

А.М. Дубянский

«МАХАБХАРАТА»

В ТАМИЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ

В статье представлена история переложений древнеиндийской эпической поэмы «Махабхарата» на тамильский язык. Сюжеты из нее использовали средневековые тамильские поэты и фольклорная традиция. Часть статьи посвящена описанию пьесы «Карнамокшам» из репертуара народного театра. Показано, что автор пьесы, базируясь на фольклорных источниках, далеко отходит от классического эпоса и выделяет мотивы, представляющие интерес для местной аудитории. Образ Карны отдалается от своего эпического прототипа и наделяется чертами обычного человека. Вместе с тем присущие Карне благородство, а также его фатализм выделяются и усиливаются. В пьесе также подчеркивается тема семейных взаимоотношений и конфликтов, что, безусловно, способствовало ее популярности у тамильских зрителей.

Ключевые слова: «Махабхарата», эпос, тамильская традиция, фольклор, Карна.

A.M. Dubyanskiy

THE MAHĀBHĀRATA IN TAMIL

The paper presents a history of retelling the ancient Indian epic poem, the *Mahābhārata*, in the Tamil language. Both the medieval Tamil poets and the folk tradition have borrowed stories from it. One part of the article is devoted to describing a dramatic piece called the *Karṇamōksham* that is staged by folk theatre companies. It is shown that the author of the play abundantly uses folklore sources and deviates considerably from the classical epic poem. He saturates the piece with motifs that are close and interesting to the local audience. The figure of Karna is far off of its epic prototype and looks more human. At the same time, such features as his noble disposition and his fatalism are much stressed. The theme of family relations and conflicts is prominent in the piece, and that definitely helped its popularity with the Tamil audience.

Keywords: *Mahābhārata*, epic poem, Tamil tradition, folklore, Karṇa.

Начиная статью для настоящего сборника, вполне уместно сказать о том, что многочисленные работы Я.В. Василькова, посвященные изучению «Махабхараты» (в том числе, конечно, и переводы), давно стали неотъемлемой и ценной частью как отечественной индологии, так и мировой науки о древнеиндийском эпосе. Не задаваясь целью характеризовать их подробно, отмечу лишь один аспект творческого метода Ярослава Владимировича: исследуя текст древней поэмы, он всегда внимателен к этническим корням тех или иных ее элементов и не упускает случая указать на возможные их параллели в мифологических, ритуальных или литературных традициях разных народов Индии. Зачастую такие указания касаются и дравидийской культуры (см., например, замечания о дравидийских элементах в «Сказании о Нале» [Махабхарата 1987: 606] и др.). Настоящая статья — своего рода приветственная реплика Ярославу Владимировичу — имеет целью привлечь внимание читателей к тому, как бытует «Махабхарата» в среде одного из дравидийских народов Индии — тамиллов.

То, что древняя поэма, ее сюжет и герои хорошо известны и любимы на юге Индии, сомнению не подлежит. Но история ее появления и распространения в Тамилнаде, ее переложения или переводы на тамильский язык, проблема их авторства, общая картина восприятия и усвоения «Махабхараты» тамильской культурой разработаны и освещены все еще недостаточно. Значительным событием в этом отношении следует считать рабочий семинар, проходивший в октябре 2009 г. в Париже под эгидой института *École Française d'Extrême-Orient*. Его организаторам удалось собрать воедино почти все факты и литературные фрагменты, имеющие отношение к тамильской «Махабхарате». Опираясь на эти и другие материалы, мы предлагаем здесь очерк истории тамильской «Махабхараты» в ее, так сказать, классических вариантах, а также в фольклорных или полуфольклорных версиях.

Как показал в своей объемной и обстоятельной статье Т.П. Махадеван (см. [Mahadevan Tennaiipuram 2008]), появление «Махабхараты» на юге Индии связано с процессом миграции групп брахманов с севера Индии на юг. Таких групп, представлявших разные ведийские (*śrauta*) школы, было две: одна именовалась «пурвашикха» (*pūrvaśikhā*) из-за пучка волос (*kuṭumi*), направ-

