

КУЛЬТУРА И ПИСЬМЕННОСТЬ

DOI: 10.31857/S086919080015159-1

РЕЧЬ ВО СНЕ И ГРЕЗЫ НАЯВУ
В КЛАССИЧЕСКОЙ САНСКРИТСКОЙ ДРАМЕ

© 2021

Е. А. ЮДИЦКАЯ ^a^a – Институт востоковедения РАН, Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6165-1005; katiadjdt@yandex.ru

Резюме: В данной статье мы продолжаем исследование феномена речевого сбоя в классической санскритской драме. Разные типы речевых ошибок, такие как оговорка, ослышка, речь не впопад и прочее, играют важную роль в структуре индийской драмы, выступая как в качестве выразительного средства, так и в качестве ключевого элемента сюжетосложения. Установление последнего факта позволяет лучше понять специфику санскритской драмы, которая среди прочего состоит в том, что статусом события в ней наделяются довольно нетипичные явления, такие как рассматриваемые нами ошибки в речи. При этом основную цель данной работы мы видим в том, чтобы показать, что мотив сновидения, а также тесно связанный с ним мотив грез наяву можно поставить в один ряд с вышеперечисленными типами речевых ошибок. Важно, что в знаменитой драме Калидасы роковое проклятие, обрушившееся на Шакунталу, когда та впала в состояние грез наяву, получает объяснение благодаря выявленному нами мотиву. Кроме того, мы привлекаем материал пракритской и санскритской лирики, а также древнеиндийской повествовательной прозы для того, чтобы наметить пути поиска истоков интересующего нас литературного явления.

Ключевые слова: классическая санскритская драма, Калидаса, речевой сбой, структура художественного текста, поэтика древнеиндийской драмы.

Для цитирования: Юдицкая Е.А. Речь во сне и грез наяву в классической санскритской драме. Восток (Oriens). 2021. № 3. С. 216–230. DOI: 10.31857/S086919080015159-1

SOMNILOQUY AND DAYDREAMING IN CLASSICAL SANSKRIT DRAMA

© 2021

Ekaterina A. YUDITSKAYA ^a^a – Institute of Oriental Studies of the RAS, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6165-1005; katiadjdt@yandex.ru

Abstract: In this article, we continue our research into the phenomenon of speech errors in classical Sanskrit drama. Communication mishaps such as a slip-of-the-tongue, mishearing, and utterances that are out of place, etc., play an important role in the structure of Indian drama, serving both as an expressive means and as a dominant narrative device. Establishing the latter fact allows us to understand better the specifics of Sanskrit drama, which among other things, consists of the following: that rather atypical phenomena, such as the errors that we analyze, are

endowed with the status of an “event” in Sanskrit drama. That being the case, we see the main purpose of this paper in proving that the somniloquy motif as well as the daydreaming motif (which is closely related to it) can be put on a par with the above-mentioned types of speech errors. Both motifs have a well-established form and are reproduced in many plays. What is said (or even done) in a dream might affect dramatically the further development of the plot. Simultaneously, somniloquy may be aimed at creating a comic effect. The same is true regarding the daydreaming motif. It is important to note that the latter lies behind the fatal curse in the famous drama of Kalidasa, which fell upon Shakuntala, when she lapsed into a state of daydreaming. In addition, we draw on material from Prakrit and Sanskrit lyrics, as well as ancient Indian narrative prose, in order to outline ways of finding the origins of this poetic phenomenon.

Keywords: classical Sanskrit drama, Kalidasa, speech faults, structure of literary text, poetics of ancient Indian drama.

For citation: Yuditskaya E.A. Somniloquy and Daydreaming in Classical Sanskrit Drama. *Vostok (Oriens)*. 2021. No. 3. Pp. 216–230. DOI: 10.31857/S086919080015159-1

Классическая санскритская драма располагает довольно своеобразным комплексом выразительных средств, среди которых особый интерес представляют произвольные ошибки в речи персонажа. Практически ни одна пьеса не обходится без случаев речевого сбоя разных типов. При этом речевая ошибка нередко играет ключевую роль в развитии сюжета и всегда воспринимается как событие. Характерная особенность функционирования бессознательной речевой ошибки в структуре индийской драмы состоит в том, что она никогда не остается незамеченной. Обычно в последующей реплике одного из персонажей обнаруживается причина, по которой была допущена ошибка. Часто она объясняется с помощью отсылок к психическим явлениям, вследствие которых возник сбой. При этом персонаж, допустивший ошибку, либо сам ее осознает и исправляет, либо ее не замечает, и его поправляют другие. В случаях, когда ошибка должна быть скрыта или статус персонажа не позволяет прямо указать на нее, реакция проявляется репликой в сторону.

В пьесах встречаются самые разнообразные формы произвольных речевых ошибок: оговорка фонетического типа, ошибка в имени (*gotraskhalita*), ослышка, речь невпопад, «проговор», недосказанная речь (*ardhokti*). В один ряд с подобными явлениями мы ставим широко распространенный в санскритской драме мотив сноговорения, а также тесно связанный с ним мотив грез наяву. Данный перечень не является исчерпывающим, так как материала слишком много, и он практически не исследован¹.

Индийская драма в целом отличается большим своеобразием². Особым образом в ней обыгрываются эмоционально-психические состояния персонажей, причем обращает на себя внимание скудность действия, тогда как описанию душевного состояния героя отводится значительная часть текста. Например, сюжет одноактной пьесы «Речь посланника» («Дутавакья») строится на мелких подробностях, связанных с этикетом приема посла.

¹ В санскритских комментариях к драме ошибки персонажей соотносятся с такими терминами, как *bhrama*, *śleṣa*, *gotraskhalita*. Также в тексте драмы фигурирует ремарка *ityardhokte* (досл.: «когда так сказал наполовину»), указывающая на термин *ardhokti* (полуречь, недосказанная речь, ломаная или прерванная речь). Необходимы дальнейшие исследования для того, чтобы прояснить, каким образом данный прием осмыслился в древнеиндийской поэтике.

² Попытку выделить основные подходы к изучению санскритской драмы, а также некоторые отличительные черты ее структуры мы предприняли в нашей первой работе на эту тему [Юдицкая, 2021].

³ Пьеса дошла до нас в рамках Тривандрумского цикла, который исследователи соотносят с южной традицией и датируют эпохой Средневековья. Точное авторство пьесы не установлено [Esposito 2010].

В определенный момент оба главных персонажа оказываются во власти гнева. В пьесе показано, как по-разному они справляются с данной отрицательной эмоцией.

Другая знаменитая пьеса Тривандрумского цикла «Натака о сне и Васавадатте» («Свапнаवासавадатта») также сосредоточивается на внутренних переживаниях персонажей. Центральное событие натаки – встреча царя и его якобы погибшей супруги, происходящая в состоянии полусна. Усилиям видушаки (комическое лицо индийской драмы), направленным на то, чтобы заставить царя поверить, что встреча ему лишь приснилась, придается существенное значение. Лейтмотив пьесы – душевные страдания царицы, вынужденной жить инкогнито под покровительством новой невесты, а впоследствии и жены царя. В обеих пьесах заметно мало действия, и при этом принципиальное значение приобретают стилистические и композиционные приемы. Аналогичную ситуацию мы обнаруживаем в любой санскритской драме, что превращает ее в довольно специфическую художественную конструкцию, в которой формальная сторона выражена значительно ярче, чем сюжетная.

