиция существовала одновременно с индийской. Две эти линии различаются по признаку наличия или отсутствия позолоты. Первая линия возводится к Непалу, вторая — к Индии. Этот признак подкрепляется и исследованиями составов сплавов: золоченая скульптура, даже если отливается из сплавов, а не из чистой меди, содержит гораздо меньше цинка, ответственного за превращение сплава в латунь, чем незолоченая. Каждая линия, или традиция, включает в себя различные стилевые группы, принадлежащие, очевидно, различным школам. Разумеется, подобное деление в большой степени условно, но оно не столь формально, как это может показаться. Литье из сплава с большим или меньшим содержанием меди требует соответствующих корректив в литейном процессе, которые являются достоянием, а, возможно, и профессиональным секретом определенной школы или мастерской. Но школа и мастерская в условиях Средневековья — это также хранители художественной традиции. Здесь передача технических навыков не отделялась от передачи стиливых особенностей произведений. Позолота в единичных случаях применения может накладываться на скульптуру и без учета ее пластики. В коллекции ГМИНВ мы имеем примеры незолоченых скульптур внутри группы с позолотой и, наоборот, в группе с позолотой встречаются незолоченые скульптуры. Однако, в целом, в традиции золоченых скульптур учитывается реакция формы на блестящую, отражающую свет поверхность. Как правило,

золоченые скульптуры отличаются более лаконичной моделировкой внутриконтурных объемов. С другой стороны, используется игра света на стипсах и на различной глубине рельефов.

Деление на две традиции помогает ориентироваться в огромном и слабо изученном материале металлической скульптуры северного буддизма, содержащем наследие множества художественных центров и школ. Внутри непальской линии золоченой скульптуры целесообразно ввести деление на скульптуру с декорацией цветными драгоценными и полудрагоценными камнями и скульптуру без вставок камней. Художественные особенности данных групп не исчерпываются применением или отсутствием декорировки, но сочетаются с более глубокими стилевыми различиями и о чем будет сказано ниже.

Ранняя скульптура Центрального и Южного Тибета возводится современными исследователями к X—XI вв. и представлена произведениями, чрезвычайно близкими к стилю Пала, сложившемуся в северо—восточной Индии в VIII—XII вв. Их происхождение до сих пор вызывает сомнения: являются ли они работами индийских мастеров, выполненными в Тибете, или привезенными из буддийских центров Бихара-Бенгалии, или тибетских литейщиков. Непальские стилевые признаки присутствуют в отдельных произведениях в сочетании со стилевыми признаками других школ. Так, замечается, что стиль статуи *бодхисаттвы* Майтреи из монастыря Нартанг, памятника, датированного 1093 г., восходит к стилю Сарнатха — центру классического искусства гуптского времени, но также соотносится со стилем Пала и непальской скульптуры X—XI вв.¹⁰

Действительно, нартангский бодхисаттва близок к металлической скульптуре Непала X—XI вв. того стиля, в котором классический идеал Гуптов получил свое преобразование в духе средневекового искусства. Являясь монументальной статуей, он более репрезентативен. Его поза, та же *абханга*, передана более формально, а моделировка внутриконтурных объемов более лаконична. Черты лица не стерты от времени, очевидно, их рисунок изначально был более четким, чем у Майтреи из собрания ГМИИВ. Тип лица во многом аналогичен лицам статуй из долины Катманду X—XII вв., но, равным образом, может быть связан и с другой школой. Мастер вносит меру условности в его трактовку: очерченные правильными дугами брови сходятся у переносицы острым углом, из которого исходит

линия острого моста носа. В этом обобщении есть своего рода орнаментальность. Вместе с тем, усилены декоративные качества скульптуры. Она покрыта позолотой, рисунок украшений тонко разработан.

С большей определенностью о непальском влиянии в сфере искусства северного буддизма можно говорить, начиная с XII — XIII вв. Это был период, когда непальская скульптура достигла своего расцвета. В развитии стиля сохранялась верность классическому идеалу, что не противоречило нововведениям, связанным с изменением пантеона, в котором все большее место занимали тантрические персонажи и тантрический идеал преображал уже известные образы в духе подчеркнутой чувственности. Но и в новом стиле непальцы сохраняли характерную для них умеренность, ставшую отличительной чертой их искусства. Своего расцвета непальская металлическая скульптура достигает в XII — XIII вв. В произведениях этого времени одухотворенность сочетается с аристократической изысканностью. Каноническим позам сообщается непринужденность, фигуры более свободно располагаются в пространстве. Блестящая позолота создает впечатление холеной кожи, под которой деликатная моделировка выявляет объемы тела. Украшения передаются невысоким тонким рельефом, сочетающимся с изящными деталями ажурного литья. Разноцветные камни и обычай раскрашивать волосы и черты лица приносят полихромность в металлическую скульптуру¹¹.

Время расцвета непальской литой скульптуры совпало с трагическими событиями в истории буддизма в Индии. В XIII в. в результате мусульманских завоеваний были разрушены и прекратили свое существование буддийские центры северо-восточной Индии. Прекратилась связь северобуддийских стран с источником, где сформировалась в большой своей части средневековая форма северного буддизма, воспринявшего тантрические учения, и его изобразительный канон. Трудно сказать, в какой мере это повлияло на дальнейшее развитие металлической скульптуры Непала. Связи с индийскими центрами, несомненно существовали вплоть до их разрушения, но ни одной индийской скульптуры до сих пор не найдено в долине Катманду¹². Это обстоятельство не находит объяснения. Вместе с тем, влияние индийцев на производство литых изображе-

ний в Тибете несомненно. Скульптуры, определяемые в настоящее время, как ранние тибетские, проявляют столь значительное сходство с индийскими, что атрибуция их до сих пор требует дополнительных исследований.

К этому же времени относится известный исторический эпизод, служащий доказательством признания непальских мастеров в северобуддийском регионе. В начале XIII в. иерарх тибетской школы *сакья*, самой влиятельной в этот период в стране, просит непальского короля пригласить мастеров для строительства культовых зданий и изготовления священных изображений. Подобные приглашения практиковались постоянно. На этот раз в Тибет отправляется миссия художников во главе с молодым мастером Анико (его непальское имя Бальбаху), происходившем из королевского дома Непала¹³. Их работа была столь успешна, что иерарх рекомендовал Анико юаньскому императору Китая Хубилаю. В Китае Анико построил ступу и возглавил императорские литейные мастерские, где изготавливались скульптуры богов. Известны имена его учеников. Один из них обобщил опыт учителя, составив учебник по изготовлению металлических скульптур. История Анико/Бальбаху описывается в непальских и тибетских источниках. С его именем связываются несколько архитектурных памятников и живописных произведений. Ряд скульптур юаньского времени столь последовательно выдержаны в непальском стиле, что только материал — сухой лак и фарфор, — указывают на их китайское происхождение¹⁴. К школе Анико относят датированную 1292 г. каменную статую Махакалы в его форме “Покровителя шатров” (хранится в Музее Человека в Париже), несущую тибетскую надпись¹⁵. Ряд стилистических признаков сближает это изображение с металлическими скульптурами, отлитыми в Китае в период правления императоров под девизами Юнлэ и Сюнь Юандэ в начале XV в., предназначавшимися в дар иерархам тибетских школ (рис. 4). При этом ни одно металлическое изображение не связывается достоверно с именем Анико. Влияние школы Анико отмечается в китайском искусстве северобуддийской традиции и после его смерти в 1306 г. Отмечается непальское влияние и в китайской металлической скульптуре юаньского и минского периодов, выполненной в традиции северного буддизма.

Помимо периодических приездов художественных миссий, большие группы непальских художников ста-

новились практически постоянными жителями Тибета, проводя в этой стране большую часть года. Их общины существовали в Лхасе и Шигадзе (город в Южном Тибете, где находится резиденция Панчхен Ламы).

В XIV—XV вв. наступает следующий этап в эволюции стиля металлической скульптуры Непала. Он отмечен усилением декоративного начала. Изысканность скульптур XII—XIII вв. сменяет компактность, собранность скульптурной массы, тяготение к центру всех компонентов композиции. На плотных фигурах размещаются массивные украшения: ожерелья, отягощенные многочисленными подвесками, священные шнуры из сдвоенных нитей бус, ножные и ручные браслеты с нарочито укрупненными пряжками. Головы венчают тяжелые короны. Царственная пышность, изобилие декорации цветными камнями придают торжественную приподнятость образам. На храмовых и домашних алтарях они чрезвычайно эффектны и отвечают общей декоративной насыщенности убранства культовых помещений. Именно в этом стиле работают непальские мастера в Тибете, и он находит признание также и у местных художников. Различить работы скульпторов двух школ литья часто невозможно. Практически сложился единый стиль, в котором лишь некоторые этнические особенности лиц и некоторые формальные моменты позволяют различить работу непальского или тибетского мастера.

Условия бытования скульптур единого непало—тибетского стиля в какой-то мере раскрывают подписные произведения, к сожалению, крайне немногочисленные в буддийской традиции. В Государственном музее Востока (Москва) хранится скульптура Манджушри, датируемая XVI в., по своим художественным особенностям целиком принадлежащая этому стилю с выраженными непальскими чертами (рис. 5). На тыльной стороне ее пьедестала есть две надписи на неварском и тибетском языках. Первая надпись отлита вместе со скульптурой, вторая вычеканена, т.е. нанесена после изготовления скульптуры. В хорошо читаемой тибетской надписи указано размещение данного изображения относительно главной фигуры алтарной композиции: «Слева от Риджуна» (*Татхагата Ратнасамбхава*). Неварская надпись трудно поддается переводу, но можно предположить, что она также содержит указание на местоположения. Чтение, перевод и интерпретация тибетской надписи

выполнены Е.Д.Огневой, неварской К.П.Шрестхой. Наличие неварской надписи подтверждает изготовление скульптуры неварским мастером, тибетской указывает на ее использование в ритуале тибетцами.

Другая подписная скульптура содержит непосредственное указание на то, что она была изготовлена непальским мастером Абхаджйоти (*Abhajyoti*) по заказу тибетца Падма-бан-гьяла (*Pad-ma-dbang-rgyal*)¹⁶. Обладающая редкой по содержанию надписью, указывающей имя мастера, данная скульптура замечательна и по своим художественным достоинствам. Она относится к другому стилю золоченой скульптуры, не имеющей декорации камнями. Изображен *бодхисаттва* Авалокитешвара, сидящий в позе “*махараджалиласана*” (с одной ногой, приподнятой над сидением). Трактовка образа близка индийской традиции Пала-Сена, и поэтому понятна первоначальная датировка скульптуры XII—XIII вв., с которой она была представлена на аукцион Сотби в 1975 г. Но внимательное рассмотрение моделировки фигуры и формы лotosового пьедестала, характерной для более позднего времени, делает наиболее достоверной датировку данного памятника XV в., данную в публикации У.фон Шредера. В скульптуре без вставок камней встречаем ряд произведений, в которых непальские и тибетские черты сочетаются в едином образе. Примером тому может служить Амитаюс из собрания ГМИНВ (рис.6) и аналогичный ему Амитаюс из собрания Гос.Эрмитажа¹⁷. Оба они представляют тот тип данного персонажа, который восходит к раннему периоду непальской скульптуры. Известны подобные статуи, датированные X—XI вв.¹⁸. В собрании ГМИНВ есть аналогичная скульптура, датировка которой вызывает разногласия: является ли она памятником X—XI вв., или их поздним повторением XVI—VII вв. (рис.7). Позднее этот тип будет повторен в подписных китайских скульптурах 1761, 1771 и 1781 гг. (рис.8). Устойчивость данной иконографии пока не имеет объяснения.

Однако, в основном, позолоченная скульптура без декорации цветными камнями ближе к общей тибетской традиции, чем скульптура со вставками камней. В этой линии не наблюдается такого слияния работ мастеров двух стран в единый стиль, какой мы отмечали в предыдущей группе. Тем не менее, наличие позолоты — не единственный отличительный стилевой признак в данном случае. В

очень обобщенной оценке можно сказать, что наложение блестящего покрытия влечет за собой усиление декоративности произведения, прежде всего, за счет большей разработки форм, составляющих обрамление главного изображения. Развешивающиеся шарфы, переданные ажурным лицевым украшением из нитей бус, свисающие с бедер гневных персонажей, короны с усложненным ажурным рисунком создают вокруг изображения его собственную воздушную среду, обогащая силуэт причудливо вырезанным обрамлением и игрой внутриконтурных просветов. При этом фигуры главных персонажей с четко определенными основными объемами моделируются гладкими поверхностями.

Особую группу скульптуры с позолотой, но без вставок камней, составляют портреты иерархов тибетских религиозных школ, отсутствующие в скульптуре с декорацией цветными камнями, в чем проявляется одно из качеств общности с остальной традицией металлической тибетской скульптуры. В северобуддийской художественной традиции портрет известен еще в ранний период. В настенных росписях монастырей и на *танках* XII — XIII вв. сохранились изображения деятелей тибетских школ. Уже в этих произведениях определились основные особенности портрета в тибетском искусстве. В нем передача индивидуальных черт, порой выполненная с острой наблюдательностью, подчинена общему духу приобщенности к высоким духовным ценностям и канонической определенности поз и жестов. Наиболее полное развитие портрет получил в скульптуре. Изображения духовных лиц в золоченой скульптуре отличаются монументальностью фигур, окутанных монашескими плащами. Согласно канону, эти персонажи не носят украшений, но мастера вводят декоративные мотивы, покрывая тонким углубленным рельефным узором их одежды. Выразительным дополнением к характеристике персонажа служит драпировка плащей, моделированная глубоко проникающими в скульптурную массу линиями, то нарочито жесткими, ломкими, то мягко округлыми.

В Непале портрет не получил большого развития, так же, как изображения *архатов* и *махасиддхов*. Но для своих тибетских заказчиков неварские мастера могли выполнять скульптуры этих персонажей. При этом использовался опыт тибетских мастеров. Интересное свидетельство тому представляет памятник XV в. — тетрадь рабочих прорисовок некоего Дживарамы, сделанных им, очевидно, в одном из художе-

ственных центров Восточного Тибета¹⁹. Главное место в тетради занимают прорисовки голов *махасиддхов* и *архатов*, персонажей, которые не были популярны в Непале и редко изображались²⁰. Замечательно, что копировать их лица Дживарама отправился в Восточный Тибет, где было сильно китайское влияние, под воздействием которого сложилась иконография данных персонажей в Тибете. Этот документ лишний раз показывает, сколь широки были связи художников в северобуддийском мире. Отправиться в столь дальнее путешествие Дживараму могли побудить не только общий интерес к работам своих коллег, но и практические цели: прорисовки нужны были для выполнения тибетских заказов. Очевидно, этот художник работал для тибетцев у себя дома, в долине Катманду, откуда пришел в Восточный Тибет и куда затем вернулся. Из Восточного Тибета он унес не только рисунки лиц мало знакомых ему персонажей, но и прорисовки орнаментов, что непосредственно указывает на работу над стилевыми особенностями произведений.

