

Л.В. Горяева

КАРТИНА МИРА В МАЛАЙСКОЙ «ПОВЕСТИ О ПОБЕДОНОСНЫХ ПАНДАВАХ»

В ряду источников сюжетов, получивших свое развитие в литературной и театральной традиции народов Юго-Восточной Азии, особенно ее островной части, древнеиндийская «Махабхарата» занимает особое место. В странах региона, принадлежащих к индийскому культурному ареалу, заимствованные из нее мотивы питали собой творчество местных авторов, а в ряде случаев, в частности на Яве, стали органической частью мифологизированной династической истории.

Освоение сюжетов «Махабхараты» в Нусантаре осуществлялось как письменным, так и устным путем. С начала I тыс. — эпохи распространения индийского влияния на архипелаге — на Яве, Бали и в Малайе получают хождение санскритские версии эпоса, а в X–XII вв. бо́льшая часть составляющих ее книг (парв) переводится на древнеяванский. Вторым источником сюжетов «Махабхараты» послужили ее ранние, устные версии, существовавшие в Индии на местных диалектах задолго до ее письменной фиксации и сохранившиеся и донныне [Brandon 1967: 22]. Вполне вероятно к тому же, что на Яве издавна существовала принятая в Индии практика чтения эпоса вслух [Gonda 1976: 211]. Оба эти обстоятельства содействовали формированию значительной части репертуара традиционного индонезийского театра.

Истории противостояния двух ветвей рода Бхаратов были посвящены древнеяванские прозаические сочинения — парвы — и эпические поэмы-какавины XI–XIII вв., возникшие на основе прямых переводов с санскрита книг «Махабхараты». Тот же конфликт лег в основу сюжетов лаконов (пьес) театра плоских кожаных кукол *ваянг пурво*, источниками которых были, скорее всего, ее устные версии, имевшие хождение на местных языках Индии. Общее количество лаконов (пьес *ваянга*) о Пандавах и Кауравах, включая и те, что были созданы в сравнительно недавнюю эпоху, по разным оценкам, может варьироваться от полутора до трех сотен [Brandon 1970: 12; 1967: 90].

На рубеже XIV–XV вв. малайская литература, находившаяся в период своего становления под мощным влиянием индо-яванской традиции, не могла не обратиться к освоению восходящего к «Махабхарате» эпического наследия Явы. И древнеяванские какавины (в значительно меньшей степени парвы), и драматургия *ваянг пурво* стали основными

источниками для последующих переработок и переложений на малайский, положив тем самым начало жанру так называемых «театральных» повестей.

Одним из наиболее известных образцов этого жанра является малайская «Повесть о победоносных Пандавах» (далее — ППП). Ядром ее сюжета послужил древнеяванский какавин «Бхаратаюддха», чья событийная канва в своих основных чертах совпадает с V–X книгами «Махабхараты». Не меньшее место в ППП занимает и театральная составляющая. Текст памятника открывается прямым уведомлением читателя, что в предлагаемом сочинении, помимо самой повести о победе Пандавов, рассказывается также еще несколько «красивых историй», известных в форме лаконов (пьес ваянга).

Яванская традиция издавна связывала места действия сочинений, созданных по мотивам «Махабхараты», с вполне конкретными географическими областями Явы и Мадур. Карту, на которой показано местоположение Амарты (Мертавангсы), Астинапуры, Дарвати и других упоминаемых в ППП мест, можно найти в фундаментальном труде «История Явы» Т.Ст. Рэффлза [Raffles 1965: 411–412]. Разумеется, на ней представлены далеко не все поименованные в ППП топонимы, однако карта дает достаточно полное представление о том, какой виделась яванцам область, где происходили описываемые события.

Главной особенностью эпического ландшафта ППП, как и всех яванских сочинений «бхаратовского» цикла, является его сугубо материковый характер. В отличие от многих малайских хикайатов, в ППП никак не реализуется функция моря как препятствия и одновременно пути в далекие страны. Примечательно, что даже вотчина Сальи — Мандура Гапура, находящаяся, как явствует из карты, на прилегающем к Яве с востока острове Мадур, предстает в тексте не заморским княжеством, но местом, куда можно добраться, не садясь на корабль, — возможно, потому что ее индийский прототип — Мадраदेशа, расположен вдали от океанских побережий, на территории нынешнего Пенджаба. Не встречается в ППП и типичный для эпических сказаний Западной Нусантары мотив путешествия героя от устья реки к ее истокам [Горяева 1979: 106].