Речевой сбой в композиции драмы несет как минимум две фундаментальные функции: это и средство движения действия, и одновременно прием, который служит для передачи определенного психического момента. Речевая ошибка оказывается симптомом интенсивного эмоционального состояния. Наиболее распространенный тип ошибки связан с любовными переживаниями. В качестве примера приведем отрывок из «Свапнаवासавадатты».

Вынужденная скрывать свою личность, царица Васавадатта живет под защитой принцессы Падмавати, новой невесты царя. Накануне свадьбы, обсуждая достоинства жениха, Васавадатта едва не выдает себя, оговорившись:

«Падмавати: Но есть у меня одно сомнение⁴.

Васавадатта: Какое же?

Падмавати: Любила ли Васавадатта царя, так как люблю его я?

Васавадатта: Даже больше!

Падмавати: Откуда ты знаешь?

Васавадатта (в сторону): Ах! Преданность мужу заставила меня преступить границу дозволенного поведения. Тогда скажу так. (Вслух.) Если бы любовь не была столь сильной, она бы не оставила своих близких»⁵.

Психоэмоциональные состояния, под воздействием которых персонажи допускают ошибки в речи, могут также быть вызваны страхом, отчаянием, гневом и тому подобными чувствами. В центре пьесы «Заплетение косы» Бхаттанараяны – образ царя Кауравов Дурьодханы перед лицом надвигающейся катастрофы. Слепленный гордыней и гневом, царь отказывается заключить мир с двоюродными братьями (Пандавами) и вовлекает их в кровопролитную войну, в которой сам обречен погибнуть. В пьесе фактически отсутствует действие, здесь в буквальном смысле главенствуют настроения. Внимание сосредоточено на передаче внутреннего состояния царя в гнетущей атмосфере происходящего, которая в

⁴ Перевод цитат из источников, если это не оговорено особо, везде наш.

⁵ **padmāvatī:** ekko khu me sandeho || [ekah khalu me sandehah |]

vāsavadattā: kiṃ kiṃ || [kim kim |]

padmāvatī: jaha mama ayyautto, taha evva ayyāe vāsavadattāetti ||

[yathā māṃāryaputrastathaivāryāyā vāsavadattāyā iti |]

vāsavadattā: ado vi ahiṃ || [ato 'pyadhikam |]

padmāvatī: kahaṃ tuvaṃ jānāsi || [katham tvam jānāsi |]

vāsavadattā: (ātmagatam) haṃ, ayyauttapakkhavadēna adikkando samudāro | evvaṃ dāva bhaṇissam | (prakāśam) jai appo siṇeho, sā sajaṇaṃ na parittajadi || [ham, āryaputrapakṣapātenātikrāntah samudācārah | evaṃ tāvad bhaṇiṣyāmi | yadyalpaḥ snehaḥ, sā svajānaṃ na parityajati |] [Bhāsa, 1937, p. 24].

том числе создается указанием в тексте на ряд дурных предзнаменований⁶. Значительная часть текста посвящена мрачным картинам поля битвы после кровопролитного сражения (эта часть построена по образцу *бханы*⁷). Случаи речевого сбоя отражают внутреннее смятение персонажей и усиливают напряжение. В следующем отрывке царь ошибается дважды: сначала он неправильно понимает слугу, потом допускает оговорку.

«Царь: Хорошо сказано:

Тайно или открыто, большой или малый, самим или другим содеянный, ущерб, нанесенный врагу, приносит большую радость.

Сегодня мы пребываем в приподнятом состоянии духа, узнав о том, что Абхиманью⁸ был убит Дроной, Карной, Джаядратхой и другими.

Канчуки⁹: Господин, это было не столь сложно, учитывая силу оружия Учителя. К чему славить Карну и Джаядратху?

Царь: Винаямдхара, о чем ты? Мальчик был один, его лук был сломан. И к чему тогда, спрашивается, славить героев рода Куру?! Слушай же, глупец!

Когда убили старого Бхишму, сына Ганги, выставив вперед Шикхандина¹⁰, сыновья Панду обрели славу, ровно такую же славу сегодня получаем мы!

Канчуки (сконфуженно): Господин, я вовсе не это имел в виду! Да ведь и никогда ранее не видали мы, чтобы вам недоставало доблести! Вот отчего я так выразился.

Царь: Да-да, так.

Вместе с оравой слуг, с родней, с союзниками, с сыновьями и младшими братьями, вместе с его войском Суйодхану¹¹ вскоре в битве сразит сын Панду.

Канчуки (закрыв уши, в страхе): Да будет отведено всякое зло! Да будет отведено все дурное!

Царь: Винаямдхара, что я сказал?

Канчуки: «Вместе с оравой слуг, с родней, с союзниками, с сыновьями и младшими братьями, вместе с его войском сына Панду вскоре в битве сразит Суйодхана».

Господин сказал все наоборот.

Царь: Винаямдхара, сегодня ранним утром Бханумати¹², не поприветствовав меня, как всегда то было раньше, покинула царские покои. Вот от чего мой ум стал рассеянным. Покажи мне, в какой стороне искать Бханумати¹³.

⁶ Медленное развитие действия наделяет многие детали санскритских пьес статусом события. Предзнаменование фокусирует на себе внимание аналогично тому, как это происходит с речевой ошибкой, хотя и в существенно меньших масштабах.

⁷ *Бхана* – малый жанр классического санскритского театра, одноактная пьеса-монолог.

⁸ Абхиманью – герой «Махабхараты», сын Арджуны, среднего из пяти братьев Пандавов.

⁹ Канчуки – один из основных персонажей индийской драмы, дворецкий.

¹⁰ Речь идет о царевиче панчалов Шикхандине, родившемся девочкой, но впоследствии ставшем мужчиной. Выставив вперед Шикхандина, Пандавам удалось сразить Бхишму, отказавшегося поднимать оружие против женщины.

¹¹ Суйодхана – еще одно имя Дурьодханы.

¹² Дурьодхана объясняет ошибку тем, что он обеспокоен поведением супруги, показавшей, как ему кажется, обиду. Здесь и далее в пьесе взаимоотношения царя и его супруги Бханумати выстраиваются по схемам, известным по индийской любовной лирике.

¹³ **duryodhanah:** sūktamidaṃ kasyacit |

guptyā sākṣānmahānalpaḥ svayamanyena vā kṛtaḥ |

karoti mahatīm prītimapakāro'pakāriṇām ||

yenādya droṇakarnaṇjayadrathādibhirhatamabhimanyumupaśrutya samucchvasitamiva naścetasā |

kañcuki: deva, nedamatiduṣkaramācāryaśastraprabhāvānām | karnaṇjayadrathayorvā kā nāmātra ślāghā |

rāja: vinayamdhara, kimāha bhavān | eko bahubhirbālo lūnaśarāsanaśca nihata ityatra kā ślāghā

kurupuṅgavānāmiti | mūḍha, paśya |

В ряде произведений спутанная, сбивчивая речь служит средством изображения состояния болезни и предсмертной агонии (Харша «Приядаршика», «Нагананда»), безумия¹⁴ (цари Душьянта и Пуруравас у Калидасы). Интересно, что детская речь в натаках Калидасы также характеризуется речевыми ошибками.