Говоря о влиянии непальской металлической скульптуры в Тибете, не следует забывать, что оно не было всеобъемлющим. Существовало много других тибетских школ, стиль которых отличался от непальского, прежде всего, большей экспрессивностью, подчеркнутой выразительностью в передаче канонических признаков персонажей. Однако, непальская умеренность, тяготение к классическим нормам обладала несомненной привлекательностью. Непальские произведения были популярны не только в Тибете, но и в Китае. Анико был самым значительным непальским художником, работавшим в империи, но далеко не единственным. Буддийские центры северной буддийской традиции были основаны в Китае в юаньскую эпоху и оставались действенными в последующие времена. В них постоянно привлекались для работы мастера из Тибета и Непала. Поэтому собственно китайский характер литых скульптур северобуддийской традиции практически не проявляется вплоть до XV в., когда были созданы подписные скульптуры с указанием времени их создания — эпохи правлений Юньлэ и Сюнь Юандэ (1403 — 1423, 1424 — 1463 гг.)

Большие группы этих изображений предназначались для даров иерархам тибетских школ, а не для китайских буддистов, и должны были представлять империю в центральной стране северного буддизма. Выполненные в строгом со-

ответствии с иконографическим каноном, они отличались высокой техникой исполнения, передающей с большой точностью все детали композиции, имеющие символическое и атрибутивное значение. Облик персонажей отвечает ваджраянистскому идеалу чувственной красоты. В этом отношении они не согласуются с китайской традицией, но и для непальских работ моделировка форм тела слишком подробна и натуралистична. Изображения больше отвечают индийскому идеалу, чем непальскому (рис. 4). Возможно, тут проявилось желание уйти от слишком жесткой привязанности к непальской школе. Однако, блестящая позолота и ряд декоративных деталей говорят о непальском влиянии. Собственно китайские черты проявляются в некотором отступлении от классических пропорций: фигуры персонажей коренасты, их головы заметно увеличены. Ткани одежд по-китайски драпируются тягучими, длинными складками. Сочетание различных стилей не приводит к эклектике, изображения сохраняют органичность, поскольку не выходят из рамок общей северобуддийской традиции. Образы пышнотелых, обильно украшенных персонажей оказались очень популярными и сохранились в искусстве Китая до середины XVII в.

С утверждением в 1644 г. Цинской династии северный буддизм становится религией императорского двора и знати и важным фактором во внешней политике Китая. Стремясь укрепить в Тибете власть империи, Цины всеми мерами возвышают значение китайских буддийских центров и, прежде всего, Пекинского центра. Развертывается широкое производство культовых предметов, предназначенных как для китайских буддистов, так и для вывоза в другие страны. Стиль китайских металлических скульптур в это время резко меняется. Мастера обращаются к более строгим иконометрическим нормам. Исчезают пышные формы минского времени, фигуры обретают стройность, украшения передаются тонкими гравированными линиями и невысоким рельефом. На этой основе создаются замечательные образы, строгие и изысканные (рис. 9). Так в начале цинской эпохи кристаллизуется собственный китайский стиль металлической скульптуры северобуддийского типа, свободный от тибетского и непальского влияний.

В XVIII в. в Китае существует несколько собственных школ, в той или иной мере использующих общее насле-

дие стран региона. Одновременно каноническая точность начинает терять содержательную наполненность и постепенно приводит к сухости или, напротив, манерности произведений. Этот процесс усиливается из-за постоянной необходимости расширять производство культовых памятников, предназначенных для импорта в страны региона. Начинают применяться техники, позволяющие тиражировать скульптуры. Наряду с литьем способом “замещенной восковой модели” используются разборные формы, что лишает скульптуры индивидуальности. В XIX в. китайская скульптура буквально наводняет восточные районы Тибета, Монголию и буддийские районы России. Под ее воздействием унифицируются стили металлической скульптуры в регионе. Незатронутыми китайским влиянием остаются центры литья металлических изображений в Центральном и Южном Тибете и Непале, исключая единичные заимствования отдельных элементов декора.

Но прежде, чем произошло унифицирование продукции центров металлической скульптуры в восточных частях региона северного буддизма, в его пределах сложилась и расцвела еще одна художественная школа, в которой металлическая скульптура заняла ведущее место. Мы имеем в виду школу монгольского мастера Гомбодорджийна Дзанабадзара (1635 — 1723), главы буддийской церкви Монголии. Сын халхаского хана, с детства предназначенный для духовной карьеры, Дзанабадзар в возрасте 15 лет был отправлен для обучения в Лхасу. Среди прочих наук, обязательных для ламы высокого ранга, он уделял большое внимание изучению изобразительного канона и практическим навыкам скульптора и живописца. По возвращении на родину он стал первым в истории Монголии главой буддийской церкви страны и получил титул Ундур-гегена (Великий святой). Глубокая образованность в области буддийской традиции сочеталась в этом человеке с живой связью с монгольской художественной культурой. Его творчество создало новое направление в искусстве стран северного буддизма и явилось своего рода эталоном национального стиля. С наибольшей полнотой гений Дзанабадзара выразился в металлической скульптуре, выполненной в технике “замещенной восковой модели”.

В творчестве Дзанабадзара возрождается чистота форм раннего буддийского искусства. В этом отношении оно сближается с произведениями ранней эпохи Цин во второй

половине XVII в. Но, в отличие от цинских скульптур, произведениям Дзанабадзара свойственна своеобразная конкретность, приближенность к миру живых. Он наделяет свои персонажи этническими чертами монголов, идеализируя и возвышая облик мужчин и женщин своего народа. Не случайно историческое предание говорит о том, что моделью для статуй Тары послужила возлюбленная Ундур гегена²⁰. Ему принадлежит скульптурный автопортрет — уникальный случай в буддийской традиции. Характерные пластические особенности — равномерное распределение скульптурных масс, лаконичность моделировки, ясность силуэта, очерченного непрерывной контурной линией, заставляют вспомнить классические произведения древней Индии. Из арсенала классического наследия почерпнут и способ изображения одежд, — плотно облегающими тело персонажа, когда присутствие ткани обозначается лишь орнаментальными кромками, чей тонкий рельефный узор лежит на самой поверхности и потому не нарушает целостности основных объемов. Скульптуры отлиты со щедрой затратой металла, и его реальный вес весьма ощутим в монументальности их форм. Мелкие детали отлиты вместе с основными объемами, что способствует целостности всей композиции. Исключительно высоки качества позолоты, полируемой до зеркального блеска. Виртуозность исполнения приобретает самостоятельную эстетическую ценность. Вдохновляясь классическими образами, Дзанабадзар остается средневековым художником, что сказывается в отношении изображения и декора. Сплетение нитей бус «одевают» скульптуру, раскраска черт лица, волос, вставки цветных камней придают декору собственное значение.

Высокие достоинства произведений Дзанабадзара определяются, прежде всего, гениальной личностью самого художника, и особенностью того периода истории Монголии, который называют монгольским ренессансом, времени становления собственной буддийской церкви и активного освоения северобуддийской традиции. Но и в этом историческом контексте загадкой творчества Дзанабадзара остается сходство его произведений с работами непальских мастеров времени расцвета металлической скульптуры Непала XII — XIII вв. и времени Анико. Вряд ли Дзанабадзар знал работы непальского скульптора, но исторический пример отношений монгольского правителя Китая с иерархом влиятельной тибетской школы был очень популярен в Монголии в XVII в. и использовался в процессе определения взаимоотношений

между Монголией, Тибетом и Китаем. Соответственно, и стиль работ главного художника — непальца при дворе Хубилая мог иметь знаковый характер для иерарха монгольской церкви и мастера Ундур гегена. С непальским стилем Дзанабадзар мог познакомиться непосредственно в Монголии. В непало-индийском характере был перестроен в XVII в. личный монастырь Таранатхи, чьим перерожденцем был объявлен Дзанабадзар²¹. При возвращении Дзанабадзара из Лхасы в Монголию его сопровождала большая свита, в которую входили ученые ламы и художники, чье участие было необходимо для распространения учения северного буддизма в Монголии, в большой мере зависящего от строительства монастырей и храмов, и от создания культовых произведений искусства. Логично предположить, что среди них были и непальские мастера. Монголия естественным для северобуддийской страны образом включалась в обмен художественными ценностями в регионе. Из общего художественного наследия работы непальцев могли оказаться наиболее привлекательными в силу характерного для них тяготения к классическому идеалу.

Однако все названные причины не могут в полной мере объяснить обращение мастера не к современному ему искусству Непала, а к искусству прошлой, далекой от него эпохи, с которым он мог познакомиться, только увидев конкретные произведения того времени. Нам остается лишь предположить, что произведения Непала XII—XIII вв. хранились в монастырях Тибета во времена Дзанабадзара, что, впрочем, вполне правдоподобно и отвечает обычаям религиозной практики. Особым сходством с непальскими оригиналами отличаются скульптуры *бодхисаттвы* Майтреи. Можно указать конкретные скульптуры, при чем датированные ранее XII — XIII вв. — Майтрею из Пан-Азиатской коллекции (США), датируемого IX—X вв., и статую из монастыря Нартанг, имеющую датировку 1093 г., о которой уже говорилось выше. Три скульптуры Майтреи работы Дзанабадзара хранятся в настоящее время в Музее А.М. Саклера в Гарвардском университете (Бостон, США), в Храме Чойджан-Ламы (МНР) и в Музее Гандантегсинлин (Улан Батор, МНР)²². Все они имеют одинаковую иконографию: стоят в позе “*абханга*”, правая рука поднята на уровень груди в жесте “*витаркамудра*” (знак наставления в учении), левая опущена вниз, в ее ладони сосуд “*кундика*” (один из символов отшельничества), в прическе — главный

отличительный атрибут Майтреи — ступа. Одежда состоит из юбки “*антаравасаки*”, подпоясанной поясом с короткими завязками, сдвинутыми к левому боку, и шарфа, опоясывающего бедра и завязанного в узел на правом боку. Священный шнур, спускаясь с правого плеча, проходит вдоль левого бока фигуры под шарфом, опоясывающем бедра, нависая над ним петлей, и спускается до середины бедра ноги. Во всех особенностях иконография дзанабадзаровских статуй совпадает с иконографией двух указанных нами непальских скульптур. Но есть одно главное отличие — монгольские Майтреи не имеют украшений. Неукрашенная форма *бодхисаттвы* известна нам только в индийской традиции — в скульптуре скальных храмов Аурангабада и Аджанты V—VIII вв. Персонаж скальных храмов — Авалокитешвара, его неукрашенную форму М.Т. де Маллманн возводит к образам брахманов—отшельников²². Как и Майтрея, он имеет среди своих атрибутов сосуд *кундику*, его мудры в неукрашенной форме “*абхая*” (снятие страха), при которой рука поднята к груди, как и при “*витаркамудре*”, и “*варада*”, с рукой, опущенной вниз. Эта архаичная форма практически не встречается в средневековом искусстве.

Глубокий знаток традиции, Дзанабадзар обращается к еще более древней иконографии, чем непальские мастера. Можно предположить, что, оживляя древний канон, он поднимает авторитет новой монгольской церкви перед старыми буддийскими странами, от которых буддизм был воспринят монголами. Изменяя иконографию своего персонажа, художник более последователен в подражании характеру изображения иконографически незначимых деталей: длине юбки, доходящей лишь до середины голени, способе ношения священного шнура, являющихся отличительными признаками ранней непальской скульптуры. Повторены специфические особенности фигуры и моделировки. Замечательно, что особенно близкое сходство обнаруживается не с нартангским Майтреей, постоянно находившейся в храме статуей, а с Майтреей из Пан Азиатской коллекции, чья судьба в Непале и Тибете неизвестна. Сходство проявляется даже в практически одинаковых размерах скульптуры из Пан Азиатской коллекции (26 дюймов без пьедестала) и статуи работы Дзанабадзара из музея Гарвардского университета (28 дюймов с пьедесталом).

Может ли быть случайностью подобное сходство? Или время чудесным образом сохранило творение непаль-

ского мастера IX — Хвв., которое некогда увидел монгольский художник и взял его как образец для своих Майтрей? И если это так, то какие причины побудили Дзанабадзара остановить свой выбор на скульптуре IX — X вв.?

Рассмотрим внимательнее этот образ. Майтрея IX — X вв. отлит из меди, позолочен. Большой размер — около 70 см в высоту — выделяет его как произведение значительное, возможно, отлитое по особому заказу. Он принадлежит к линии золоченой скульптуры без вставок камней. В нем есть своя странность: четкие, не стертые временем черты лица, тонко моделированные волосы и ажурная корона сочетаются с неточностью в передаче основных форм тела, особенно рук, и неуверенностью линий, которыми нанесен рисунок пояса с короткими завязками и священного шнура. Однако эти особенности изображения находят свои аналогии среди ранней скульптуры Непала. В частности, среди скульптур большого размера, каким является сидящий Шива из Регионального музея в Лос-Анджелесе, датируемый XI в. Можно указать на скульптуру стоящего Индры из Галереи Крейтман в Лос-Анджелесе²⁴, датированного X в. Разница в датировке в один — два века при общей неопределенности в этой области не имеет значения. При всех своих недостатках, Майтрея IX в. обладает большой привлекательностью. Именно неправильность в передаче естественных форм, незаконченность, “эскизность” рисунка отдельных деталей сообщает этому образу особую искренность. Значительные для металлической скульптуры размеры сами по себе делают эту скульптуру особо примечательной. В настоящее время она утратила свой пьедестал, но в прошлом могла обладать полным обрамлением, состоящем из пьедестала, нимба и ореола. Классический идеал ранней непальской скульптуры переработан в данном образе в духе раннесредневековой условности. Она, или подобная ей скульптура, несомненно, могла обратить на себя внимание выдающегося мастера среди других, освященных авторитетом древности произведений.

Не случаен и выбор персонажа. Майтрея пользовался особой популярностью в школе *гелук*. В 1409 г. основатель школы Цзонкапа утвердил праздник Майтреи, который стал главным праздником в году. В 1657 г. Дзанабадзар впервые провел этот праздник в Монголии. Майтрея был главным объектом медитаций Дзанабадзара²⁵. Учитывая особое отношение Ундур Гегена к этому персонажу пантеона, можно понять выбор необычной для по-

зднего Средневековья иконографии — неукрашенной формы *бодхисаттвы*, и в качестве модели древней скульптуры с неординарными пластическими достоинствами. В таком выборе сказался утонченный ум представителя высшей духовной элиты северного буддизма.