Помимо собственно княжеств, где обитают герои, и равнин, на которых разворачиваются сражения (Курукшестра и Тангкил Аруна), на первый план в картине мира здесь выступают горы. Прежде всего это священная гора — связующее звено между горным и дольным мирами, место, где отшельники и герои предаются уединенному созерцанию, дабы подавить в себе низменные страсти и снискать божественную энергию — сакти, равно необходимую и пандиту, и кшатрию, и правителю.

Не менее трех таких мест на Яве традиционно именуются Индракила — так называлась гора, которая, по преданию, считается обителью, где отшельничал Арджуна и где скрылись, словно растворившись в лучах света, Пандавы после своей земной кончины. Впрочем, в ППП горы выступают также простым атрибутом ландшафта, элементом поэтического пейзажа (гора Варакила в истории Абиманью и Сундари). В сюжете они упоминаются почти столь же часто, как княжества, в которых обитают герои (8 и 13 раз соответственно), в отличие от рек и селений (2 и 1 раз).

Указанная особенность ландшафта ППП обнаруживает очевидные параллели в традиции ваянга. Нельзя не вспомнить в этой связи о такой фигуре ваянга, как кайон (тж. гунунган). Это кусок кожи сердцевидной формы на ножке, изображающий поросшую лесом гору и олицетворяющий мировое древо [Rassers 1959: 174–179] и мировую гору одновременно. Будучи главной и едва ли не единственной декорацией в ваянге, эта фигура, в зависимости от обстоятельств, может олицетворять не только лес и гору, но и ветер, и океан, гром, молнию и т.д. Кайон, помещенный кукловодом-далангом в центре сценического пространства перед началом новой сцены, служит «отбивкой» между отдельными эпизодами. В силу понятных причин пространство, в котором разворачивается сюжет пьесы, дискретно. О переносе места действия в другое княжество свидетельствуют комментарии даланга и появление на сцене нового набора персонажей.

Сходным образом происходит перемена места действия и в ППП: в ее сюжете практически отсутствует типичный для малайских хикайатов мотив путешествия. За редкими исключениями, перемещение персонажей из княжества в княжество происходит молниеносно. В отличие от многих хикайатов, где нередки сцены отдыха путешественников в саду, расположенном на пути их следования, купанья в пруду, сбора цветов, плодов, слушания пантунов, которые им распевают птицы и даже рыбы [Брагинский 1975: 301–302, Горяева 2008: 322–323], пространство ППП как бы не предполагает наличия «периферии». Здесь сад тоже привязан к «центру» и является частью дворцового комплекса, обычно его «женской половиной».

В символическом плане события в «Повести» развиваются в постоянном взаимодействии сфер горнего (духовного, вечного) и дольного (материального, преходящего) миров, проявляющемся в устойчивой связи героев с небожителями. Все важнейшие поступки Пандавов иницируются свыше: боги призывают их вернуться из изгнания в Индрапасту, предрешают победу Пандавов над Варгой Девой, предупрежда-

ют Баладеву о готовящейся схватке Бимы с Дурьоданой, приказывают воюющим погасить разгоревшееся на земле пламя, достигшее небес и причиняющее им неудобства, напоминают Биме о необходимости исполнить свой обет, подают Арджуне знак вернуться в Мертавангсу, чтобы получить прощение братьев и т.д. Посмертный уход в горную обитель богов — желанный венец бытия для Пандавов и прочих добродетельных правителей или кшатриев (Сальи, Бисмы, Арджуны Сасрабаху). При этом реальное действие никогда не переносится в небесное царство, подобно тому как не звучат в сюжете и обращенные к героям живые голоса Батары Гуру или Батары Индры: их вестником на земле выступает бегаван Нарада.

Очевидно, что образ горы является в ППП ключевым и предстает в самом широком спектре своих реальных и символических значений. Если фактически сюжетное действие ППП развивается в *горизонтальной* плоскости — в кругу нескольких земных княжеств, то рассматриваемый сквозь призму своего театрального воплощения сюжет ППП ограничен передвижениями по *горизонтальной оси* «право–лево» плоского и лишённого глубины сценического пространства ваянга. Наконец, на символическом уровне события выстроены с преобладанием *вертикального* вектора движения сюжета.

Важным элементом картины мира в ППП выступает уже упомянутый выше сад — место, где обычно разворачиваются любовные сцены. Дворцовый сад в ППП, как и во многих других нарративных произведениях яванской и малайской словесности, как письменных, так и устных, — обычное место пребывания красавицы: здесь находятся ее покои, здесь она привыкла гулять, томясь в предчувствии любви. Именно в саду Кадатадастара впервые встречает Деви Арасканди, в женских покоях дворцового сада разворачиваются многочисленные любовные интриги Арджуны, в саду же происходит встреча Абиманью и Сундари и т.д. Сад как бы противопоставлен «столице» и «полю боя», как пространство по преимуществу «женское» пространству «мужскому», и олицетворяет собой сферу изящного, красоты и нежных чувств.