Мотив сногворения нам представляется явлением схожего порядка. В индийской драме речь во сне служит широко распространенным композиционным приемом устоявшейся формы и воспроизводится во многих пьесах. Практически всегда сказанное (или даже содеянное) во сне влияет на дальнейшее развитие сюжета. Также во многих пьесах речь во сне направлена на создание комического эффекта.

В натаке Калидасы «Малавика и Агнимитра» фаворитка царя Иравати и ее служанка Нипуника натываются на спящего Гаутаму (видушака, шут-брахман), в тот момент, когда он начинает говорить во сне. Гаутама выражает симпатию по отношению к Малавике, новой возлюбленной царя, и при этом оскорбляет Иравати. Разгневанная таким отношением к своей госпоже, Нипуника решает проучить шута. Она бросает в него палку, которую тот спросонья принимает за змею. Услышав крики, царь устремляется на помощь другу, за ним следует Малавика, и таким образом становится очевидным их тайное свидание, которое по сюжету пьесы следует скрывать.

«Видушака (во сне): О, госпожа Малавика ...

Нипуника: Вы слышите, повелительница? И на чью же милость надеюсь, существует этот плут? У нас он постоянно набивает брюхо ритуальными угощениями, а теперь, значит, грезит о Малавике?!

Видушака: ... да превзойдешь ты Иравати!

Нипуника: Вот это настоящая беда!! Этого брахмана лишь по названию, боящегося змей, я напугаю вот этой деревянной палкой, изогнутой в виде змеи¹⁵.

Иравати: Этот неблагодарный заслуживает наказания!

(Нипуника встает за видушакой и кидает в него палку)»¹⁶

hate jarati gāṅgeye puraskṛtya śikhāṇḍinam |
yā ślāghā pāṇḍuputrāṇāṃ saivāsmākam bhaviṣyati ||

kañcukī: (savailakṣyam) deva na māmayāṃ saṃkalpaḥ | kiṃ tu vaḥ pauraṣapratigḥāto 'smābhiranālocitapūrva
ityata evaṃ vijñāpayāmi |

rājā: evamidam

sahabhrtyagaṇaṃ sabāndhavaṃ sahamitraṃ sasutaṃ sahānujaṃ |
svabalena nihanti saṃyuge nacirāt pāṇḍusutaḥ suyodhanaṃ ||

kañcukī: (karṇau pidhāya | sabhayam) śāntaṃ pāpam | pratihatamamaṅgalam

rājā: vinayaṃdhara, kiṃ mayoktam |

kañcukī: sahabhrtyagaṇaṃ sabāndhavaṃ sahamitraṃ sasutaṃ sahānujaṃ |
svabalena nihanti saṃyuge nacirāt pāṇḍusutaṃ suyodhanaḥ ||

etadviparītamabhihiṭtam devena |

rājā: vinayaṃdhara, adya khalu bhānumatī yathāpūrvam māmanāmantrya vāsabhavanāt prātareva niṣkrānteti
vyākṣiptaṃ me manaḥ | tadādeśaya tamuddeśaṃ yatrasthā bhānumatī | [Bhaṭṭa Nārāyaṇa, 1933, p. 28–30].

¹⁴ Помимо речевых ошибок, безумие в индийской драме принято передавать посредством ошибок восприятия и, в частности, зрительных иллюзий.

¹⁵ То, что палка принимается за змею, отсылает к известному примеру, на котором строится индийская теория познавательных ошибок (кхьятивада). Перцептивные ошибки обыгрываются во многих драмах. В «Свапнанвасавадатте» видушака видит змею в упавшей гирлянде.

¹⁶ **vidūṣaka:** (utsvapnāyate) bhodi mālavi | [bhavati mālavike |]

nipuṇikā: sudam bhaṭṭiṇte kassa eso attaññoasampādāṇe vissasaññijjo hadāso | savvākalam idō evva sothvivāṇamodaehiṃ kucchiṃ pūria sampadam mālaviyaṃ siviṇāvedī | [cṛutāṃ bhaṭṭiṇyā | kasyaiṣa ātmaniyoḡasampādāṇe viḡvasaṇiyo hatācaḥ | sarvakālāmita eva svastivācanamodakaiḥ kuḡṣiṃ pūrayitvā sāmpratam mālavikāṃ svaptāyate |]

vidūṣaka: irāvaḍiṃ adikkamanṭi hohi | [irāvatīmatikrāmanṭi bhava |]

Аналогичная сцена с проговорившимся во сне видушакой встроена в композицию натики Харши «Приядаршика». Как отмечают исследователи, натики Харши «почти полностью повторяют “Малавику”» [Алиханова, 2008, с. 164], но таковы механизмы построения санскритских драм. Поэты опираются на произведения предшественников, неустанно воспроизводя каноническую структуру, сюжетные схемы, художественные приемы, при этом все заимствования «сопровождаются некоторым смещением – композиционного, функционального и иного порядка ... Все эти сдвиги, на первый взгляд как будто незначительные, в контексте целого приобретают огромное значение, и в результате перед нами оказываются совершенно другие драмы, причем внешние совпадения только подчеркивают контрастность общего смыслового решения [Алиханова, 2008, с. 164–165]».

Сцена снововорения из «Приядаршики» отличается от аналогичной сцены из «Малавики» как по содержанию, так и по структуре. Первое отличие касается стадии сна, в которой пребывает спящий¹⁷. Если в «Малавике» видушака видит сновидение, то в «Приядаршике», судя по тексту, он погружен в глубокий сон. Когда его будят, сознание в полной мере к нему возвращается не сразу (как это часто случается в реальной жизни). Второе отличие связано с ролью эпизода в композиции пьесы – в «Приядаршике» реплики видушаки совпадают с кульминацией, раскрывая обман непосредственно перед главной женой царя, Васавадаттой, что влечет за собой драматические последствия. При этом царицу обманывают весьма изощренным способом. Свидание царю и его новой возлюбленной Приядаршике устраивается на сцене, непосредственно перед глазами Васавадатты, во время исполнения придворного спектакля под названием «Деяния Удаяны» (*udayanacarita*). Спектакль воспроизводит историю любви Васавадатты и Удаяны и призван воспламенить былые чувства. Васавадатта заказала пьесу, но все пошло не так, как она планировала. Ситуация на сцене вышла из-под контроля, в результате чего она вынуждена была наблюдать полный крах своей идеи. Она словно оказалась в кошмарном сновидении, полностью идущем вразрез с идеалистическим сюжетом из ее прошлого [Doniger, 2005, p. 33]. Дело в том, что Манорама, предполагаемая исполнительница роли царя, подменила себя настоящей Удаяной для того, чтобы устроить ему новую встречу с Приядаршикой. Как только царь появляется на сцене, Васавадатта узнает его и приветствует по этикету. Однако сопровождающая ее Санкритьяни (ученая дама, автор представляемой пьесы) прерывает речь царицы, уверяя, что та ошибается (*kṛtā bhrāntih*)¹⁸, приняв актрису за царя. При этом Санкритьяни находит ошибку вполне естественной (*sthāne*) и объясняет ее высоким уровнем исполнительского мастерства Манорамы.