Вокруг имени Дзанабадзара сосредоточиваются важнейшие вопросы истории северобуддийского искусства. Само по себе наличие мастера, о котором известно не только его имя, но и его биография и большой круг его произведений — явление исключительное в северобуддийской традиции. В данном случае снимаются вопросы атрибуции и датировки памятников, столь сложные для разрешения в северобуддийском искусстве, и внимание исследователя может быть сосредоточено на проблемах собственно художественного процесса.

История металлической скульптуры Непала в связи с общей историей этого вида искусства в регионе северного буддизма дала два имени знаменитых художников — Анико и Дзанабадзар. Их судьбы различны, но сходны в одном — оба они связуют собой четыре страны — Непал, Тибет, Китай, Монголию, т.е. весь современный им мир северного буддизма. Они жили и творили в едином пространстве художественной традиции, независимо от того в какой части реального географического пространства они пребывали. Для обоих в качестве связующей нити, пронизывающей художественные культуры стран региона, служила металлическая скульптура Непала.

Катаклизмы истории XX в. прервали естественное развитие художественной традиции в Тибете, Китае и Монголии. В исторической перспективе Непалу было определено стать на многие десятилетия единственным хранителем художественного наследия северного буддизма. Искусство металлической скульптуры в этой стране оставалось живым и в 50-х, 60-х гг. XX в. оно вступило в новый период своего развития. Его особенность в том, что изображения божественных персонажей стали предметом коллекционирования и просто сувенирной продукции. Однако навыки традиционных художников сохранились. Непал остается и в наши дни наиболее авторитетной страной в этом виде искусства.

Примечания

- ¹ *Kramrisch S.* Indian Sculpture in Philadelphia Museum of Art. — Philadelphia, 1966. P.24— 26.
- ² Читралакшана. /Мастера искусства об искусстве. — М.,1966. С. 36.
- ³ Агнипурана, X в. Цитируется по:Rewes R. Cire Perdue Casting in India. — New Delhi, 1962. P.28.
- ⁴ См. сноску 2.
- ⁵ *Macdonald A.W. and Stahl A.V.* Newar Art. — New Delhi, Bombay, Bangalore, Calcutta, Kanpur, 1979. P. 19.
- ⁶ Смотрите изображения бодхисаттв на непальских чайтьях VII—VIII вв. в: *Kramrisch S.* The Art of Nepal. — New York, 1964. Cat. № V,VII,VIII., а также рис. 2.
- ⁷ Lost Impire of Silk Road/ Buddhist Art of haro-Khoto (X—XIII century). — Taibei, 1994. Cat. № 39, 40, 41, p. 184 — 187.
- ⁸ Шедевры бронзовой скульптуры Индии. — Москва, Нью Дели, 1988, С. 43, рис. .
- ⁹ *Kramrisch S.* Op. cit. P.5.
- ¹⁰ Wisdom and Comption. — London, New York, 1991. Fig. 7.
- ¹¹ *Pal P.* Nepal.Where the Gods are Young. 1975. Cat. № 15, 21.
- ¹² *Pal P.* Art of Nepal. A Catalogue of Los Angeles County Museum of Art Collection. — Los Angeles , London, 1985. P. 36.
- ¹³ *Macdonald A.W. and Stahl A.V.* Op. cit. P.22, 32.
- ¹⁴ *Karmay H.* Early Sino—Tibetan Art. — Warminstr, 1975.
- ¹⁵ *Berger P., Bartholomew T.T.* Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan. — San Francisco, 1995, P.54, fig.2.
- ¹⁶ *Schroeder von U.* Indo-Tibetan Bronzes. — Hong Kong, 1981. Cat. 133 B.
- ¹⁷ Wisdom and compassion, Op. cit. Cat.№ 144.
- ¹⁸ *Schroeder.* Op. cit. Cat. №№ 85A, 85C.
- ¹⁹ *Lowry J.* A Fifteenth Century Sketchbook (Preliminary Study) // Essai sur l' Art du Tibet, 1977. P.83—118, fig. A4—7.
- ²⁰ Цултэм М. Выдающийся монгольский скульптор Г.Дзанабадзар. — Улан-Батор, 1982. Кат. № 45, С. 64; кат. № 4, С. 26.
- ²¹ *Berger P., Bartholomew T.T.* Op. cit. P. 60.
- ²² Там же, кат. № 100, рис.1,2,4.
- ²³ *Mallmann de M.T.* L'introduction a l' etude d'Avalokitesvaa. — Paris, 1948. Fig. V.
- ²⁴ *Schroeder,* Op. cit. Cat.№ 82C, 87D.
- ²⁵ *Berger P., Bartholomew T.T.* Op. cit. P. 62—64.

И.Ф.Муриан

Тридиции классической скульптуры первого тысячелетия в Непале*

В огромном потоке произведений современного непальского искусства можно выделить скульптуры самых разных направлений, в том числе и такие, которые вписываются в общемировой поток новых и новейших художественных форм. Именно к таким произведениям относится “Лежащая женщина” (1978 г.) непальской художницы Сушмы Симкхада. Она сделана из белого пластика — и очень мягко выделяется высоким барельефом на доске-подставке из светлого дерева. Скульптура объемна и лапидарна. Светотеневая трактовка пластики тела лежащей женщины предельно проста, она создает ощущение “наброска” в объемной массе. Всего две грани на изломе вдоль спины и бедра определяют плоские и округлые формы скульптуры. Лапидарность “наброска” сказывается и в том, как условно сведены на нет верхняя часть фигуры (маленькая трехгранная голова, поддерживаемая острым изломом правой руки, как бы уходит в тень — в буквальном и фигуральном смысле этого слова) и ее нижняя часть (ноги ниже колена плавно деформируются в почти плоский, лишь слегка граненый треугольник, который как бы сливается с фоном пьедестала). Произведение Сушмы Симкхада, вне всякого сомнения, обладает свойствами особого современного видения и ощущения скульптурного пространства.

* Статья подготовлена при поддержке РФФИ, грант № 96-06-804227а.

Совсем иначе выглядит металлическая литая скульптура сидящей богини (Девы) художника Кирти Ман Шакья. Общая пластика стройного женского тела с длинной и тонкой талией явно воспроизводит пластику непальской металлической скульптуры XII — XVI веков и еще более раннюю пластику женских фигур в индийской живописи Аджанты. Налицо живая и глубокая традиция, осяцающая творчество современных непальских мастеров. Трудно определить имя изображенной в скульптуре богини: то ли это ваджраянистская Тара в свободной позе *махараджалила*, то ли это Ума (или Парвати) из композиции “Ума-Махешваре” (Шива и Ума, сидящие на скале на фоне быка Нанди); ее можно было бы назвать (как мы и сделали) и обобщенным именем Девы (“богиня”). Видимо, художник Кирти Ман Шакья, создавая скульптуру в середине 1970-х годов, был охвачен почти всеобщим для непальских художников, особенно молодых, стремлением выйти за пределы привычного религиозно-мифического канона — к жизни, к реальным формам обычных людей. Однако критерий художественности, особенно для металлической скульптуры, в Непале до сих пор связан с прямым ее назначением — быть воплощением глубоко религиозного канона, вмещающего в себя не только узаконенные пропорции, позы рук и ног, атрибуты, но и высокий дух притягательного божественного совершенства. Поэтому уйти от обаяния традиционного искусства трудно, рука невольно лепит тонкие черты женского облика в виде собирательного образа Девы в излюбленной позе самой женственной богини — Умы (Парвати), сидящей на ложе с супругом Шивой и прильнувшей к его левому плечу в легком живом изгибе стройного и гибкого тела.

Поскольку в данном случае Девы (Умы) — одиночная фигура, то, естественно, изменен и центр тяжести в ее позе: Девы (Умы) опирается не на плечо супруга, а на свою собственную выпрямленную правую руку. Изменения коснулись и позы ног, и атрибутов богини: под острым углом поднято не левое, а правое колено, в левой согнутой руке оказался иконографически непонятный цветок (но все же не простой, а распушенный цветок наподобие священного лотоса). Изображение внутренне подвижной позы сидящей Девы традиционно и в то же время по-новому живо. Плавный поворот фигуры происходит как бы по спирали: слегка склоненная голо-

ва сильно повернута к правому плечу, в то время как колено правой ноги направлено в левую сторону. Лишь правая опорная рука является контрапунктом начавшемуся круговому повороту корпуса Девы.

Можно привести и другой пример с божеством в свободной позе *махараджалила*, опирающимся на руку, со слегка повернутым корпусом и склоненной головой, — это сидящий Индра (известны такие металлические скульптуры XII, XIV и XVI веков).

Нам кажется, что маленькая скульптура (высотой всего в 12,5 см) Кирти Ман Шакья — это образец живой традиционности, не выпускающей из своих объятий рвущихся на свободу современных непальских художников.

Несколько иное отношение к традиции можно заметить в современной непальской металлической скульптуре, изображающей коронованного Амитаюса, сидящего в позе лотоса (*падмасана*). Она создана известным мастером и педагогом Ратна Кадзи Шакья, который живет, работает и льет свои скульптуры в Патане, а преподает (в скульптурном классе) в Катманду в Художественном институте. Ратна Кадзи Шакья — знаток традиционной металлической скульптуры. Его скульптуры каноничны; в лучших из них он добивается живой одухотворенности, которой невозможно достичь без наполнения собственной души художника животворными соками новых мыслей и новых ощущений.

Работа Ратна Кадзи Шакья “Амитаюс” немногим больше, чем скульптура Девы, — всего 21 см. Скульптура тонирована под темную бронзу (возможно, в ее сплаве больше олова и меньше меди — это как раз то, что литейщики называют бронзой). Работа явно задумана и выполнена в стиле определенной школы — скорее всего, XVI-XVII веков¹.

Свободная пластика симметрично развевающиеся шарфа, мягко ниспадающие с колен складки *дхоти* с проступающим тонко-графичным рисунком на ткани, ожерелья на шее и на груди, висящие до плеч серьги, длинные локоны и обрамляющая голову корона с изображенными драгоценностями, — все выполнено с легкостью, изяществом и пунктуальной правильностью. Не забыта и обратная сторона скульптуры: четкая пластика головы с высокой прической, шарф на плечах, перевязь, идущая от левого плеча на правую сторону талии,

тонкий хорошо читаемый рисунок на *дохти* со шнуром на поясе выполнены с обычной тщательностью и пластичностью. Короче говоря, эта скульптура пленяет своей классической правильностью и успокоенностью. И она, конечно, призвана сохранять традицию как эталон, как свод правил, которые могли бы восприниматься и высоко цениться не только в культовой жизни или, наоборот, в среде туристов-знатоков, но, при случае, и на уроках в скульптурных классах Художественного института.

Кстати, в работах студентов этого института — очень разных по качеству и уровню подготовки — поражает одно: поголовное, явно врожденное чувство пластического объема. Из этих студентов вырастают современные мастера. Они могут стать замечательными ремесленниками, свободно и естественно продолжающими дело своих отцов и учителей в создании традиционной продукции современной культовой (а отчасти и “туристской”) скульптуры, но могут и покинуть спокойное поприще, отдавшись поискам форм, адекватных общему для всего современного мира раскованному взгляду на движение и изменение пространственной пластики.

И здесь им не надо будет начинать сначала — не успел Непал обрести свободу от старых, отживших свой век феодальных пут и завязать контакты с большинством стран мира, как в городах Непала (особенно в Катманду) появились замечательные современные монументальные памятники. Они родились как из воздуха, без трудных поисков и ошибок. В ответ на возникшие заказы посольств, банков, институтов и других новых учреждений, на выставках, на площадях и перед входами в здания стали сооружаться мощные монументальные скульптуры, реконструирующие свободное пространство города и меняющие его облик. В качестве примера назову такие работы, как “Пахота”, “Крестьянин и буйвол”, “Энергия” (все они принадлежат руке непальского скульптора Тхакура Прасада Майнали), а также ряд работ (с участием Т.П.Майнали и художницы Прамилы Гири) в новом архитектурно-скульптурном комплексе Университета имени Трибхувана.

Работы Тхакура Прасада Майнали, по существу положившие начало современному типу оформления города, отличаются монументальностью форм и значительностью заложенных в них идей. В одной из экспликаций

к своей скульптуре ("Энергия") автор раскрывает свой замысел, хотя и несколько иллюстративно, но и достаточно обобщенно (рассказывая легенду о создании долины Катманду как божественной обители, полной жизненной энергии, света и воды). Светло-серая скульптура из цемента и мраморной крошки украшена вставками из меди и латуни, а также потоком живой воды (своеобразным маленьким фонтаном), падающей из верхнего металлического круга (с белым шаром в центре) в нижний круг со сложным металлическим цветком и обрамленным шаром поменьше. Символика скульптуры очень сложна и запутана; она, как пишет сам автор проекта, должна совмещать атрибуты индуизма и буддизма, отражая основные моменты как индуистской, так и буддийской версии легенды о возникновении долины Катманду на месте священного озера. Обе легенды совпадают в первоначальном образе пламени и света (а также лотоса) в центре священного озера (верхний металлический круг на скульптуре), которое ударом божественного меча было спущено на окружающие земли (поток воды из верхнего круга в нижний). Тхакуру Прасаду Майнали как скульптору свойственна усложненная иллюстративность идей, которые, однако, не столько "читаются" зрителем, сколько сами "заряжают" и "оснащают" дополнительным смыслом общую пластику произведения (весьма абстрактных выразительных форм). В скульптуре "Энергия" тема раскрывается не в иллюстративном замысле декоративных деталей, а в энергичном размахе раковинообразного очертания скульптуры, переходящего в вертикальный ствол основания с тремя правильными кругами "подставок" (двух светлых и одного темного).

Несколько проще и потому лапидарнее решена композиция Т.П.Майнали "Пахота": крестьянин с упряжкой из двух буйволов (скульптура стоит перед зданием Конторы агрокультурных проектов в Катманду). Хотя эта белая скульптура достаточно велика (около 3 м), по манере исполнения она очень напоминает небольшую комнатную скульптуру "Лежащая женщина" Сушмы Симкхады. Это особенно заметно в трактовке безликой головы крестьянина: яйцеобразная форма делится ребром посередине на две части — освещенную и неосвещенную. Также приблизительно и кратко намечены туловища, головы и ноги буйволов. Лапидарность придает скульптуре

динамичную выразительность и возможность изменять размеры скульптуры от миниатюрного (например, у Сушмы Симкхады) до монументального (у Майнали). Такое безвозмездное изменение размера возможно только у истинно пластичной скульптуры, поскольку она сама в себе содержит пространственную энергию, расширяющуюся или сжимающуюся в зависимости от целей ее создания.