В то же время сад в ППП выступает и некоторой космогонической универсалией, необходимым элементом все той же вертикальной оси мироздания. В мифологии яванцев и малайцев такие атрибуты сада, как смоковница (берингин) и дерево нагасари, служат как бы мостиком между небесами и землей и, так же как и упомянутый кайон (гунунган), олицетворяют собой мировую гору (Меру) или мировое дерево. Дикие звери или великаны-раксасы, изображаемые обычно в нижней части кайона, стерегут вход в верхний мир.

Отголоском этого мотива в ППП может служить эпизод, когда Када-тадастар и его жена встречают живущего в смоковнице злого духа — одного из приближенных Батары Дурги, не позволяющего им проникнуть в ее горную обитель. Другие ракасы — вассалы Варги Девы — в бою пользуются вырванной из земли смоковницей как оружием. Под смоковницей возлежит на своей колеснице и смертельно раненый бегаван Бисма перед своим отбытием на небеса.

Эстетическая функция сада как сферы изящного, «женского» и его космогоническая роль неотделимы друг от друга. В дворцовом саду Варги Девы, где в особых покоях поселяется его юная супруга — Пуспа Индра Деви, фрейлинами государыни становятся обитательницы горного царства — небесные феи Анггара Майанг и Тунджунг Биру (Тунджунг Тутур). Под растущими в саду смоковницей и деревом нагасари обычно располагаются на отдых красавицы — Арасканди и Сундари, предмет любви и соперничества героев. В этих якобы сугубо лирических сценах звучат отголоски мифов о любви земного юноши и небесной феи, встреча которых происходит именно вблизи священного дерева [Gupta 1971: 54; Горяева 1998: 64–76]. Тем самым образы сада и горы в ППП переплетаются, как и в ваянге, где их нерасторжимое единство олицетворяет кайон (гунунган).

Основное место действия большинства эпизодов ППП — земные княжества, где правят ее герои, — можно соотнести с нижним уровнем все той же выстроенной по вертикали символической картины мироздания. Согласно древнейшим представлениям о природе царской власти, господствовавшим в большинстве стран Юго-Восточной Азии, государство рассматривалось как микрокосм, а бог-царь (дева-раджа) — как своего рода демиург, призванный обеспечивать поддержание гармонии его страны с остальной Вселенной. На Яве эти концепции переплелись с древнейшими формами автохтонного культа гор: индуистско-буддийский мотив горы Меру как центра вселенной связывал махараджу с этой осью и представлял его Властелином Горы, а укрепленная столица выступала одним из характерных символов центра, космического единства, корней мирового дерева [Supomo 1972: 281–297; Lombard 1990: 56–57; Кузнецова 1989: 80].

Таким образом, основные элементы пространства, в котором развивается сюжетное действие «Повести о победоносных Пандавах»: гора, сад и (равнинное) княжество — на символическом плане изоморфны друг другу. Они вместе и каждая в отдельности находят свои параллели в декоре ваянга (кайон) и тем самым олицетворяют космическое един-

ство Вселенной, обозначая главный вектор судьбы героев — переход от земного бытия к бытию небесному.

Горяева Л.В. Соотношение устной и письменной традиции в малайской словесности. М., 1979.

Горяева Л.В. Образ старухи-посредницы в малайской и русской повествовательной традиции // Мифологические системы народов Юго-Восточной Азии. М., 1998. С. 64–76.

Күзнецова С.С. У истоков индонезийской культуры. М., 1989.

Повесть о махарадже Маракарме: факсимиле рукописи / пер. с малайского, исслед., коммент., прилож. Л.В. Горяевой. М., 2008.

Сад золотого павлина. Старинная малайская проза / пер. с малайского, послесл. и коммент. В.И. Брагинского. М., 1975.

Brandon J.R. Theatre in Southeast Asia. Cambridge (Mass.), 1967.

Brandon J.R. (ed.) On Thrones of Gold. Three Javanese Shadow Plays. Cambridge (Mass.), 1970.

Gonda J. Old Javanese literature // Handbuch der Orientalistik. III Abteilung. III Band. Abschnitt I. Leiden, 1976.

Gupta S.M. Plant Myths and Traditions in India. Leiden, 1971.

Lombard Denys. Le Carrefour javanais. Essai d'histoire globale. III. L'héritage des royaumes concentriques. P., 1990.

Rassers W.H. Pañji, the Culture Hero. The Hague, 1959.

Raffles T.S. The History of Java. L., 1965. Vol. 1.

Supomo S. Lord of the Mountains in the fourteenth century kakawin // Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde. Leiden, deel 128 (1972). № 2/3. P. 281–297.