Примечательно, что перед нами очередной пример использования феномена речевого сбоя в структуре индийской драмы. Присутствуют обе типичные составляющие данного художественного приема: ошибка и ее объяснение. При этом тот факт, что произошла путаница и в реальности ошибка не была допущена, нельзя считать новаторским ходом самого Харши. Уже у Калидасы в «Натаке о мужестве и Урваши» один из персонажей, ясно представляя себе механизмы оговорок и других подобных ошибок, ссылается на одну из

nipuṇikā: eḍam accāhidam | imaṃ bhuṅgaḥbhiruam bahmabandhuṃ imiṇā bhuṅgaḥakuḍiḇeṇa daṇḍakāṭṭheṇa svambhantaridā bhāiṣṣam | [*etadatāyāhitam* | *imaṃ bhujaṅgaḥbhiruṃ brahmabandhumanena bhujaṅgaḥakuḍiḇeṇa daṇḍakāṣṭheṇa stambhāntaridā bhīṣayīṣyāmi* |]

irāvati: aruhadi evva kidaggho uvaddavassa [*arhatyeva kṛtaghna upadravasya* |]

(*nipuṇikā vidūṣakasyopari daṇḍakāṣṭham pātayati* |) [Kālidāsa, 1924, p. 81].

¹⁷ В Древней Индии довольно рано происходит выделение двух стадий сна: глубокого сна и сна со сновидениями.

¹⁸ В индийской поэтике *бхранти* – обобщающее название группы мотивов, связанных с ситуацией ошибочного, иллюзорного восприятия.

них (ошибку в имени (*gotraskhalita*)), в действительности не случившуюся, для того чтобы вывести секрет [Юдицкая, 2021].

Спектакль в «Приядаршике» с позволения смущенной царицы продолжается. Но по мере развития действия ее возмущение только нарастает. Васавадатта находит чрезмерно вольной (выходящей за рамки приличия) трактовку реальных событий, вследствие чего между ней и Санкритьяни завязывается крайне интересная дискуссия о законах театра, высвечивающая для нас некоторые представления древних индийцев о принципах отражения действительности в художественном произведении.

Между тем происходящее на сцене окончательно выходит за пределы дозволенного, и Васавадатта покидает зал. Видушака спит в соседнем помещении, ожидая царя. Царица будит его, и тот спросонок выдает ей правду.

«**Васавадатта** (вглядываясь): Ведь это Васантака. (Подумав.) Царь должен быть где-то рядом. Я разбужу его и спрошу.

Видушака (выходя из состояния глубокого сна и оцепенения, машинально осматриваясь: Мой друг окончил играть и вернулся, или он еще на сцене?

Васавадатта (в смятении): Как?! Царь играет?! А где же сейчас Манорама??

Видушака: Она в картинной галерее.

Манорама: Как?! Царица, обратившись к нему, имела в виду одно, а у этого глупца [было на уме] другое. Просыпаясь, он все перепутал.

Васавадатта (в гневе, глумливо): Хорошо, Манорама, хорошо! Отлично сыграно!»¹⁹

Прототипом пьес, сюжет которых отражает комплекс проблем, связанных с новым супружеством царя, принято считать «Натаку о сне и Васавадатте» Бхасы. Но до нас текст «Свапнаваасавадатты» дошел в рамках довольно позднего Тривандрумского цикла. Насколько он соответствует оригиналу, сказать точно не представляется возможным. Как понятно из названия натаки, сцена сна в структуре пьесы играет ключевую роль. Акцент на сновидении может быть прочитан здесь в контексте религиозно-философских концепций Древней Индии, связанных с такими понятиями, как *майя*, *бхрама* (ошибка, заблуждение)²⁰, *свапна* (сновидение) и прочими. Вероятно, с этим же связано появление в пьесе знаменитой *rajju-sarpa* нуауа (перцептивная ошибка, восприятие змеи в веревке). Теории познавательных ошибок разрабатывались многими школами индийской философии в связи с дискуссиями о проблемах познавательного процесса и о критериях истинного знания. Сложно сказать, заимствуются ли такого рода примеры непосредственно из трактатов в целях, например, пародийного использования, или это прямая отсылка к философским концепциям, или просто паремия.

¹⁹ **vāsavadattā**: (nirūpya) vasantao evva eso | (vicintya) raṇṇā vi ettha hodavvaṃ | tā bodhia pucchissaṃ dāva ṇaṃ | (prabodhayati) [vasantaka evaiṣaḥ | rājñāpyatra bhavitavyam | tad bodhayitvā prakṣyāmi tāvadenam ||

vidūṣakaḥ: (nidrājaḍamutthāya sahasā vilokya) kiṃ naḍcia ādo piavaasso ādu naḍcadi evva | [kiṃ nartitvā āga-taḥ priyavasyaḥ athavā nṛtyatyeva ||

vāsavadattā: (saviśādam) kaḥaṃ aṇṇāṇavutto naḍcadi | maṇoramā dāṇiṃ kaḥaṃ | [kathamāryaputro nṛtyati | manoramedāṇiṃ katham ||

vidūṣakaḥ: eṣā cittasālāe citṭhai | [eṣā citrasālāyāṃ tiṣṭhati ||

manoramā: (sabhayam |) kaḥaṃ aṇṇāḥ evva hie karia devīe maṇṭidaṃ | edeṇa mukkhabaḍeṇa aṇṇāḥ evva buddhia savvaṃ ālūṭkidaṃ | [kathamanyathaiva hrdaye kṛtvā devyā mantritam | etena mūrkhabaḍeṇanyathai-va buddhvā sarvamākūṭikṛtam ||

vāsavadattā: (saroṣaṃ hasantī |) sāhu maṇorame sāhu | sohaṇaṃ tue naḍcidaṃ | [sādhū manorame sādhu | śobhanaṃ tvayā nartitam || [Harṣa, 1908, p. 67].

²⁰ В том числе понятие бхранти, о котором речь шла выше.

Процесс состояния сна со сновидениями и выхода из него в этой сцене отражен весьма искусно. Согласно нашей интерпретации, царь спит и видит сновидение, во время которого зовет свою супругу. Васавадатта, якобы покойная, волей случая оказывается рядом с ним. Поняв, что царь спит, она решает задержаться на некоторое время рядом с горячо любимым супругом, от которого вынуждена скрываться. Она отвечает на реплики, произносимые царем во сне, и между ними как бы завязывается диалог, при этом царь продолжает грезить. Инкогнито Васавадатты предполагает отсутствие на ней царских украшений. Но во сне царь также видит Васавадатту без украшений, и ему кажется, что она сняла их от обиды. В разговоре всплывает имя прежней возлюбленной царя, за историю с которой он просит прощения. Досадное воспоминание отрезвляет царицу, и она понимает, что необходимо немедленно уйти. Поправив свесившуюся во сне руку царя, она спешит покинуть комнату. В этот момент царь пробуждается и бросается ей вслед. Но ударившись головой о створку двери, останавливается в недоумении.

«Васавадатта. ... (входит, осматривается): Какая беспечность слуг! Они оставили Падмавати, которой нездоровится, в компании одной лишь лампы! А вот и спящая Падмавати. Присяду. Но садиться поодаль – все равно что показать, что моя любовь мала. Поэтому сяду на кровать. (Садится.) Но как такое возможно, сердце как будто ликует, когда теперь я сижу рядом с ней?!²¹ К счастью, она дышит легко и ровно. Должно быть, болезнь ушла. Оставив пустой половину кровати, она как будто говорит мне: “Обними меня”. Пожалуй, прилягу.

Царь (во сне): О, Васавадатта!

Васавадатта (поспешно поднимается): О, нет! Это мой супруг, а не Падмавати! Неужели я обнаружена? Если меня увидят, тяжкий обет Яугандхараяны не принесет плодов.