Скульптура “Пахота” носит, в общем, символическо-тематический характер. Другая композиция Майнали, также состоящая из фигуры буйвола и крестьянина (стоит у здания Сельскохозяйственного банка), содержит в себе пафос не менее абстрактной идеи: господство сознания человека над энергией буйвола (по словам самого автора композиции). Размеры обеих скульптур почти одинаковые, однако, во втором случае как бы взметнувшаяся вверх условно-плоскостная фигура человека с очень небольшой головой, явно господствует над инертной массой фигуры буйвола и создает ощущение вероятного взлета волевой человеческой энергии.

Если задуматься над источником уникальной способности непальского художника воспринимать мир пластически — как изнутри, от себя, так и извне, из окружающего пространства, — то обязательно придешь к выводу о неизменном постоянстве этой способности, связывающей современные скульптурные формы с глубокой исторической древностью, когда пластические искусства носили сугубо культовый характер и всегда оформляли всю общественно-религиозную жизнь общества. Позднее, на излете древней культуры, связь скульптуры с канонами духовного существования человека не могла не сказаться на высоко организованном, формально совершенном характере этого искусства.

Как по отношению к европейской античной скульптуре, так и по отношению к непальской скульптуре постдревнего и предсредневекового периода (в Непале это V — VII вв. н.э.) вполне применим термин “классика”. Мне приходилось уже объяснять, в каком смысле можно употреблять термин “классика” по отношению к истории непальской культуры². Эта классика была столь высока и совершенна, что она, аналогично европейской античной классике, определила все дальнейшее развитие непальской скульптуры вплоть до сегодняшнего дня. Именно от нее пошла сила и живая энергия современного пластического решения скульптурных образов.

Классическая скульптура V — VIII вв.н.э. — золотая кладовая непальских скульпторов на протяжении более чем десяти столетий. Своими корнями она переплетается с корнями северо-индийского искусства. К моменту расцвета буддийской и индуистской скульптуры в индийской Матхуре, и особенно в центрах Гуптского государства, в непальской долине Катманду уже существовало государство, возглавлявшееся династией Личчхави — выходцев из северо-индийской касты *кшатриев* народности личчхавов. Выдающимся правителем этой династии был Манадева (V в.) — первый правитель в долине Катманду, который оставил после себя надписи на каменных стенах.

На территории позднейшего вишнуитского храма Чангунараян сохранилось четырнадцать надписей, из которых мы узнаем о генеалогии правителей Личчхави, о военных походах, о реформах, чеканке монет, получении различных титулов, воздвижении дворцов, храмов и создании скульптур. Судя по надписям, Манадева был вишнуитом (как и его мать), а его жены и дочь поклонялись Шиве-Пашупати.

В период правления Манадевы и позже Непал испытывал большое влияние индийского государства династии Гупта, образовавшегося в IV веке н.э. на месте древнего государства Магадха с его блистательной столицей Паталипутрой. Бывшая столица династии Личчхави, г. Вайшали, находилась недалеко от Паталипутры. Естественно, что род *кшатриев* из личчхавов, воцарившийся, видимо, в первые века н.э. в Непале, всегда тяготел к своим старым североиндийским корням.

Самые прекрасные статуи, дошедшие до нас от времени Манадевы, посвящены Вишну (или его *аватарам*) и несут явный отпечаток классического *гуптского* искусства. По традиции, установившейся среди исследователей непальского искусства, зафиксированная история скульптуры Личчхави начинается с двух рельефов на сюжете “Вишну-Викранта” (“Вишну, широко шагающий”), датированных в надписях одним и тем же 467 годом. Один из рельефов до сих пор находится на своем старом месте — он образует довольно плоскую квадратную нишу, вписанную в невысокий, но крутой земляной склон левого берега реки Багмати, в местечке Тильганга (район современного Катманду), недалеко от храмового комплекса Пашупатинатх. Рядом с рельефом нет никакого храма, нет даже ал-

тарного оформления. Так что дневной солнечный свет свободно и мягко выявляет его формы, образуя то глубокие, то прозрачные тени на светло-сером известняке, в котором выбит весь рельеф вместе с плохо сохранившейся надписью на выступе постамента.

Изображенный на рельефе персонаж не вызывает сомнений. Многоруким божеством с прямоугольной тиарой на голове, в невероятно широком, направленном вверх шаге может быть только “Вишну-Викранта” (или Тривикрама — “Трижды шагнувший”)³.

Образ Вишну-Викранты связан с пятой *аватарой* Вишну — карликом Ваманой. Некогда царь дайтьев по имени Бали затеял поединок с богом Индрой и, благодаря накопленной нравственной силе, победил его, получив во владение небеса, землю и подземное царство. Мать Индры Адити очень огорчилась и попросила Вишну помочь сыну. Вишну обернулся карликом Ваманой и отправился в царство Бали, где готовилось грандиозное жертвоприношение. Наставник Бали Шукрачарья узнал в карлике Вишну и посоветовал Бали не исполнять никаких просьб Ваманы. Но тот не послушался мудрого совета, и когда раздавались подарки, он охотно позволил карлику взять себе столько земли и пространства, сколько он покроет тремя шагами своих маленьких ножек. Получив подарок, карлик обернулся гигантом Вишну-Тривикрамой. Двумя шагами он покрыл земное и небесное пространство, а при третьем шаге, остановленный мольбой Бали сохранить ему хотя бы подземное царство, он опрокинул неразумного царя головой вниз, направив в оставленное ему царство под землей.

На непальском рельефе Тривикрама изображен в стремительном шаге, вскинув левую ногу так, что вместе с отталкивающейся правой ногой она образует четкую диагональ всей квадратной композиции. Резкое, взмывающее вверх движение могло показаться крайне неустойчивым, если бы фигура Вишну не поддерживалась, как парусом или крыльями, тремя парами раскинутых в сторону рук. Растопыренные пальцы опорной правой ноги гиганта даны в таком откровенном напряжении, что фигурка *дайтьи*, пытающегося всем своим телом удержать эту ногу, кажется бессильно на ней повисшей.

Иконография непальского Вишну-Викранты здесь далеко не полная, если сравнивать его с аналогич-

ными индийскими композициями более позднее времени. Нет изображения солнца и луны. Из ведических богов Брахмы, Шивы и Ваю⁴ (или Варуны) в непальском рельефе присутствует только Брахма⁵, чья большая голова касается вытянутого носка поднятой ноги Вишну. Слева, около правой согнутой руки Вишну-Викранты, можно заметить летящего Гаруду⁶, выступающую из цветка лотоса Лакшми, нагу и нагиню, поддерживающих носок опирающейся о землю ноги Вишну, фигурку жителя царства Бали, обнявшего ногу Вишну у щиколотки и пытающегося удержать ее от следующего шага. В правой нижней части композиции находится изображение начала мифического сюжета: карлик Вамана (то есть *аватара* Вишну), принимающий дары царя Бали, сам Бали с золотым сосудом в руках и его жена в почтительной позе: рядом стоит лошадь, предназначенная для жертвоприношения, и две фигуры, из которых, видимо, одна — наставник Шукрачарья, а другая — небожитель, наказывающий наставника за подсказку Бали. В правом верхнем углу композиции изображена последняя сцена сюжета: под носком поднятой ноги Вишну-Викранты (Тривикрамы) видна перевернутая, летящая вниз головой фигура Бали, отправленного в подземное царство.

О большинстве персонажей можно только догадываться, сравнивая этот рельеф с другим таким же рельефом, которому посчастливилось лучше сохраниться, — с рельефом “Вишну-Викранта” из Ладжимпата (старый район Катманду), ныне находящимся в экспозиции Национального музея. На обоих рельефах стоит одна и та же дата и, видимо, одна и та же надпись, которая гласит: “Желая почтить свою мать Раджавати, благородную и щедрую, как Лакшми, король Манадева, руководствуясь добродетельными и благочестивыми намерениями, построил храм и поместил в нем изображение Вишну-Викранты, во второй день полной луны в месяце вайшакха, в году 389⁷, подвигнутый на это богами, мудрецами и Господином всех миров”⁸.

Американская исследовательница С.Крамриш предполагает, что оба рельефа были сделаны по одному заказу короля Манадева⁹, возможно, с какого-то третьего, не дошедшего до нас оригинала. Древнее и особенно средневековое копирование допускает небольшие изменения в деталях и частностях, чем и объясняются незначительные различия в пропорциях головы и тела Виш-

ну-Викранты и в трактовке отдельных складок одежды. М.Сингх высказывает мысль, что рельеф “Вишну-Викранта” из Ладжимпата был сделан приезжим гуптским мастером, одним из тех, которые в годы окончания правления Скандхагупты, то есть около 466 года, эмигрировали из Паталипутры, Сарнатха и других гуптских городов в долину Катманду ко двору короля Личчхави Мандевы, тогда как рельеф на ту же тему из Тильганга М.Сингх считает произведением собственно непальского мастера, работавшего по образцу, но отягощенного местными стилистическими традициями¹⁰. В противовес М.Сингху, П.Пал склонен считать рельеф из Ладжимпата более поздним повторением рельефа из Тильганга — примерно 500-525 гг.¹¹.

Среди недатированных памятников, близких по своему характеру к рельефу Вишну-Викранта из Тильганга (467 г.), необходимо отметить скульптуру с изображением Ханумана (героя обезьян из древнего индийского эпоса “Рамаяна”). Небольшая стела с высоким, почти круглым горельефом фигуры Ханумана и в настоящее время стоит на площади храма Нараяна в небольшом городке Пхарпинг в долине Катманду. Почти полная стертость лица и головного убора, сколы в верхней части стелы, трещины и эрозия поверхности камня мешают зрителю вполне оценить все достоинства этой древней скульптуры. Однако резкое экспрессивное движение фигуры, повернутой в профиль, огрубленность стопы ног с расставленными пальцами, которыми Хануман опирается о камни, взбираясь вверх по скалам, а также декоративность складок спускающейся между ног ткани и сохранившиеся очертания тяжелых, лежащих на плечах серег, дают понять, что это редкий образец очень раннего изображения Ханумана. Предводитель войска обезьян, один из главных героев древнеиндийского эпоса “Рамаяна”, спасший из плена с острова Ланка любимую жену царевича Рамы Ситу, изображен в стремительном движении. Проворный и ловкий, хитрый, предприимчивый, бесстрашный, не знающий преград освободитель и верный союзник, Хануман стал героем легенд и сказок, дошедших до наших дней у очень многих народов не только южной и юго-восточной, но и восточной Азии (например, Китая).

Стела из Пхарпинга с изображением бегущего Ханумана относится к самому началу сложения его куль-

та в Непале. Тенденция к канонизации проступает сквозь непосредственность живого изображения. Будучи частью вишнуитского культа (сюжет “*Рамаяны*” относится к вишнуитскому мифологическому циклу), образ Ханумана наделен 4 парами рук (что в принципе не характерно для большинства изображений Ханумана у других народов). Как и в рельефе Вишну-Викранта 467 года, живость повествования и жизненность наблюденных деталей (два донатора и две маленькие обезьянки, ютящиеся в скалах, шиваитская культовая *линга* на верхней площадке скалы справа и бык Нанди) как бы соперничают с упорядоченностью изобразительного канона и ставят эту скульптуру по времени близко к датированному рельефу Вишну-Викранта, то есть к V веку.

Особенности непальской классической скульптуры периода Личчхави по сравнению с гуптской классикой носят оттеночный, стилевой характер и не затрагивают структуру иконографического и иконометрического канона. Тем не менее, искусство Личчхави не совпадает с искусством государства Гупта даже по времени: гуптский канон получает совершенное воплощение в IV — V вв., в гималайском государстве Личчхави — в IV — VII вв. (с началом расцвета в V веке). Несовпадение это хорошо заметно в скульптурах V века, особенно в некоторых буддийских непальских статуях, в которых прослеживается движение стиля от ранних образцов прямостоящих матхурских фигур (начало I тысячелетия н.э.) к более свободной трактовке поз, ставшей характерной для искусства соседнего государства Гупта.

Одним из самых ранних произведений буддийского круга скульптурных памятников в Непале является стоящий Будда из темно-серого базальта (статуя долгое время стояла с юго-западной стороны от *ступы* под названием “*Чабахил*”). Размер ее невелик — чуть больше метра, пропорции тела архаичны. Постановка круглой головы на довольно короткой шее, при очень широких плечах, переходящих в сужающуюся к талии грудь, напоминает строение фигур Сурьи и Вишну, которые относятся обычно к предличчхавскому (или раннеличчхавскому) времени (IV — V вв. н.э.). Правда, талия у Будды более круглая, длинная и низкая, ноги поставлены свободно, левая чуть впереди, вся пластика фигуры живее, раскованнее, так что, видимо, скульптура относится к более позднему времени (V в.н.э.),

когда влияние новых идеалов гуптской культуры стало преобразовывать первоначальные архаично-местные тенденции. Наметившиеся канонические для *гуптской* скульптуры пропорции еще не приобрели устойчивости и завершенности. Верхняя часть тела кажется слишком большой и тяжелой по сравнению с коротковатыми ногами, довольно неуклюже поставленными носками внутрь; при этом основная тяжесть корпуса, слегка накренившегося влево, падает на левую, согнутую в колене, а не на выпрямленную, чуть отставленную правую ногу. Архаична и трактовка круглой головы с плотно прилегающими завитками волос и небольшой ушнишей на темени.

Другая статуя стоящего в аналогичной позе Будды (из темно-серого базальта) находилась на одной из старых центральных площадей Катманду (Бангемур, район Нагал-тол). Она сохранилась лучше, чем Будда, стоявший около ступы Чабахил — лишь немногие сколы на лице и ладонях. Фигура стоит в довольно свободной позе, с опорой на правую ногу, с опущенными руками (правая — с открытой вниз ладонью, то есть в *варада-мудре*, в левой чуть согнутой руке зажаты складки приподнятого подола). Имитация мягкости и тонкости плотно облегающей ткани такова, что она почти незаметна на теле Будды. На короткой шее с тремя поперечными складками покоится круглая голова, благородная форма которой подчеркивается плотными завитками волос и пучком-наростом (*ушнишей*) над теменем. Длинные мочки ушей, как будто оттянутых серьгами, традиционно завершают обрамление лица. Верхняя часть тела тяжелее нижней, поза не очень уверенная, хотя и более “правильная” (с опорой на выпрямленную ногу), длинные руки с большими ладонями доходят до колена. Фигура как бы прислонена к полукруглой арке (*прабхаманда*), оформленной по краю небольшими зубчиками (означающими язычки пламени). Особенностью иконографии Будды из Бангемура являются две маленькие коленопреклоненные фигурки молящихся, примостившихся около ступней ног. Скульптура около Чабахила датирована V веком, из Бангемура — VI веком¹².