Царь: О, дочь царя Аванти!

Васавадатта: К счастью, супруг грезит. Здесь никого нет. Я останусь ненадолго и доставлю радость глазам и сердцу.

Царь: Милая! Любимая ученица! Ответь мне!

Васавадатта: Я говорю с тобой, мой повелитель, говорю.

Царь: Ты сердисься?

Васавадатта: Нет же, нет. Я несчастна.

Царь: Если ты не сердисься, то почему на тебе нет украшений?

Васавадатта: К чему мне украшать себя?

Царь: Ты вспомнила о Вирачики?

Васавадатта (гневно): Довольно! И здесь Вирачики?!

Царь: Я прошу прощения за Вирачику. (Протягивает руки.)

Васавадатта: Я слишком долго здесь нахожусь. Что если меня кто-то увидит? Я должна идти. Но рука моего господина свесилась с кровати. Положу ее обратно на кровать и пойду. (Сделав так, уходит.)

Царь (поспешно вставая): Васавадатта! Стой! Стой! О горе!

Кинувшись за ней в смятении²², я стукнулся о створку двери

И оттого не могу понять, исполнилось ли на самом деле мое желание»²³.

²¹ Речь персонажей нередко содержит логические рассуждения, что, вероятно, можно расценивать как особый мотив. Для индийской поэтики в целом характерно обыгрывание шастрического («научного») стиля.

²² *Самбхрама* (*sambhrama* (смятение, заблуждение, волнение)) – однокоренное слово с терминами древнеиндийской поэтики *bhrama* и *bhranti*.

²³ *vāsavadattā*: ... (praviśyāvalokya) aho pariṇaṣṣa pamādo | assattham padumāvadiṃ kevaḷam divasahāam karia parittajadi | iṃ padumāvadi osuttā | jāva uvaviśāmi | ahava aññāsaṇapariggahena appo via sineho paḍibhādi | tā imassim sayyāe uvaviśāmi |(upaviśya) kiṃ nu khu eḍāe saha uvavisantīe ajja pahlādidam via me hiaam |

Далее на сцене появляется видушака. На протяжении всей пьесы его основная задача – развеять тоску, а вместе с ней и какие бы то ни было сомнения царя по поводу смерти Васавадатты. Новость о том, что царица жива, видушака встречает скептически и намекает царю, что тот все еще не в себе²⁴. Видушака спешит уверить Удаюну в том, что царица ему привиделась во сне. При этом он приводит весомый довод, вполне отвечающий современным представлениям о природе сновидения. Видушака считает, что царь увидел в сновидении Васавадатту, поскольку перед тем, как он заснул, речь шла об Удджайини, родном городе Васавадатты и месте их первой встречи.

«Видушака (входит): Итак, господин пробудился!

Царь: Друг, поведаю тебе о прекрасном! Васавадатта жива!

Видушака: Ах, Васавадатта! Откуда Васавадатта?! Васавадатта давно уже умерла.

Царь: Нет, это не так, друг.

Меня, спящего, разбудив, она ушла.

Руманван обманул меня, когда сказал: “Она сгорела”.

Видушака: Увы, это невозможно! Я напомнил тебе о купелях [в Удджайини], ты стал думать о госпоже, и она, должно быть, тебе привиделась во сне.

Царь: Если это был сон, блаженно быть спящим,

Если это иллюзия²⁵, да пребуду я с этой иллюзией навечно.

Видушака: Постой, друг! В этом городе живет якшини по имени Авантисундари. Вероятно, ее ты и видел.

Царь: Нет, нет!

Когда окончился сон, просыпаясь, я увидел глаза, лишённые краски,

И длинные неприбранные волосы вокруг лица той, кто блюдет чистоту.

diṭṭhiā avicchinnaṣaṇṇissāsa | nivvuttaroāe hodavvaṃ | ahava eadesasaṃvibhādaē saṇṇāssa sūedi maṃ ālīnge-
hi tti | jāva saissam (śayanam nātayati) | aho pariṇāsaṃ pramādaḥ | asvathāṃ padmāvatīm kevalam dīpasahāyām
kṛtvā parityajati | iyaṃ padmāvatyaṣvayā | yāvadupaviśāmi | athavānyāsanaparigraheṇāpa iva snehaḥ
pratibhāti | tadasyām śayyāyāṃ upaviśāmi | kiṃ nu khalvetayā sahopaviśāntya adya prahḷāditamiva me hrdayam |
diṣṭyāvicchinnaṣukhaniḥśvāsā | nivṛttarogayā bhavitavyam | athavaikadeśasaṃvibhāgatayā śayanīyasya sūcayati
māmāliṅgeti | yāvaccchayīṣye |]

rājā: (svapnāyate |) hā vāsavadatte |

vāsavadattā: (sahasothāya |) haṃ ayyauto, ṇa hu padumāvadī | kiṃ nu khu diṭṭhamhi | mahanto khu
ayyaṃjoandharāṇassa paṇṇāhāro mama dāsaṇeṇa nipphaḷo saṃvutto [haṃ āryaputraḥ, na khalu padmāvatī | kin
nu khalu dṛṣṭāsmi | mahān khalvāryayaugandharāyaṇasya pratijñābhāro mama darśaneṇa niṣphalaḥ saṃvṛttaḥ |]

rājā: hā avantirājaputri !

vāsavadattā: diṭṭhiā siviṇṇādi khu ayyauto | ṇa ettha kocchi jaṇo | jāva muhuttaṃ ciṭṭhiā diṭṭhiṃ hīaṃ ca tosemi ||
[diṣṭyā svapnāyate khalvāryaputraḥ | nātra kaścijjanah | yāvanmuhūrtakam sthitvā dṛṣṭim hrdayam ca toṣayāmi |]

rājā: hā priye ! hā priyaṣiṣye ! dehi me prativacanam |

vāsavadattā: ālavāmi bhattā ! ālavāmi || [ālapāmi bhartaḥ ālapāmi |]

rājā: kiṃ kupitāsi

vāsavadattā: ṇa hi ṇa hi, dukkhidamhi [na hi na hi, duḥkhitāsmi |]

rājā: yadyakupitā, kimarthaṃ nālaṃkṛtāsi |

vāsavadattā: ido varaṃ kiṃ [itaḥ paraṃ kim |]

rājā: kiṃ viracikāṃ smarasi |

vāsavadattā: (saroṣam) ā avehi, ihāvi viraciā [ā apehi, ihāpi viracikā |]

rājā: tena hi viracikārthaṃ bhavattīṃ prasādayāmi (hastau prasārayati)

vāsavadattā: ciraṃ ṭhiḍamhi | ko vi maṃ pekkhe | tā gamissaṃ | ahava, sayyāpālaṃbiam ayyauttassa hatthaṃ
saṇṇē ārovia gamissaṃ (tathā kṛtvā niṣkrāntā) [ciraṃ sthitāsmi | ko’pi [māṃ] paṣyet | tad gamiṣyāmi | athavā,
śayyāpralambitamāryaputrasya hastam śayanīya āropya gamiṣyāmi |]

rājā: (sahasothāya) vāsavadatte ! tiṣṭha tiṣṭha | hā dhik

niṣkrāman saṃbhraṇeṇaṃ dvārapakṣeṇa tāḍitaḥ |

tato vyaktaṃ na jānāmi bhūtartho’yaṃ manorathaḥ || [Bhāsa, 1946, p. 63–64].

²⁴ Временное умопомешательство царя из-за потери супруги предполагает сюжет пьесы. Этот мотив играет важную роль также и в драмах Калидасы.

²⁵ Вибхрама – еще одно понятие, обозначающее ошибку восприятия.

И еще, друг! Смотри же, смотри!

Та госпожа, дрожащая от страха, сжала мою руку,

И волосы на ней не опустились до сих пор, хотя прикосновение во сне случилось!

Видушака: Господин, довольно размышлять о чепухе! Иди, повелитель, иди! Пойдем в зал собраний!»²⁶.

В «Глиняной повозке» Шудраки, где сильно выражено пародийное начало, имеется остроумный вариант мотива сноговорения. Как и в пьесах Калидасы и Харши, данная несуразная ситуация случается именно с видушакой. Формально видушака в пьесе не фигурирует, так как эта пьеса принадлежит к жанру *пракарана*, где не может быть придворного шута. Тем не менее очевидно, что образ близкого друга героя, Майтреи, создан на основе именно этого типа. Сцена должна создать комический эффект, при этом она имеет принципиальное значение для дальнейшего развития сюжета. Майтрее, терпящему крайнюю нужду, поручено охранять шкатулку с драгоценностями, что приводит его в состояние сильного беспокойства. С одной стороны, он опасается вора, с другой, его мучает голод, и ему самому хотелось бы завладеть драгоценностями. Он вынужден спать со шкатулкой в руках, так как в их бедном доме нет более надежного места. Среди ночи он видит сон, или ему кажется, что он видит сон, в котором сквозь проем в стене появляется вор. Так полностью и не проснувшись, Майтрея просит Чарудатту забрать у него шкатулку. Эти слова он произносит вслух, опуская имя друга, при этом ссылается на свой статус брахмана, просьбам которого не подобает отказывать. Вору, волей случая оказавшемуся рядом, ничего не остается, как выполнить просьбу брахмана.

Далее мы обратимся к еще одному типу речевого сбоя, который обнаруживается в сюжете, когда персонаж впадает в состояние грез наяву. Чаще всего это «грезы любви», и ошибка выдает чувства героя или героини:

«**Васантасена:** И что тогда, чети²⁷?

Маданика: Почтенная, ты ничего не говорила. Что значит: “И что тогда?”

²⁶ **vidūṣakaḥ:** (praviśya) ai paḍibuddho attabhavaṃ [ayi pratibuddho`trabhavān |]

rājā: vayasya! priyamāvedaye, dharate khalu vāsavadattā |

vidūṣakaḥ: aviḥā vāsavadattā | kaḥiṃ vāsavadattā | cirā khu uvaradā vāsavadattā || [avidhā vāsavadattā | kutra vasavadattā | cirāt khalūparatā vāsavadattā |]

rājā: vayasya mā maivaṃ

śayyāyāmasuptaṃ mām bodhayitvā sakhe gatā |

dagdheti bruvatā pūrvam vañcito`smi rumaṇvatā ||

vidūṣakaḥ: aviḥā asambhāvaṇīyaṃ edaṃ | ā ! udaaṇhāṇasaṅkittanena tattahodim cintoanena sā siviṇe diṭṭhā bhavē || [avidhā asambhāvaṇīyametaḍ | ā ! udakasnānasamkīrtanena tatrabhavaṭim cintayatā sā svapne dṛṣṭā bhavet |]

rājā: yadi tāvadayam svapno dhanyamapratibodhanam |

athāyam vibhramo vā syād vibhramo hyastu me ciram ||

vidūṣakaḥ: bho! vaassa! edasim naare avantisundarī nāma jakkhiṇī paḍivasadi | sā tue diṭṭhā bhavē || [bho! vayasya! etasmin nagare`vantisundarī nāma yakṣiṇī prativasati | sā tvayā dṛṣṭā bhavet |]

rājā: na na

svapnasyānte vibuddhena netraviproṣitāñjanam |

cāritramapi rakṣantyā dṛṣṭam dīrghālakam mukham ||

api ca vayasya! paśya paśya

yo`yam samtrastayā devyā tayā bāhurnipīḍitaḥ |

svapne`pyutpannasamsparśo romaharṣam na muñcati ||

vidūṣakaḥ: mā dāṇim bhavaṃ anattam cintia | edu edu bhavaṃ | caussālam pavisāmo || [medāṇim bhavānanartham cintayitvā | etvetu bhavān | catuḥśālam praviśāvaḥ |] [Bhāsa, 1946, p. 65–66].

²⁷ Чети – служанка, часто подруга героини.

Васантасена: А что я сказала?

Маданика: “И что тогда?”.

Васантасена (хмуря брови): Ах, так!

...

Маданика: Почтенная, любовь, а не любопытство заставляет меня спросить. Что происходит?

Васантасена: Маданика, какой я тебе кажусь?

Маданика: По рассеянности госпожи я понимаю, что почтенная страдает по тому, кто овладел ее сердцем»²⁸.

Идентичная ситуация обыгрывается в пьесе «Авимарака» из Тривандрумского цикла, где речь героя походит на бред, что способствует созданию комического эффекта. Вместе с тем слова Авимараки влияют на дальнейший ход событий, значительно облегчая миссию попечительниц героини, задача которых – устроить сердечные дела последней.

«**Налиника:** Так и сделаем. (Заходят.) Благо тебе, почтенный!

Авимарака: О, ее красота совершенна!

Кормилица (в замешательстве): Да что же это?? Благо тебе, почтенный!

Авимарака: О этот тонкий стан, истомленный высокими грудями и изнуренный под тяжестью бедер.

Кормилица: Ах! Он бредит...»²⁹.

В натаках Калидасы «Вспоминание и Шакунтала» и «Мужество и Урваши» состояние любовного наваждения героинь роковым образом отражается на судьбе обеих и, соответственно, играет ключевую роль в развитии сюжета. В «Урваши» героиня путает имена (*gotraskhalita*), вследствие чего на нее обрушивается проклятье [Юдицкая, 2021], тогда как Шакунтала навлекает на себя проклятье тем, что не замечает прибытия почтенного гостя (*atithi*), причем гость обращается непосредственно к ней:

«(Голос за сценой.) Я здесь, почтенная!

Анасуя (прислушиваясь): Подруга, как будто гость возвестил о своем прибытии.

Прямвада. Но ведь Шакунтала рядом с хужиной. (Про себя.) Однако сердце ее далеко.

Анасуя. Довольно! У нас достаточно цветов! (Обе уходят.)

(Голос за сценой.) О пренебрегающая почтенным гостем!

²⁸ *vasantasenā*: hañje, tado tado | [*ceṭi, tatastataḥ*] |

ceṭi: aijae, ṇa kiṃpi mantesi | kiṃ tado tado | [*ārye na kimapi mantrayasi | kiṃ tatastataḥ*] |

vasantasenā: kiṃ mae bhaṇidam | [*kiṃ mayā bhaṇitam*] |

ceṭi: tado tado tti | [*tatastataḥ iti*] |

vasantasenā: (sabhrūkṣepam) | āṃ, evvam | [*ām evam*] |

...

madanikā: aijae, siṇeho pucchadi, ṇa purobhāidā, tā kiṃ nedam | [*ārye, snehaḥ prcchati, na purobhāgītā, tatkiṃ nvidam*] |

vasantasenā: madanie, kerisiṃ maṃ pekkhasi | [*madanike, kīdrçīm māṃ prekṣase*] |

madanikā: aijaṇe sunṇāhiaattapeṇa jāṇāmi, hiaagadaṃ kampi aijaā ahilasadi tti | [*āryāyāḥ cūnyahrdayatvena jānāmi, hrdayagataṃ kamapyāryābhilaṣatīti*] | [Çudraka, 1937, p. 27–28].