Скульптура Будды, стоящего в аналогичной позе, из Ямпи-бахала заметно отличается от двух предыдущих более соразмерным строением тела — плечи чуть более покаты, талия выше, а ноги, соответственно, длин-

нее (относительно верхней части тела); руки еще довольно длинные, ладони крупные. Завитки волос на голове трактованы плоско, но в целом прическа слегка увеличивает размер головы — эффект так называемой прически-“шапки”, которая становится характерной для более поздней иконографии Будды.

По типу буддийских статуй VI века создана и скульптура *бодхисаттвы* Падмапани, стоящая в сухом бассейне Гана-бахала в Катманду. Как и у статуй Будды, правая рука Падмапани опущена в жесте *варада-мудра*, в левой же он держит стебель с распустившимся цветком лотоса. Фигура кажется почти обнаженной, и только по поясу и очертанию складок *сангхати* можно догадаться, что на ней “накинута” та же тончайшая ткань, которую мы видим и у других буддийских скульптур этого времени, в чем, безусловно, сказывалось влияние стиля Сарнатха. Фигура украшена ожерельем и тяжелыми серьгами, волосы собраны в сложный шиньон с помещенным спереди изображением будды Амитабхи, которому иконографически соответствует бодхисаттва Падмапани (Авалокитешвара). У правой ноги бодхисаттвы находится фигурка молящегося, преподносящего цветы. Падмапани стоит на фоне *прабхамандалы* с такими же зубчиками по краю, что и у Будды из Бангемура (VI в.). По-прежнему заметна некоторая несоразмерность верхней, более тяжелой части и нижней, что придает фигуре внутреннюю подвижность, даже некоторую неустойчивость. Тем не менее, по сравнению со стоящими буддами V-VI вв., в скульптуре Падмапани устанавливается более правильное соотношение верха и низа, плечи не так широки и более покаты, а чуть-чуть укороченная талия кажется плотнее и придает всей фигуре несколько коренастый вид. На каменном основании статуи сохранилась надпись. В ней нет прямого указания на дату, но есть сообщение, что скульптура создана набожным Манигуптой и его женой Махендраматой во время правления Рамадевы. По одной из надписей Рамадевы известно, что он находился у власти совершенно определенно в 547 году¹³. Следовательно, статуя Падмапани относится к середине VI века¹⁴. Таким образом, в промежутке между датированными скульптурами середины V и VI веков усиливался гуптский канон IV — V веков и вырабатывались местные черты его интерпретации. К середине VI века оформились основные стилистические особенности

непальской древней скульптуры. Именно они определили высоту и устойчивость *“стиля Личчхави”* в искусстве Непала I тысячелетия. Исторически этот период (после правления Манадевы) не отмечен громкими именами правителей, которые строили бы дворцы и другие новые крупные памятники. Тем не менее, высокий стиль непальской *“прогуптской”* скульптуры свидетельствует об истинном расцвете всего искусства.

В конце V — начале VI века государства Северной Индии подвергались разрушительным набегам *“белых”* гуннов (эфталитов). Внутренние долины Гималаев при этом не пострадали. Естественно сделать допущение, что многие мастера скульптуры покинули разрушенные культурные центры северной Индии и устремились (хотя бы на время) к процветающему двору непальских Личчхавов. Одно такого факта, конечно, недостаточно для объяснения расцвета искусства Непала в VI, а затем и в VII веках. Но нельзя не заметить, что именно с VI века н.э. магистральное направление развития непальского искусства оказывается тесно связанным с буддийской скульптурой — вероятно, потому, что ведущая сарнатхская школа гуптского искусства сформировалась в лоне буддизма. Начиная с V века, такие скульптуры, как стоящий Будда из Султангаджа (северная Индия) или сидящий Будда с позой рук *дхармачакра-мудра* (поза поучения) из Сарнатха (государство Гуптов), стали образцом для подражания в Непале, как и во всех других странах, куда проникал буддизм.

В Непале примером скульптуры такого рода может служить Будда, сидящий в нише небольшой *чайты* близ Кумбхешвара (Патан), относимый обычно к VI веку¹⁵. В пользу такой датировки говорит общий характер трактовки скульптуры: ее значительность, заложенная в самом строении фигуры с широким разворотом массивных плеч и изящным сужением в талии, с крупной круглой головой и мягкими, довольно крупными чертами лица. Станным образом внушительность массивной фигуры не производит впечатления подавляющей важности или импозантности. Как и скульптуры стоящих Будд V — VI вв., скульптура сидящего Будды из Патана скорее приглашает молящегося поддаться настроению сосредоточенности и самоуглубления, скромности и внутреннего просветления. Атмосфера тепла и нежности окутывает сидящую фигуру, что вовсе не препятствует выражению истинного смысла ритуального

состояния Будды — глубокого отрешенного созерцания-размышления. Деликатность движения рук и непринужденно сложенных в *падмасане* ног, очень легкий наклон головы вперед и вниз, прикрытые глаза, само значение жеста рук — *дхьяна-мудра* (поза созерцания) левой руки и *абхая-мудра* (поза покровительства) правой руки — обещает молящемуся защиту и участие, приглашает разделить состояние покоя и внутреннего стремления к самоусовершенствованию. Хотя пропорции сидящего Будды несколько укорочены, а тело тяжеловато по сравнению с великолепными индийскими скульптурами V века из Сарнахта, тем не менее, эта непальская работа выдает руку большого мастера, по-своему воплотившего высокий гуптский идеал.

Такой же тип фигуры, но с более прямой посадкой головы, можно видеть на рельефе из темного базальта, который находится в одном из дворишков частного дома в Патане (район Чапат-тол). На рельефе изображены сидящий Будда с двумя предстоящими бодхисаттвами (Падмапани). Несмотря на плохую сохранность рельефа (не хватает кистей обеих рук Будды, нет левой руки у правого Падмани, сколоты лица, недостает всей нижней части композиции) общий облик широкоплечих стройных фигур с круглыми головами и короткими шеями не вызывает сомнения в том, что этот рельеф относится ко времени ранних Личхави. Нимбы за головой Будды и бодхисаттв имеют круглую форму с простым двойным ободком по краю, что также свидетельствует о древности изображения. Не последним доказательством является и надпись VI века, сделанная рядом на этом же камне.

VI век, к которому относятся горельефы со стоящими буддами из Ямпи-бахала и Гана-бахала, а также рельеф, изображающий сидящего Будду с двумя бодхисаттвами по сторонам из Чапат-тола, — это время наиболее чистых, непосредственно воспринятых традиций гуптской культуры с ее полнокровной гармонией и равновесием телесного и духовного начал в скульптуре. В самом гуптском государстве классический канон индийской скульптуры с ее неповторимыми чертами совершенной соразмерности всех частей и деталей, разрешающей все противоречия асимметрии, разнонаправленности движений и других отклонений от заданного сущностного центра, формировался в течение IV — V веков и, видимо,

удерживался в трудное время борьбы с “белыми” гуннами в VI веке. В Непале этот процесс происходит в конце V и в VI веках. Однако, достигнув желанного совершенства, непальские мастера не покинули пространства своего собственного художественного видения.

“Непализированный” гуптский стиль характерен не только для буддийской, но и для индуистской скульптуры VI века, например, для небольшой скульптуры из темного базальта с изображением трехголового (четвертая голова не видна) и двурукого Брахмы (или, скорее, Даттатреи¹⁶), сидящего в *падмасане* (скрестив ноги) на лotosовом троне. Божественная мощь и героическое начало образа переданы тяжеловесностью монументальных форм, простотой естественной позы, условно отрешенным, хотя и грубоватым выражением всех трех лиц с крупными чертами и сочными, резко очерченными губами. Прическа на боковых головах, идентичная прическе у четырехголового Брахмы из Деопатана (Катманду, VI в.) и у одноголовой Экамукха-линги (Мригастали, Пашупатинатх, VI век), прямо повторяет типично матхурскую прическу, как ее трактовали в V веке (например, на скульптуре “Шива и Парвати” 458 года из Косама, Индия). Характерна для Матхуры периода Кушан и Гуптов и тиара, украшающая среднюю голову Брахмы (Даттатреи). Нимб в форме эллипса за тремя головами очерчен простым ободком, как на самых ранних непальских скульптурах. Надпись на пьедестале (с именами донаторов — Куберагупты и Аникагупты) похожа, по заверению П.Пала¹⁷, на надпись 467 года на рельефах “Вишну-Викранта” из Тильганга и из Ладжимпата. Однако трактовка почти круглой фигуры (Брахмы-Даттатреи) создает намного более пластичный и завершенный образ, чем у Вишну-Викранты. Характер декора на троне, а также графически четкий узор в полоску на тонкой ткани на ногах (*антаравасаки*), завязанный пояс, шнур и упрощенно трактованная шкура антилопы на левом плече свидетельствуют о развитом гуптском стиле, который сформировался в Непале лишь к VI веку. Для Непала этого времени характерны небольшие размеры статуй (в пределах одного метра). Трехголовый Брахма (Даттатрея), который на фотографии выглядит внушительным и массивным, на самом деле представляет собой скульптуру почти втрое меньше человеческого роста. Находясь у кирпичной сте-

ны на открытом пространстве улицы современного Чапагаона (небольшого городка в 10 километрах к югу от Катманду), без соответствующего культового окружения и обрамления, он кажется случайным маленьким чудом, которому со всех сторон грозят опасности: удар, небрежение и даже хищение.

Все разобранные нами скульптуры конца V-VI вв. объединяются одним, возможно, случайным признаком: все они сделаны из твердого серого базальта. Камень этот труден в обработке, зато почти не поддается эрозии, сохраняя чистоту форм и линий (если не считать преднамеренных, иногда значительных сколов, нанесенных варварской рукой). Чистота и определенность линий и объемов в твердом базальте четко фиксируют стиль исполнения.

Во всех взятых нами для сравнения скульптурах присутствует сочетание плотской округлости значительно обнаженного тела с легкой графичностью рисунка, сдержанно обозначающего волосы, брови, веки, складки ткани и пояса, лепестки лотоса на троне и пр. От позднейших скульптур из темного базальта группа памятников VI века выгодно отличается отсутствием сухости и "каменности" застывших форм тела, перегруженности декором (часто уже не графическим, а громоздко-пластическим).

Почти во всех основных трудах по искусству Непала в качестве примера ранненепальской скульптуры указывается одноликая *линга* (Экамукха-линга) с холма Мригастхали (комплекс Пашупатинатх, Катманду). О ней говорится как об одном из лучших произведений непальской скульптуры VI века. Действительно, невозможно не восхищаться тем, как легко и естественно-пластично голова выступает из соразмерного ей цилиндра мягко закругленной *линги*. Трактровка прически, рисунок уха с сильно удлиненной мочкой, струящаяся за ухом тройная прядь волос, — все это почти полностью совпадает с рисунком голов у четырехликого Брахмы из Деопатана (VI век). Отличается только строение лица. В лице Экамукха-линги нет той шарообразности, которая в общем была характерна для ранней непальской скульптуры. Довольно сильно выдающийся прямой нос кажется не типичным для ранней скульптуры Непала. Необычен и рисунок рта: нижняя пухлая губа слегка отвисает, раздвинутая в полуулыбке под тонкой верхней губой. В непальской скульптуре близкого круга рот обычно бывает гораздо мень-

ше, а улыбка “бантиком” образует в пухлых щеках нежные углубления. Продолговатость лица, видимо, усиливается за счет очертания прически, обрамляющей лоб: она прикрывает виски. Между тем, можно отметить, что у наиболее древних скульптур лоб и виски оставались сильно открытыми, что придавало лицу большую округлость. Лишь позднее линия лба получила усложненное очертание. Таким образом, строение действительно прекрасной головы Экамукха-линги из Пашупатинатха (на холме Мригастхали) отличается от скульптур круга конца V — начала VI вв. Скорее всего она относится к самому концу VI века (если не позднее).

Довольно странно расположение Экамукха-линги: на склоне высокого берега Багмати, напротив скрытого за зданиями противоположного берега главного храма Шивы, в ряду еще нескольких небольших скульптур из такого же серого, не очень твердого камня, относящихся по стилю к самым разным периодам. Невольно закрадывается мысль о более позднем помещении скульптуры на этот склон холма Мригастхали. От других разобранных нами памятников конца V — VI веков Экамукха-линги отличается и тем, что сделана не из базальта, а из другого, более мягкого и пористого камня.

Трудно определить весь круг памятников, которые могли бы быть созданы в VI веке. В это время работали мастера разного класса и, возможно, неодинаковой ориентации. Поэтому наиболее определенно говорить о произведениях VI века можно только в отношении скульптур, наделенных гуптской стилистикой. Но и в случае ярко выраженных черт этого господствующего направления не всегда можно быть уверенным в правильности определения века. В настоящее время среди ученых наблюдается разногласие при датировке таких памятников^{1*}.

Учитывая серьезность некоторых возражений против ранней датировки (V — VI вв.) отдельных памятников, имеющих признаки более позднего времени, мы допускаем их рассмотрение среди произведений VII и даже VIII вв. Но при этом главным для нас будет выражение в них черт самого высокого художественного стиля и художественного канона, которые процветали в Непале в VI веке и не были забыты в течение очень длительного времени, когда многое изменилось и в каноне, и в иконографии, и в характере сюжетов и их трактовке.

В VII веке совершенствовались и развивались достижения прошлого, обогащаясь новыми находками и заимствованными приемами. Стелла Крамриш называет VII век периодом особого расцвета скульптуры¹⁹. Бурная деятельность, начатая Манадевой, стала давать свои плоды.

Веротерпимость как часть стародавней традиции индийской культуры стала традицией и непальского общества, тем более, что неоднородный этнический состав его требовал на первых порах особенно гибкой политики. Разделив сферы влияния разных религиозных культов, правители династии Личчхави объединяли их территориально, сделав в равной степени общегосударственными. Если вишнуизм, по преимуществу, был царским и космогоническим культом, то шиваизм охватывал более широкие сферы жизни и пользовался популярностью у большинства населения, включая и королевский двор.

Все эти качества непальской истории ярко проявились в правление Мандевы и еще ярче дали себя знать в правление Амшувармы в VII веке.

Непальское искусство VII века продолжало линию буддийско-индуистской классической скульптуры, чьи образы были еще достаточно просты, целомудренны и гармоничны. В частности, буддийская скульптура, продолжая гуптские традиции на непальской почве, создала канонический тип стоящего будды, прошедший через всю дальнейшую историю искусства Непала. Пропорции фигуры Будды менялись очень медленно, с частым возвратом к старым традициям, что, безусловно, сильно мешает размежеванию VI, VII и VIII веков при датировке памятников.

Прямым продолжением традиции VI века являются стоящие скульптуры (горельефные) на *чайтье* из Дхока-бахал (Катманду). *Чайтья* стоит внутри большого квадратного двора старого Катманду. Она выглядит как маленький башнеобразный монолитный храм с полусферическим покрытием. В верхней части в маленьких нишах по четырем сторонам сидят будды в позе созерцания. В основном корпусе *чайтьи* в глубоких и узких арочных нишах стоят фигуры двух будд (Майтреи и Шакьямуни, как считает П.Пал²⁰, или Ратнасамбхавы и Амогхасидхи, как называет их С.Крамриш²¹) и двух *бодхисаттв* (Падмапани и Ваджрапани). Стоящий будда Шакьямуни повторяет тип других будд этого времени и пропорциями, и позой рук, и тонкостью струящейся ткани одежды,

и даже утяжеленностью верхней части тела. Только изгиб тел стал более заметным и изящным, а разворот ног, особенно ступней, стал свободнее и непринужденнее, даже несколько “аристократичнее” (особенно, по сравнению, например, с Буддой V века из Чабахила). Такая же постанова фигуры с изгибом и упором на одну ногу наблюдается и у всех других фигур.

На *чайтье* имеется надпись, чья палеография напоминает стиль поздних Личчхавов. На основании этой надписи и стилистических признаков скульптуры всю *чайтью* относят к VII веку.

Небольшие монолитные памятники-храмы со скульптурными изображениями будд и бодхисаттв были широко распространены во времени Личчхави. В отличие от *чайтьи* из Дхока-бахала, *чайтья*, стоящая в бассейне двора Нага-бахал в Патане, не имеет развитого архитектурного облика, ее покрывает только сферический купол со шпилем. Л.С.Бангдел посчитал отсутствие архитектурной разработки признаком более раннего (по сравнению с *чайтьей* из Дхока-бахала) происхождения (но не более, чем на полвека).

Скульптуры стоящих будд и *бодхисаттв* на *чайтьях* в Дхока-бахале и Нага-бахале исполнены приблизительно в одинаковой манере. Можно отметить только то, что, например, будда из Дхока-бахала опирается не на правую, а на левую ногу. В сочетании с откинутой правой рукой, открытой на зрителя ладонью вниз (*варадамудра*), это создает подвижную и легкую уравновешенность фигуры — в отличие от более ранних подобных скульптур, включая и будду на *чайтье* из Нага-бахала, у которых параллельность направленной вниз руки и прямо стоящей ноги вызывает некоторое напряжение позы. При сравнении аналогичных скульптур будды из Дхока-и Нага-бахалов еле приметной окажется разница в толщине и высоте талии (у фигуры из Дхока-бахала она выше и плотнее), в открытости лба, в расставленности ступней.

Плоский овальный нимб за головами фигур на *чайтье* Нага-бахала, так же как и заменяющие нимб круглые арки на *чайтье* Дхока-бахала, хронологически привязывают эти скульптуры к группе ранних классических памятников.

Стелы со скульптурными горельефами, ниши в стенах со стоящими и сидящими фигурами, *линги* с голо-

вами, монолитные *чайты* с архитектурно-скульптурным убранством, отдельно стоящие статуи, — все эти формы древней непальской скульптуры, широко распространившиеся во времена Личчхави, стали неотъемлемой частью и более поздних художественных ансамблей. Менялся только стиль исполнения, пропорции, отдельные детали и, со временем, иконография (появлялись новые аспекты, однако, сохранились и старые).

Трудно определить время создания одной из значительных скульптур Пашупатинатха, что стоит совсем недалеко от главного храма у входа на мост через речку Багмати. По своему типу эта скульптура примыкает к скульптурам VII в. Так и определяет ее П.Пал²². М.Сингх отодвигает скульптуру к VIII веку и называет ее Лакшми²³. Л.С.Бангдел относит скульптуру к VIII веку. Он обращает внимание на то, что Девы стоит на черепахе. Скорее всего, это богиня рек Ямуна²⁴. В левой руке Ямуна держит зеркало. Кисть правой руки отбита, есть и обычные сколы на лице. В этой скульптуре смущают ее пропорции. Массивность фигуры с полной широкой грудью напоминает традиционный облик древних богинь-матерей (*матрика*). Однако некоторые детали заставляют думать о ее позднем происхождении. Украшения на поясе, браслеты на предплечьях, ожерелье, сложная тройная диадема-корона выполнены с особой тщательностью. Даже на прозрачной и узорчатой *джоти* внизу проходит кайма, которая хорошо заметна на уровне ступней. Тип украшений, прическа с локонами, падающими на спину, трактовка шарфа в изящно-легких, совсем не назоливых складках, — все это может принадлежать гуптскому стилю. Но форма диадемы-тиары и длинных серег, свисающих раскрытыми цветками на плечи, встречаются обычно на скульптурах VIII — IX веков (например, у стоящего Падмапани из Катхесимбху в Катманду, начало IX века). В отношении же пропорций фигуры надо заметить, что по прошествии расцвета гуптского стиля они стали укорачиваться и грубеть, особенно в композициях стоящего Вишну (с Лакшми и Гарудой по сторонам). Поэтому трудно сказать, что означают столь полновесные формы Ямуны из Пашупатинатха — ее более раннее или более позднее происхождение. В пользу более позднего времени говорит сохраняющаяся соразмерность форм тела, успокоенность и вместе с тем живость

позы, тонкая деликатность в обработке складок одежды и украшений.

Монументальностью достаточно крупных форм отличается и скульптура Вишну-Вараха из местечка Дхум-варахи (окраина Катманду), которую Л.С.Бангдел тоже относит к VIII веку²⁵. Внутренняя уравновешенность отличает ее от такой же скульптуры IV века н.э. Если в ранней скульптуре больше всего заметны огрубленность и угловатость, то в такой же скульптурной композиции из Дум-варахи проявляются более мягкие черты развитого непальского искусства периода расцвета. Отнесение скульптуры к VIII веку подтверждается отдельными деталями, такими, как орнамент на обрамлении нимба, форма браслетов у предплечья, ожерелье с цветочными розетками и др.

Миф о Вишну-Варахе содержит рассказ о том, как демон Хираньякша погрузил землю на дно океана. Небесные боги попросили Вишну прийти на помощь. Вишну принял облик вепря (*варахи*) и после тысячелетней борьбы победил демона и поднял землю в образе богини Притхиви обратно.

Непальская скульптура Вишну-Вараха выдержана в основной иконографии этого образа: вепрь с массивным телом человека стоит, вернее, как бы подымается, наступая левой согнутой ногой на свернутое в кольца тело змеи Шеша (или Адишеша). На сгибе локтя поднятой руки Вараха держит маленькую фигурку богини Притхиви, другой рукой он опирается о свое правое бедро. У скульптуры еще нет полного набора иконографических признаков, появившихся позднее. Так, у Варахи нет второй пары рук, Шеша изображен без сопровождения своей подруги, у Притхиви руки сложены в молитвенно-приветственной позе "*намаскар*", вместо того, чтобы держать цветок лотоса. Тяжелое коротконогое тело Варахи сочетает в себе и неуклюжесть зверя, и грацию бога, а устойчивость позы не лишена одновременно и легкой устремленности вверх, как бы вслед вскинутой на руку маленькой богине. Тупоносая морда вепря с маленькими загнутыми клыками почти улыбается, стараясь дотянуться до нежно пригнувшейся к ней женщины. Все три персонажа композиции — Вараха, Шеша, Притхиви — обладают своей взаимодополняющей характерностью: грузное и сильное животное мягко ступает по вязкому телу свернувшегося змия, перекатывающемуся, как волны океана, из

которого только что поднялся Вишну-вепрь; невесомая фигурка Притхиви, легко сидящая на самом кончике согнутого локтя Варахи, кажется, готова подняться еще выше — навстречу богам, пославшим за ней Вишну.

В скульптуре Вишну-Вараха из Дхумварахи упругость и мягкая сбалансированность всей композиции в большой степени определяется пластическим решением сплетенного в узел тела змеи, на которой стоит Вараха. Такая же сочность пластического решения встречается во всех других композициях VII — VIII вв., сюжетно связанных с изображением змеиных тел, свернувшихся в тугие узлы.

Особенно замечательна “змеиная” пластика в круглой скульптуре “Кришна-ребенок, убивающий змею Калью”, или Кришна-Кальядамана (дворец Хануман-Дхока, Катманду). Вздвигающаяся гора из груды змеиных колец и узлов завершается Кришной-ребенком с естественными пропорциями полного детского тела, который замахивается мечом, чтобы отрубить Калье голову.

К VII же веку относится очень почитаемый в Непале Вишну, лежащий на кольцах мирового змея Шеша — так называемый Вишну-Джалашаяна (район Буддханилакантха в восьми километрах северо-западнее Катманду)²⁶.

Выразительная пластика переплетающихся упругих змеиных тел, свойственная скульптурным композициям VII века, как бы меняет характер соотношения духовного и телесного начал в скульптуре в пользу не столько одухотворенной, сколько оживленной плоти. Как пишет С.Крамриш, “в непальской скульптуре этого времени (имеется в виду VII век. — И.М.) хорошо сбалансированы подвижность и равновесие, а движение носит змеевидный характер”²⁷.

С VIII века стало усиливаться влияние бенгальской художественной школы. Они нарушили прежнюю замкнутость выкристаллизовавшегося стиля, оживили его поисками сюжетности, повествовательности, внесли даже некоторую театрализацию в разработку композиции.

Тенденцию к пластической усложненности и сюжетной детализации нетрудно заметить на рельефах, относимых обычно к VII — VIII вв. Сохранившийся фрагмент рельефа “Искушение Будды” (Национальный музей, Катманду) Л.С.Бангдел называет одним из ранних образцов рельефов VII века. Действительно, сочная пластичность форм, плотно заполняющих пространство об-

рамленной композиции, наилучшим образом представляет развитый стиль искусства Личчхави, в котором первоначальная простота и чистота скульптурного силуэта стала уступать место его богатству и разнообразию. Так, несколько жеманные движения дочерей Мары в нижней части фрагмента оттеняются бурным натиском летящего в воздухе войска Мары (властителя подземного царства), Чамунды (богини смерти), Ганеши (сына бога Шивы), быка (видимо, Нанди) и других мифологических существ, считающихся в буддизме представителями низшего мира. Живописно-скульптурный подход к решению пространства композиции передает не только внешнюю экспрессию телесных форм, но и более тонкие нюансы эмоционально-чувственной выразительности.

Классическая уравновешенность в выражении чувств характерна для нескольких горизонтальных рельефов, экспонирующихся в Национальном музее в Катманду и датируемых VII — VIII вв. Все они связаны, видимо, с пураническими текстами, посвященными Шиве и Парвати. П.Пал²⁸ приводит несколько версий источников сюжетов этих рельефов. Он не соглашается с утверждением Н.Банерджи, что рельефы из Катхесимбху сделаны на сюжет поэмы Калидаса “*Кумарасамбхава*” вскоре после ее создания, то есть в IV — V веках. Не говоря уже о невозможности существования в Непале IV — V веков стилистики таких рельефов, сомнительно и обращение художников к названной Н.А.Банерджи поэме. Несовпадение повествовательных деталей рельефов с сюжетом поэмы подтверждает мысль П.Пала о том, что рельефы носили скорее сакральный, чем светский характер и потому могли иллюстрировать тексты *пуран*, например, текст Матсьяпураны, раздел Кумарасамбхава, а не одноименное произведение придворного поэта. В то же время не лишена соблазнительности и мысль П.Пала о том, что рельефы могли быть сделаны во время правления просвещенного шиваита Джаядевы II (I-я половина VIII века). Собственно говоря, между этими предположениями П.Пала нет противоречия: сакральные рельефы на пуранистические темы могли быть заказаны правителем, который сам, следуя принципам гуптской литературы, возможно, создавал поэмы на эти сюжеты.

Условно изображенные на рельефах скалы, на фоне которых происходит все действие, вместе с птица-

ми, змеями и прочей живностью, населяющей горы, конечно же, имеют свой мифологический смысл, — все это символы определенных космических сфер, участвующих в свершении божественных деяний, в эпизодах из жизни богов. Однако, если раньше образы богов сами собой исчерпывали свое религиозно-космическое значение, то теперь в рельефах, посвященных Шиве и Парвати, мир символический сблизился с миром естественным, так сказать, натуральным. Жизнь богов начала вписываться в реальное пространство и подчиняться “повседневному” времени. Это означает, что рельефы, связанные с образами Шивы и Парвати, (Национальный музей, Катманду), находятся в процессе формирования новых художественных идей Средневековья. Появление новых идей в непальском искусстве проходило довольно безболезненно. Пейзажное средневековое пространство возникло в рельефах тогда, когда пластическая интерпретация фигур действующих лиц стояла на самом высоком уровне искусства “*стиля Личчхави*”. В самом деле, фигура коленопреклоненного жертвователя с цветами в рельефе из Катхесимбху полна величественности и достоинства совершенного человека. Широкие плечи, длинные полные ноги, круглая крутолобая голова с плоским лицом и мягкими локонами на затылке совершенно четко ведут нас к стилистическому канону Личчхави. Вместе с тем трактовка “горок”, реально выступающих из толщи каменного фона, такова, что своей пластикой “горки” как бы создают материальную пейзажную среду, в которой живут все персонажи изображения.

Незадолго до создания этого рельефа, а может быть, даже одновременно с ним, если не позднее, такие же коленопреклоненные фигуры в профиль вырезались в глубоком рельефе и без определенного пейзажного фона. Имеются в виду рельефы VII века на плитах облицовки основания *ступы* Чабакхил (Катманду). Помещенные в прямоугольные заглубления каменных плит рельефы с фигурами коленопреклоненных женщин имеют свой собственный композиционный принцип: фигуры коленопреклоненных не подчинены центристремительной силе иконообразной композиции и не включены в пейзажный фон, подобно фигурам в рельефах, посвященных Шиве и Парвати (если не считать геометрического рисунка на постаменте, напоминающего скалистый мотив в

пейзажных рельефах или отдельных объемно-пространственных “горок”, обозначающих, видимо, все-таки горную местность). Повторяющийся ритм следующих друг за другом коленопреклоненных фигур отдаленно напоминает ритмы греческих фризовых композиций.