²⁹ *nalinikā*: evaṃ karehma | (pravicya) suhaṃ ayyassa | [*evaṃ kurvaḥ | sukhamāryasya*] |

avimārakaḥ: aho tasyā rūpasampat |

dhātṛi: (sākulam) kiṃṇuhu bhava | suhaṃ ayyassa | [*kinnukhalu bhavet | sukhamāryasya*] |

avimārakaḥ: uraḥ stanatataḥlasaṃ jaghanabhārakhinnā tanuḥ

dhātṛi: ammo vipṇalavadi | [*ammo vipralapati*] [Bhāsa, 1912, p. 23].

[Как] ты, не заметила меня, твердого в тапасе, – так не вспомнит о тебе тот, [о ком] ты погружена в мысли и не разумеешь ничего иного, – даже если ему напомнят, как одурманенный не помнит сказанного ранее»³⁰.

Любовь в разъединении – одна из основных тем пракритской лирики. Практические гатхи оказали значительное влияние как на классическую санскритскую драму, так и на санскритскую лирику³¹. Большой популярностью в древней и средневековой Индии пользовалась антология *Sammasai* («Семь шатак»), авторство которой приписывают Хале. «Многие поэты – пишет автор VIII в. Удьотанасури, – черпают из собрания Халы, но вычерпать его невозможно, как не могут пчелы вычерпать содержимое лотосов» [Вертоградова, 1978, с. 7]. По наблюдениям В.В. Вертоградовой, «пракритская поэзия в истоках своих восходит к женскому песенному фольклору» [Вертоградова, 1978, с. 12]. «В процессе исполнения этих женских песен-стихов постепенно складывался особый поэтический язык, позднее названный пракритом, среднеиндийский в своей основе, вобравший в себя значительный неарийский лексический пласт. При дворе Сатаваханов появляются первые сборники лирической поэзии, которые представляли собой по существу фиксацию и обработку этих песен» [Вертоградова, 1978, с. 13]³².

В *Sammasai* образ томящейся от любви героини рисуется в том числе посредством невнятной, бессвязной речи:

«Смотрит она, ничего не видя,
Громко вздыхает, смеется без причины,
Произносит слова бессвязные...
Что-то есть у нее на сердце»³³

(пер. В.В. Вертоградовой [Вертоградова, 1978, с. 84]).

Кроме того, в *Sammasai* мы обнаружили гатху, в которой фигурирует фраза *kahiam suṇamti* («сказанное слышат»), что с точностью до наоборот соответствует состоянию Шакунталы, навлекшей на себя проклятье тем, что она была не в состоянии слышать обращенную к ней речь:

«Спят, слышат сказанное, говорят без запинок в словах, о счастливец,
те счастливые, что тебя не видели»³⁴

(пер. М.А. Русанова).

³⁰ (nepathye || ayamaham bhoḥ |

anasūyā: (kaṇṇaṃ dattvā) sahi, adidhīṇaṃ via nivedidaṃ | [*sakhi, atithīnāmiva niveditaṃ* |]

priyaṃvadā: naṃ uḍajasamñhiḍā saundalā | (ātmagatam ||) aija uṇa hiaṇa asaṃñhiḍā | [*namūṭajasamñhiṭā śakuntalā | adya punarhṛdayeṇāsaṃñhiṭā* |]

anasūyā: hodu | alaṃ ettiehiṃ kusumehiṃ [*bhavatu | alameṭāvadbbhiḥ kusumaiḥ* |] (iti prasthite) (nepathye ||) āḥ atithiparibhāvini,

vicintayanī yamananyamānasā tapodhanam vetsy na māmupasthitam |

smariṣyati tvāṃ na sa bodhito 'pi sankathāṃ pramattaḥ prathamam kṛtāmiva || [Kālidāsa, 1922, p. 117]

³¹ Более того, по мнению В.В. Вертоградовой, пракритская лирика, а точнее реконструируемый на ее материале охотничий комплекс «находится у самых истоков индийской литературы» [Вертоградова, 1985, с. 113, 115].

³² Схожим образом фольклорный материал был обработан в поэзии трубадуров [Вертоградова, 1978, с. 32].

³³ pecchai aladdhalakṣhaṃ dīhaṃ nīsaṣai suṇṇaṃ hasai |

jaha jampai aphudatthaṃ taha se hiaatthiaṃ kiṃ pi || [Русанов, 2006, с. 135].

³⁴ niddaṃ lahaṃti kahiaṃ suṇamti khaliakkharaṃ ṇa jampamti |

jāhiṃ ṇa dittho si tumam tāo ccia suhaa suhiāo || [Русанов, 2006, с. 168].

Ситуация внезапного пробуждения, обыгрываемая в разбираемой нами выше сцене из «Приядаршики», также используется и в гатхах Саттасаи:

«Обнимай свою жену, внезапно разбуженный криком петуха, о
испугавшийся пребывания в чужом жилище, не бойся, [ты] у себя дома»³⁵.
(пер. М.А. Русанова).

Мотив сноговорения в антологии Халы не встречается, но следующие строфы из лирики на санскрите вполне можно считать его примером:

«Хотя зовут его товарищи, и он,
Сказав им: “да, иду!”, – от сна освободился
И мысленно уже пустился в путь,
А все лежит, не расправляя членов, путник»³⁶
(пер. Ю.М. Алихановой [Алиханова, 1974, с. 74]).

Прочитанные строфы показывают, что исследуемые нами мотивы – сноговорение, спутанная речь в ситуации внезапного пробуждения и грезы наяву, – являются устойчивыми для индийской словесности. В пракритской лирике встречаются еще два мотива, имеющих непосредственное отношение к нашей проблематике: ошибка в имени (*gotraskhalana*) и прерывистая речь (застревающие в горле слова).

Пракритская поэзия полна и многих других мотивов, попавших также и в драму. Перечислим некоторые из них: дрожь левого\правого глаза в качестве благой\дурной приметы, весенний обряд *дохад* (который предполагает удар ногой молодой девушки по ашоке), мотив поднятых волосков на теле из-за любовного переживания (*romāñca*), мотив ножного браслета, образ лианы, обвивающей дерево (символ героя и героини) и прочее. Представляется, что истоки данных мотивов уходят в глубокую древность. Они во многих формах могут проявляться в литературе самых разных жанров, а также и в раннем изобразительном искусстве (III–II вв. до н.э.), отражая некоторые древние ритуалы, приметы и в целом поведенческие модели. Комплекс мотивов, связанных с речью и ее сбоями, со сновидением и проблемой иллюзорного явно выделяется в отдельный блок. Необходимы дальнейшие исследования для выяснения его генезиса.