Несколько иную, но по существу своему сходную эволюцию претерпели рельефы на очень популярный в Непале мотив “Ума-Махешвара”. Одна из таких композиций небольшого размера, выполненная в высоком, почти круглом горельефе, находится в старом заброшенном бассейне в городе Санкху (28 км северо-восточнее Катманду). Остатки небольшого водоема расположены на краю проезжей дороги, под горкой, так что вниз надо спускаться по крутой лесенке. Старая темно-серая кладка стен позеленела от сырости, заросла травой. Около одной из стен стоят старые каменные скульптуры разной величины, вплоть до самых маленьких. “Ума-Махешвара” среди них — одна из крупных, хотя размеры ее очень невелики (не более полуметра). Глубокие тени высвечивают контуры гибкой тоненькой фигуры Умы (Парвати), спустившей ноги с каменного сиденья и прислонившейся спиной к плечу Махешвары (Шивы). Правая ее рука покоится на левом колене супруга. У Махешвары четыре руки (в отличие от самых ранних двуруких скульптур). В одной из них он держит цветок, слегка прижимая его к груди. Левую переднюю руку Шива доверительно положил на руку Умы, которой она упирается о свое поднятое колено. Другая левая рука Шивы заведена за голову Умы. У правого колена Махешвары видна маленькая фигура Карттикеи-ребенка, а над ним — довольно условно изображенный бык Нанди (четко вырисовывается только его рогатая голова). Лица Махешвары и Умы круглые, слегка приплюснутые, с маленьким ртом (непальский тип лиц у скульптуры середины I тысячелетия). Головные уборы и прически высокие (гуптские). Тяжелые серьги колокольчиками у Шивы напоминают древние украшения, которые были до появления длинных подвесок, заканчивающихся формой цветка. Геометрически четко, но и достаточно пластично трактовано “скалистое” подножье, на котором расположились Махешвара и Ума с Карттикеей и Нанди. В этом небольшом рельефе еще живет свет умиротворенного духа, не потеряно и спокойное величие царского достоинства, но так же, как в рельефах о Шиве и

Парвати из Национального Музея (VII в.), в них наблюдается тенденция к лиричности, изнеженности и утонченности.

Все последующие композиции на тему “Ума-Махешвара” обрастают второстепенными персонажами, подчас даже выходящими за пределы зафиксированной иконографии.

Испытание временем сказалось и на трактовке образа Вишну, в чем можно убедиться при сравнении разновременных вишнуитских скульптур, принадлежащих известному древнему храмовому комплексу Чангунараян²⁹. На его территории, с четырех сторон окруженной стенами и постройками, в разных местах стоят скульптуры и скульптурные рельефы, посвященные в основном Вишну. В центре возвышается двухъярусный храм (*дега*) Вишну-Нараяны XVI — XVII вв. В северо-западном углу, фасадом к северу, стоит ажурная стела с изображением знакомого нам сюжета с “Вишну, широко шагающим” — Вишну-Викрантой (другое название — “Вишну-Тривикрама”), датируемая разными учеными то VII, то VIII, то IX и даже XIII веками. Композиция построена так, что шестирукая фигура Вишну с нимбом за головой смотрится на фоне сквозной арки, через которую проникают живые лучи солнца, тогда как все остальные сопутствующие маленькие фигурки исполнены в обычном рельефе на глухом фоне. Закругленная арка, чуть вытянутый вверх эллипс нимба и лучи света, которые, как аура, охватывают фигуру бога сзади, — все эти изобразительные средства призваны характеризовать Вишну-Викранту как божество солнца и света. Напоминанием об астральном значении бога служат изображенные у него над головой два круглых диска с венчиками мелких лучей: левый диск — солнце, правый, чуть-чуть поменьше — луна. Круги повторяются и в атрибутах Вишну — диск *чакра* в правой руке и круглый щит в левой руке. Как и в любой канонической скульптуре, в композиции “Вишну-Викранта” из Чангунараяна важным моментом является устойчивость центральной оси и равновесие частей относительно центра. Поэтому атрибуты в четырех руках Вишну симметричны по своей тяжести: это *чакра* и меч слева, щит и булава справа. Однако, в отличие от диагонально-квадратной композиции “Вишну-Викранта” 467 года, композиция скульптуры-рельефа из Чангунараяна ориентируется не столько на осевую симметрию, сколько на движение по

окружности. Возникающая при этом потенция кругового движения заставляет организовывать устойчивость центральной фигуры гораздо более сложным способом. С одной стороны, радиусом расположенные руки Вишну со всеми “тяжелыми” атрибутами взаимодействуют так, что направляют взгляд зрителя по кругу против часовой стрелки. С другой стороны, вскинута левая нога должна опуститься и повернуть “колесо движения” в обратную сторону. Чтобы мифологический смысл сюжета был выражен правильно, движение ноги вверх должно быть зафиксировано, и художник пользуется рядом приемов, добываясь этой цели. Во-первых, Брахма поддерживает ступню поднятой левой ноги Вишну так, что не дает ей возможности опуститься вниз, он как бы запирает движение. В то время, как левая нога с вытянутым носком указывает на место кульминации действия в верхней части круговой композиции, правая нога опирается всей ступней³⁰ на специальную подставку на земле, что означает начало движения и начало развития сюжета. Устойчивость балансирующей в круге фигуры подкрепляется в левой части композиции (у правой ноги Вишну) встречным движением фигурки Лакшми (стоящей на цветке лотоса), склоненной в сторону опорной ступни Вишну. С молитвенно сложенными руками подлетает к этому месту и Гаруда. Но самый категоричный протест против решительности Вишну выражает фигурка *дайтхи*, отчаянно обхватившего ногу Вишну у самой ступни. Так задерживается общее движение по кругу вправо и вниз, позволяя Брахме (большая круглая голова у кончика поднятой левой ноги Вишну) уговорить Вишну изменить свое решение и оставить царю дайтьев Бали хотя бы подземное царство (куда он и летит вниз головой).

По сравнению с двумя рельефами 467 г., композиция на стеле из Чангунараяна построена куда более сложно, продуманно и условно. Она кажется несколько иллюстративной из-за многочисленных связанных друг с другом и обуславливающих друг друга деталей. Действительно, в простоте изображения известного сюжета рельеф на стеле из Чангунараяна сильно уступает скульптурам V века. Вишну-Викранта на рельефах V века действует гораздо непосредственнее и энергичнее; это прямое изображение прямого действия. В композиции же из Чангунараяна вокруг Вишну завязывается много вари-

антов возможных событий, отчего центральная идея произведения воспринимается как результат сложного развития театрализованного действия, усиленного к тому же побочными эффектами, вроде естественных лучей заходящего солнца, обрамляющих светящимся нимбом фигуру бога Вишну.

Если в рельефе 467 г. можно видеть начало становления “стиля Личчхави”, ставшего классикой Непала, то “Вишну-Викранта” из Чангунараяна — это последний этап развития этого стиля, отягощенного богатством уже сформировавшихся художественных идей, успокоенного безошибочной, найденной гармонией и исподволь тяготеющего к новым прорывам и новым находкам.

Самая ранняя датировка рельефа “Вишну-Викранта” из Чангунараяна — VII век (Л.С.Бангдел), самая поздняя — XIII век, которую допускает П.Пал, основываясь на сходстве женских фигур на рельефе с такими же женскими фигурами из Банепы, датируемыми XIII веком. Кроме того, П.Пал находит большое стилистическое сходство рельефа с непальской металлической скульптурой XI века (“Вишну на Гаруде” из коллекции Циммермана), но в конце концов останавливается все-таки на возможности создания рельефа из Чангунараяна в IX веке³¹.

Нам кажется, что ранняя дата (возможно, конец VIII века) более справедлива. Композиционная завершенность и стилистическая выраженность рельефа из Чангунараяна делают этот памятник поистине классическим, то есть принадлежащим к историческому периоду расцвета государства и всей его культуры. Непальская культура расцвела и выработала свои классические формы при правителях династии Личчхави. В пределах этого времени и мог появиться рельеф, заказанный в честь могущественного короля для крупнейшего вишнуитского храма.

На территории Чангунараяна находится еще одна небольшая стела (меньше “Вишну-Викранты”) — с изображением Вишну-Вишварупы³². Как и в рельефе “Вишну-Викранта”, почитаемое божество изображено здесь сразу в двух ипостасях: в виде многоголового и многорукого Вишварупы, стоящего на руках маленькой богини земли Притхиви, и в виде Вишну-Нараяны, лежащего на змее вечности Шеша (или Ананта).

Высокое качество пластики нижней части стелы, где змеящиеся и клубящиеся движение тел, принадлежа-

щих водной стихии (змеи Шеша, наги, слоны, подымающаяся из воды Притхиви), упорядочено ясно выраженной симметричной композицией, говорит в пользу гуптского стиля (точнее, “стиля Личчхави”), но уже не без влияния искусства Бихара (школы Наланды и Куркихары, VIII век). Статуарная, напряженно статичная фигура Вишну с вертикальным блоком из десяти голов (четыре головы, одна над другой, с лицами в фас, — и два ряда по три головы, одна над другой, в профиль) выделяется высоким горельефом на фоне более низкого рельефа, в котором исполнены пять пар рук со всеми атрибутами, а также восемь рядов маленьких погрудных профильных изображений молящихся, занимающих всю площадь арочного оформления скульптуры. В верхнем, девятом, ряду видно изображение сидящего на лотосе Шивы; парное ему изображение Брахмы рядом с луной, как и большая часть профильных изображений молящихся справа, утрачены из-за большого скола скульптуры — всего правого верхнего угла. Такого рода парадно-представительная композиция с изображением почитаемого божества, в которой горельеф нижней и центральной части с основным сюжетом пластично и мягко переходит в сочный орнамент или второстепенные изображения, составляющие одновременно и фон, и обрамление главной сцены, становится характерной для непальской скульптуры в самом конце периода Личчхави. Пластика змеиных тел, нашедшая яркое воплощение в произведениях VII века, здесь представляется как бы несколько усохшей и опавшей, что позволяет отнести скульптуру Вишну-Вишварупы из Чангунараяна к более позднему времени. Видимо, рельеф создан в тот период, когда началось, с легкой руки бенгальских мастеров (около VIII века), общее усложнение иконографии индуизма и буддизма, их взаимопроникновенность и символически-схематическая унификация художественных композиций.

Как и в случае с рельефом “Вишну-Викранта”, одни исследователи относят скульптуру “Вишну-Вишварупа” к ранним памятникам, другие — к поздним. Если М. Сингх, исходя из общего классического стиля исполнения, относит Вишну-Вишварупу к V — VI векам н.э., то П. Пал видит в нем признаки позднего стиля, находя большое сходство авторской руки в скульптурах “Вишну-Вишварупа” и “Нарасимха” (последний рельеф, тоже из Чан-

гунараяна, большинство ученых относит к XIII веку). Нам кажется, что между последними двумя произведениями лежит большая дистанция. В первом рельефе нет и намека на то огрубление стиля, которое чувствуется во всех фигурах второго рельефа. “Нарасимха” не обладает той светской утонченностью, которая была свойственна “стилю Личчхави”. После VIII века границы стилевых явлений в непальском искусстве размываются, особенно в конце периода Личчхави, когда тяга к повторению, копированию и размножению старых образцов создала такую ситуацию, при которой датировка произведений легко перескакивает из века в век. Таким образом, зарождение нового, средневекового иконографического и эстетического круга памятников началось еще в недрах цветущего классического искусства Личчхави. Смена эпох, начавшаяся после конца этого периода, длилась долго, происходила постепенно, на протяжении ряда веков, а внутри одного века подчас даже и незаметно. После конца правления последнего представителя династии Личчхави, ореол ее высоко каноничного искусства еще долго светился, выхватывая из массы поздней скульптуры то одно, то другое творение, достойное мастера цветущей поры непальского искусства.

Этот ореол в виде таких сполохов дальней зарницы дошел и до наших дней. Наряду с новыми формами вывернутой наизнанку традиции, живет в современной непальской скульптуре и тихая гармония камерных произведений (таких, как “Лежащая женщина” Сушмы Симкхада), исполненных спокойной грации классически совершенных образцов. Эта гармония пластических форм напоминает нам (при всей своей нетрадиционности) далекую “классику”, свидетельствуя о внутренней душевной преданности современных непальских художников своей неувядающей традиции.

Выстроенный нами ряд памятников начинается с образа Вишну и кончается им же. Почти в самом конце статьи мы возвращаемся к сюжету “Вишну-Викранта”, но на совершенно ином этапе. Проходит высший взлет непальской “классики”, и то, что с такой энергией и напряжением достигалось в V веке, и что отстоялось, приняв форму свободного канона в пору расцвета непальской скульптуры при династии Личчхави (в V — VIII вв.), то к концу обозначенного нами периода расцвета вошло в

спокойное русло рассудительного следования прекрасно-му и общепринятому канону.

Построение статьи по типу музыкальной композиции “рондо” дало возможность связать начало разработки темы с ее концом. Тяготение периферии (начала и конца) к центру (выработанному канону) позволило удержать как смысл, как ценность нечто существенное и сущностное, ставшее непреходящей традицией непальского искусства.

Основное ядро статьи посвящено рассмотрению конкретных памятников скульптуры в период ее самого высокого расцвета. И если в образе Вишну-Викранты V и VIII веков на первый план выступает сначала все прорывающая энергия (V век), а потом игра в энергию с помощью свободно управляемых сил (VIII век), то буддийские образы VI — VII веков (так же, как и не буддийские скульптуры этого же времени) достигают поистине антично-греческой “классичности” в воплощении особой, “телесной” гармонии человеческого духа. В это время Непал (или, точнее, государства, предшествующие современному Непалу на его нынешней территории) “завоевывал” себе место под солнцем в ряду культур, определявших будущее историческое развитие мирового искусства на много веков вперед.

И если современную непальскую скульптуру можно считать далекой периферией древней классики, то придется прийти к выводу, что при всей непохожести ее на идеал скульптурной классики I тысячелетия, она сохраняет главное — уникальную способность художников схватывать и передавать всю красоту мира в одиночных пластических образах.

Примечания

¹ См. об этом статью Э. В. Ганевской в этом сборнике.

² Муриан И. Ф. О применении термина “классика” к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии) // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. — СПб, 1997.

³ Древнейшая функция Вишну, согласно текстам Вед, была связана с движением Солнца от восхода — через зенит — к закату. Вишну в течение дня как бы делал три шага. Поэтому сюжет “Вишну-Викранта” (“Вишну, широко шагающий”) можно обозначить и другим названием: “Вишну-Тривикрама” (“Вишну, трижды шагнувший”).