Другую интересную параллель с темой нашего исследования дает санскритская повествовательная проза. Пятая книга «Панчатантры» под названием «Опрометчивые действия (*aparikṣitakāritvam*)» содержит рассказ о молодом бедном брахмане, замечавшемся во время дневного сна (*divāsupta*). Этот брахман в течение длительного времени копил крупу и хранит ее в горшке, подвешенном над кроватью. Накопив достаточно крупы для продажи, он рассчитывает разбогатеть. Однажды, предавшись мечтаниям о будущем благополучии, брахман вообразил себя богатым домохозяином, уже имеющим жену и сына. Воображаемая жена вызвала гнев брахмана, и тот посчитал нужным побить ее. Но, размахивая (*bhrāmayitvā*) воображаемой палкой, он случайно ударяет по горшку. В результате крупа безвозвратно утрачена, брахман же, будто пробудившись ото сна (*svapnapratibuddham iva*), чувствует себя растерянным и пристыженным.

³⁵ niadhañiṃ uvaūhasu kukkuḍasaddheṇa jhatti paḍibuddha |
paravasaivāsasampkīraṇiā vi gharammi mā bhāsu || [Русанов, 2006, с. 210].

³⁶ āhūto’pi sahāyāṇi omityuktā vimuktanidro’pi |
gantumanā api pathikāḥ saṅkocaṃ naiva śīthilayati || [Ānandavardhana, 1940, p. 117].

«Панчатантра» – сборник басен, притч и стихотворных изречений дидактического содержания. Рассказ о бедном брахмане высмеивает людей, которые, предаваясь пустым мечтаниям, теряют связь с реальностью. Не будет преувеличением утверждать, что идея иллюзорного восприятия, подобно сну обволакивающего сознание человека, является одной из фундаментальных и наиболее распространенных философско-религиозных концепций Древней Индии. Приведённый нами рассказ из «Панчатантры» в литературной форме отражает эту концепцию. В древнеиндийской поэтике сюжеты, связанные с проблемой ошибочного восприятия, соотносятся с терминами *бхрама* или *бхранти*. Многие дериваты корня *bhram-* в изобилии встречаются в санскритских (и не только) текстах самых разных жанров, в том числе в драме. Например, в речи царя Удаяны из «Свапнавасадатты», когда тот силится понять, во сне или наяву к нему явилась супруга, которая, как ему внушают, погибла, фигурируют слова *vibhrama* и *sambhrama*. В данном случае оба понятия призваны передать спутанность сознания героя. Текст из «Панчатантры» интересен тем, что в нем производный от корня *bhram-* герундий (*bhrāmayitvā*) употреблен в своем первичном значении: движение туда-сюда, движение по кругу. Вероятно, этот факт говорит в пользу ранней датировки данной версии рассказа, вместе с тем становится понятным, на какой основе сформирован наш мотив бессознательной речевой ошибки – это частный случай более широкого и сложного мотива ошибочного, иллюзорного восприятия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

- Алиханова Ю.М. *Анандавардхана. Дхваньялока*. Пер. с санскрита, введ. и коммент. Ю.М. Алихановой. М.: Наука, 1974 [Alihanova Yu.M. *Ānandavardhana. Dhvanyāloka*. Translation, Preface and Commentary by Yu.M. Alihanova. Moscow: Nauka, 1978 (in Russian)].
- Алиханова Ю.М. *Литература и театр Древней Индии: исследования и перевод*. М.: Вост. лит., 2008 [Alihanova Yu.M. *Literature and Theater of Ancient India*. Moscow: Vostochnaya literatura, 2008 (in Russian)].
- Вертоградова В.В. Хала. Саттасаи. (Предисловие, перевод с пракрита). Алиханова Ю.М., Вертоградова В.В. *Индийская лирика II–X веков*. М.: Наука, 1978. С. 3–125 [Vertogradova V.V. *Hāla. Sattasāī*. (Introduction, translation from Prakrit). Alihanova Yu.M., Vertogradova V.V. *Indian Lyric Poetry of the 2nd–10th Centuries*. Moscow: Nauka, 1978. Pp. 3–125 (in Russian)].
- Вертоградова В.В. К истокам пракритской поэзии (охотничьи песни). *Древняя Индия. Язык, культура, текст*. М.: Наука, 1985. С. 105–116 [Vertogradova V.V. The Sources of Prakrit Poetry (Hunting Songs). *Ancient India. Language, Culture, Text*. Moscow: Nauka, 1985. Pp. 105–116 (in Russian)].
- Русанов. М.А. Хала Сатавахана. Саттасаи. *Антология пракритской поэзии*. Перевод, предисловие, комментарий и словарь М.А. Русанова. М.: РГГУ, 2006 [Rusanov M.A. *Hāla Sātavāhana. Sattasāī. A Prakrit Lyric Anthology*. Moscow: Russian State University for the Humanities, 2006 (in Russian)].
- Юдицкая Е.А. Способы ведения речи в классической санскритской драме. *Индия – Тибет: текст и смыслопорождение в культуре: Рериховские чтения 2016–2019 в Институте востоковедения РАН*. Сост. и отв. ред. В.В. Вертоградова. М.: Издательский дом ЯСК, 2021. С. 123–145 [Yuditskaya E. A. *Modes of Speech in Classical Sanskrit Drama. India – Tibet: Sense-forming Function of Text in Culture*. George N. Roerich Annual International Conference at the Institute of Oriental Studies 2016–2019 / Ed. by V. Vertogradova. Moscow: LRC Publishing House, Languages of Slavic Culture, 2021 (in Russian)].
- Ānandavardhana. *The Dhvanyāloka*. Benares: Chowkhambā Sanskrit Series, 1940.
- Bhāsa. *Bhāsanāṭakacakram. Plays Ascribed to Bhāsa. Original Thirteen Texts in Devanāgarī*. Crit. ed. by C.R. Devadhar. Poona: Oriental Book Agency, 1937.
- Bhāsa. *Avimaraka*. Ed. by T. Gaṇapati Sāstrī. Trivandrum: Travancore Government Press, 1912.

Bhāsa. *Svapnavāsavadattam. A Sanskrit Drama in Six Acts Attributed to Bhāsa*. Ed. by C.R. Devadhar. Poona: Oriental Book Agency, 1946.

Bhaṭṭa Nārāyaṇa. *The Venīsaṃhāra*. Ed. with a Complete Translation into English, Notes and Appendices by A.B. Gajendragadkar. Bombay: Elphinstone College, 1933.

Çūdraka. *The Mṛichchhakatika of Çūdraka*. Ed. by V.R. Nerurkar. Bombay: The Bombay Book Depot, 1937.

Doniger W. *The Woman Who Pretended to Be Who She Was*. Oxford University Press, 2005.

Esposito A.A. *Dūtavākya. Die Worte des Boten*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010.

Harṣa. *Priyadarçikā nāṭikā*. Ed. by T.V. Sreenivasachariar. Madras: Oriental Press, 1908.

Kālidāsa. *The Abhijñānaśākuntala of Kālidāsa with the Commentary of Rāghavabhaṭṭa*. Ed. by N.B. Goḍabole. Bombay: Nirṇaya-sāgar Press, 1922.

Kālidāsa. *The Mālavikāgnimitra of Kālidāsa with the Commentary of Kāṭayavema*. Ed. by K.P. Parab. Bombay: Nirṇaya-sāgar Press, 1924.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

ЮДИЦКАЯ Екатерина Алексеевна –
ученый секретарь Отдела истории и культуры
Древнего Востока Института востоковедения
РАН, Москва, Россия.

Ekaterina A. YUDITSKAYA,
Academic Secretary of the Department of History
and Culture of Ancient Orient, Institute of Oriental
Studies RAS, Moscow, Russia.