⁴ Ваю — “веющий, дующий”, бог ветра, происшедший из дыхания первочеловека Пуруши. В Ведах говорится, что по небу он ездит в одной колеснице с Индрой.

⁵ На голове Брахмы (что хорошо видно только на втором непальском

рельефе “Вишну-Викранта” из Ладжимпата, Катманду) заметна прическа с мелкими завитками волос, закрывающими лоб — такая же, как на голове Вирупакши из Арьягхата, Пашупатинатх (IV в.), что считается признаком раннегуптского стиля.

- ⁶ Гаруда — вахана Вишну, обычно изображается в виде птицы с головой и грудью человека, но иногда, как здесь, в виде человека с крыльями. Мифологически происходит от солнечной птицы и персонажа, поедающего змей, в плену у которых была его мать.
- ⁷ 389 год, по принятому тогда в Непале кушанскому летосчислению Самбат, в переводе на наше летосчисление соответствует 467 году.
- ⁸ Надпись дается в английском переводе в книге П.Пала (*Pal P. The Arts of Nepal. Pt. I, Sculpture. — Leiden, 1974, p. 17.*)
- ⁹ *Kramrish S. The Art of Nepal. — N.Y., 1964, p. 17, 19.*
- ¹⁰ *Singh M. Himalayan Art. — L., 1971, p. 170-171.*
- ¹¹ *Pal P. The Art of Nepal. Pt. I, p. 23.*
- ¹² *Bangdel L.S. Nepal. Zweitausendfünfhundert Jahre nepalesische Kunst. — Leipzig, 1987, S. 205, 206, Abb. 138, 136.*
- ¹³ *Pal P. The Art of Nepal. Pt. I, p. 22.*
- ¹⁴ Древние статуи не всегда соответствуют своим постаментам, которые могут быть и более ранними, и более поздними. В данном случае, как нам кажется, и сама статуя и ее антураж (простое основание, графически скромно оформленная арка *прабхамандалы*) вполне вписываются в стиль середины VI в.
- ¹⁵ *Bangdel L.S. Nepal. Zweitausendfünfhundert Jahre nepalesische Kunst. S. 209, Abb. 149.*
- ¹⁶ Под именем Брахмы эта скульптура описывается в книге Бангдела Л.С. *Bangdel L.S. Nepal. Zweitausendfünfhundert Jahre... S. 149, Abb. 106*), причем с указанием на то, что в данном случае у Брахмы видны только три, а не четыре полагающиеся ему головы. П.Пал называет скульптуру Даттатреей (*Pal P. The Arts of Nepal. Pt. I, p. 26*), что, на наш взгляд, кажется более обоснованным. В статье “Даттатрея” (Мифы народов мира. Т. I. — М., 1980, с. 354) П.Гринцер, ссылаясь на работу Wadiyar J. Ch. Dattatreya, L., 1957, определяет индуистский персонаж Даттатрею как сына *риши* Атри, в котором воплотилась триада (Тримурти) Вишну, Шива и Брахма, причем средняя голова принадлежит не Брахме, а Вишну. См. также: *Guple R.S. Iconography of Hindus, Buddhists and Jains. — Bombay, 1972, p. 34.*
- ¹⁷ *Pal P. The Arts of Nepal. Pt. I, p. 26.*
- ¹⁸ Так например, антропоморфного Гаруду из Чангунараяна П.Пал относит к VI в., Л.Бангдел — к VII в.; такого же Гаруду, только меньшего размера, с площади Макхан-тол (Катманду) П.Пал датирует VI в., Л.Бангдел — VII в., Л.Аран — IX-X вв.; Вишну-Вараху из Думварахи (Катманду) М.Сингх относит к V в., А.Рэй — к VI в., Л.Бангдел — к VIII в.; стоящий Будда с окрайны Пашупатинатха у М.Сингха — это V-VI вв., у Л.Бангдела — XII в.; Вишну-Вишварупу из Чангунараяна М.Сингх датирует V-VI вв., Л.Бангдел — VII в., А.Рэй — VIII в., П.Пал — XIII в.; А.Рэй определяет создание горельефа “Искушение Будды Марой” в VI в., Л.Бангдел — в VII в.; стоящая Девы из дворца Хануман-Дхока рас-

считается Э. де Рувром как произведение VI в., а Л. Бангделом как произведение IX в. и т. д.

¹⁹ *Kramrish S. The Art of Nepal*, p. 32, 39.

²⁰ *Pal P. The Arts of Nepal. Pt. I*, p. 27.

²¹ *Kramrish S. The Art of Nepal*, p. 28.

²² *Pal P. The Arts of Nepal. Pt. I*, p. 25, 27.

²³ *Singh M. Himalayan Art*, p. 182, 189.

²⁴ *Bangdel L.S. Nepal. Zweitausendfünfhundert Jahre... S. 60, Abb. 41.*

²⁵ *Ibid. S. 145, Abb. 89.* М. Сингх относит памятник к V-VI вв. (*Singh M. Himalayan Art*, p. 184).

²⁶ А. Рэй относит скульптуру Вишну-Джалапаяна из Буддханилаканти к VIII в. (*Ray A. The Art of Nepal. — New Delhi, 1973, p. 62, fig. 51.*)

²⁷ *Kramrish S. The Art of Nepal*, p. 29.

²⁸ *Pal P. The Arts of Nepal. Pt. I*, p. 147.

²⁹ Чангувараяна находится примерно в 12 км от Катманду (к северо-востоку) на высоком холме около деревни Долагири. Его легендарное основание относят чуть ли не к IV в. Реально известны реконструкции храма в XVI-XVII вв.

³⁰ Вспомним, что в композиции "Вишну-Викранта" 467 г. Вишну отталкивается от земли кончиками пальцев ноги, передавая энергию движения вверх по диагонали.

³¹ *Bangdel L.S. Nepal. Zweitausendfünfhundert Jahre... p. 135-137. Pal P. Nepal. Where the Gods are Young. — N.Y., 1975, p. 131, pl. 79. Pal P. The Arts of Nepal. Pt. I, p. 19.*

³² Вишварупа — многоголовая и многорукая форма Вишну, идущая от ведического бога Вишварупа, что значит "обладающий всеми формами" (см.: Мифы народов мира, т. 1, с. 238). В индуизме Вишварупа вошел в число инкарнаций Шивы-Бхайравы и Вишну. В качестве последнего Вишварупа выступает иногда двадцатируким и четырехголовым, однако на непальском рельефе он присутствует десятируким и десятиголовым.

К статье Б.А.Иванова



Фото Майкла Аллена





Фото Майкла Аллена



К статье Э.В.Ганевской



Падмапани. Дуньхуан, Синьцзян, КНР.
Шелк. водяные краски(?). Национальный
музей. Дели. Индия.



Падмапани. Непал, IX—X вв.
Бронза, литье. В. — 160 мм.
ГМВ., Москва. инв. № 5175 I.

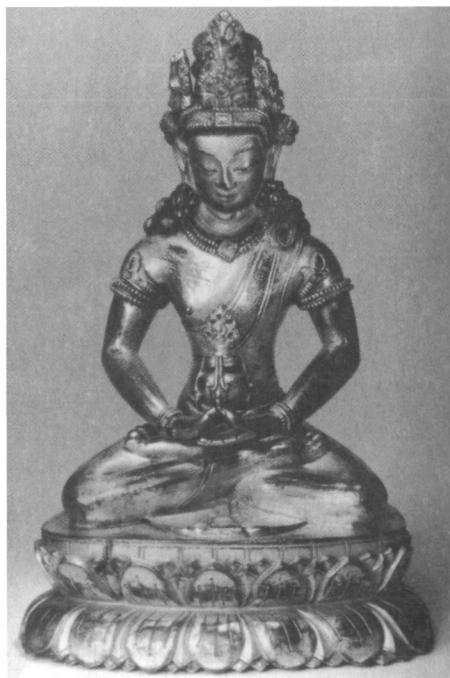
Майтрея. Непал, IX — X вв. Медь, литье.
В. — 202 мм. ГМВ., Москва. инв. № 5829 I.



Манджушри. Китай, (1402/3 —
1424). Латунь, литье, позолота.
В. 200 мм. ГМВ., Москва. Инв.
№ 6128I.



Манджушри. Непал, XVI в. Латунь, литье, вставки полудрагоценных камней, позолота раскраска. В. — 335 мм. РМБ., Москва. инв. № 9536I.



Амитаюс. Непал (Тибет?) Латунь, литье, позолота, раскраска, В. — 241 см. ГМБ., Москва. инв. № 5878I.

Амитаюс-Амитабха. Непал,
X — XI вв. Бронза, литье. В.
— 120 мм. ГМБ., Москва.
инв. № 5169I.

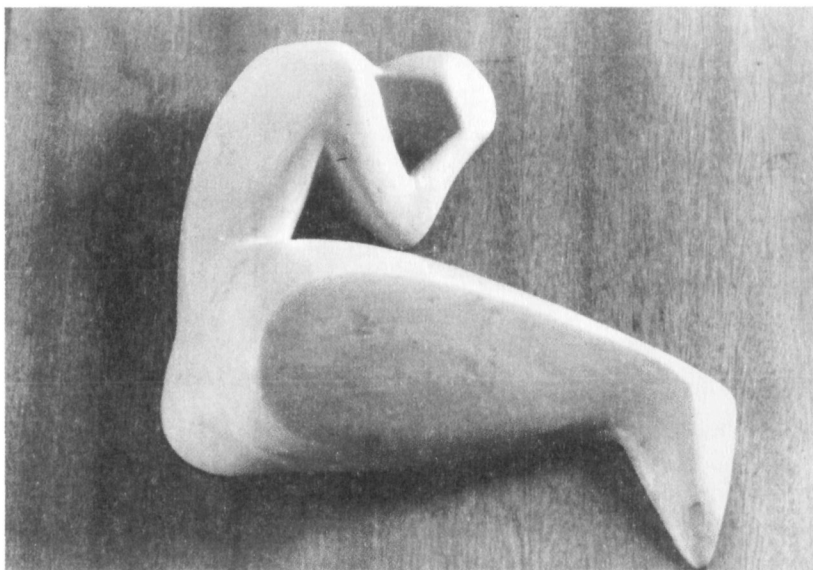


Амитаюс. Китай, 1771. Латунь, ли-
тье, позолота. В. — 213 см. ГМБ.,
Москва. инв. № 5812I.

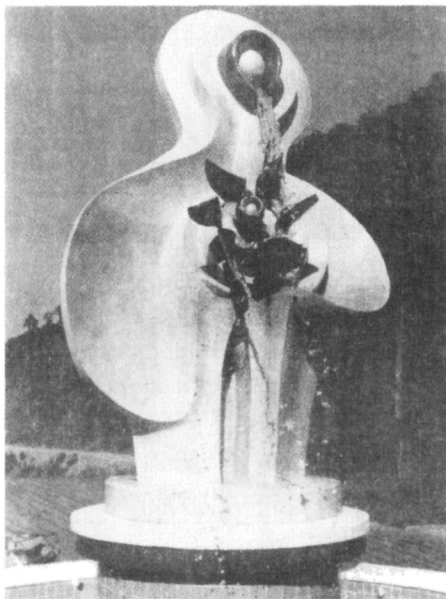


Будда Шакьямуни. Китай, кон. XVII вв. Латунь, литье, позолота. В. — 157 мм. ГМБ., Москва. инв. № 46561.

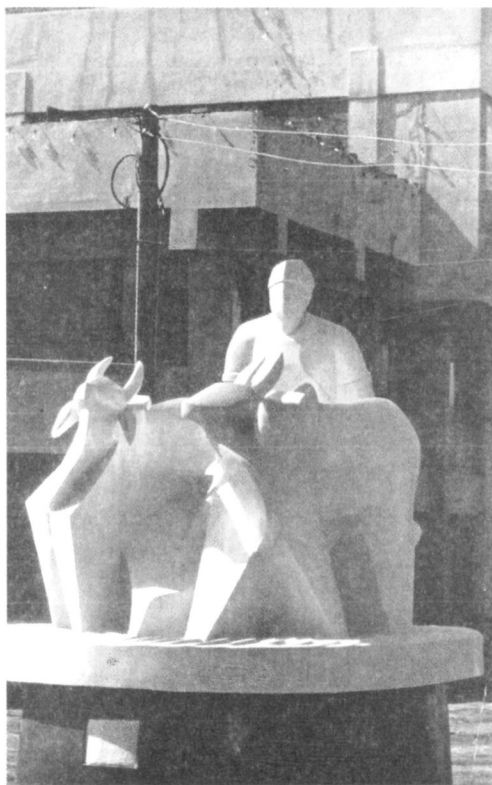
К статье И.Ф.Муриан



Сушма Симкхада. Лежащая женщина.
Пластик. 22х22 см. 1978.



Тхакур Прасад Майнали.
Энергия.
Цемент, мраморная крошка,
медь, латунь. Выс. ок. 3 м.
Окрестности Катманду. Середина 1970-х.



Тхакур Прасад Майнали.
Пахота.
Цемент. Выс. ок. 3 м.
Катманду



Вишну-Викранта.
Камень.
Тильганг. Пашупатинатх. 467.



Вишну-Викранта. Камень. Чангунараян.
Долина Катманду. VIII в.



Даттатрея. Камень.
Город Чапагаон.
Долина Катманду. VI в.



Будда-Нагасена.
Камень. Город Банепа.
Долина Катманду. VI в.



Будда. Камень. Катманду, площадь Бангемур. VI в.



Падмапани. Камень.
Нага-бахал.
Город Патан. VII в.



Ямуна. Камень. Пашупатинатх. VIII в.



Сцена из жизни Шивы и Парвати. Камень.
Катманду. VII в.

Содержание

Введение.....	3
А.А.Ледков Жрецы и чиновники (Взаимодействие религиозных и государственных институтов в традиционном обществе Непала).....	5
Б.А.Иванов Култ Кумари в Непале	34
Т.Е. Морозова Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр	55
Кришна Пракаш Шрестха Традиция и современность в литературе Непала	84
Л.А. Аганина Характер функционирования традиции в современной непальской поэзии	130
Э.В.Ганевская Металлическая скульптура Непала и северобуддийская художественная традиция	172
И.Ф.Муриан Традиции классической скульптуры первого тысячелетия в Непале	196
Фотографии	230

КУЛЬТУРА НЕПАЛА. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Ответственный редактор и составитель

Т.Е.Морозова

Художник
В.Е.Валериус

Компьютерный набор
К.С.Соколова
Компьютерная верстка
А.К.Соколова
Корректор
Л.Ю. Лошкарева

Объем 15 п. л.
Подписано к печати 10.07.2000.
Тираж экз.
Заказ №
Издательство "Алетейя"
Санкт-Петербург