ленного вперед, другая — «апарашикха» (aparaśikhā) с пучком, направленным назад. Первая группа, утверждает автор, в начале 1 тыс. н.э. принесла с собой версию текста «Махабхараты», именуемую Шарада (Śārada) по названию региона Кашмира, откуда были родом эти брахманы. Именно этот текст, видимо, лег в основу тамильского переложения поэмы, создание которого приписывается некоему Перундеванару (букв. «Великий бог»), получившему прозвище ‘Перундеванар, певший Барадам’ (pāratam pāṭiya peruntēvaṅār). В последующей традиции это имя получил некто, сочинивший посвященные богам вступительные гимны к тамильским антологиям akanāṇṇūḡu (Шива), ruḡaṅaṇṇūḡu (Шива), kuḡuntokai (Муруган), narriṅṅai (Тирумаль), aiṅkuḡunūḡu (Шива). Вполне вероятно, что именно он отвечал и за составление антологий, вряд ли произошедшее ранее VII в. н.э. Однако скорее всего речь идет о разных Перундеванарах, коих вообще в истории тамильской литературы насчитывают шесть (см., например: [Звелебил 1975: 169]). Рискну предположить, что этим прозвищем тамильская традиция наградила не кого иного, как Вьясу, и, таким образом, любой поэт, который брался за переложение «Махабхараты», мог мыслиться как ‘свой, тамильский Вьяса’ (не случайно, он не только ‘пел «Махабхарату», но и, подобно древнему мудрецу, был «разделителем», т. е. в данном случае возможным составителем сборников древней тамильской поэзии).

Это всего лишь гипотеза, а что касается первого надежного упоминания о «Махабхарате» на тамильском языке, то таковым, видимо, следует считать эпиграфическую надпись из Синнаманура (IX в.), в которой упоминается Пандийский царь, «повелевший переложить Махабхарату и установивший в Мадураи сангу (makāpāratam tamilppaṭuttum maturāppuric caṅkam vaittum), т. е. своего рода придворную поэтическую академию. Однако в сборниках поэзии, традиционно с ней связываемых, «Махабхарата» не упоминается, если не считать одного стихотворения из антологии «Пуранануру», в котором черский царь Чераман Чераладан восхваляется таким образом: «О ты, великий! Ты дал много, без ограничений, еды, когда Сто, украшенные золотым цветком тумбей, захватившие землю, сражавшиеся во гневе с Пятерыми, обладателями лошадей со сверкающими гривами, оставили поле битвы» (nīyō peruma/ alaṅkuḷai puravi aivarōṭu ciṅṅai / nilantalai koṅṅa polampun tumpai/ iraimpatiṅmārum porutu kaḷattu oḷiya/

peruñcōṅṅu mikupatam varaiyātu koṭuttōy (ПН 2, 12–16). Это событие повторно встречается в антологии «Аханануру» (АН 233, 9), а также в «Повести о браслете» (cilappatikāram XXIX, ūcal vari, 6–8). Буквальное понимание этого пассажа затруднительно (вспомним колоссальный масштаб битвы), поэтому английский тамилист Джон Марр (со ссылкой на R.G. Sesha Aiyar. Cera kings of the Sanga Period. L., 1927, p. 6) предложил считать его сообщением о некоем театрализованном представлении «Махабхараты», после которого упомянутый царь устроил угощение актерам. Еще одно объяснение подразумевает ритуал поклонения душам древних героев, до настоящего времени исполняемый в Керале [Марр 1985: 158].

Как бы то ни было, можно быть уверенным в том, что в первой половине 1 тыс. н.э. «Махабхарату» на юге Индии знали. Однако в каком виде она была известна, точно сказать невозможно. Произведение легендарного Перундеванара, «певшего Барадам», сохранилось лишь в десятке фрагментов, использованных средневековыми комментаторами трактата «Толькаппиям» Перасириаром и Наччинарккиниаром при обсуждении батальных тем тамильской героической поэзии (puṭam).

Заслуживают внимания сведения о рецитации «Махабхараты» в эпоху династии Паллавов. И если то, что Махендраварман I (580–630) велел читать рассказ о 18-дневной битве на Курукшетре для поднятия боевого духа своих воинов, является фактом апокрифическим, то запись на медной пластине из Курама, сообщающей, что Парамешвараварма I (670–700) распорядился так, чтобы часть пожертвований местной общине шла на чтение поэмы (pāratam vacippatarku), выглядит достоверной. А его сын, Нарасимхаварман I, как известно, покровительствовал искусствам и способствовал развитию эпической темы в известных храмах и барельефах Махабалипурама [Хильтебейтель 1988: 14].

В общем и целом, согласно материалам парижского семинара, надежный список тамильских версий «Махабхараты» сводится к следующему:

- 1) pāratam pāṭiya peruñtēvaṅṅār's pāratam;
- 2) pāratam, упомянутая в эпитафической надписи из Синнаманура (IX в.), создана в период правления Нандивармана III (846–869) и приписывается Перундеванару;

3) *rāratam veṅṛā*, поэма, созданная преимущественно в размере венба (IX в.), также приписывается некоему Перундеванару. От нее сохранились три вступительных гимна (Винаяке, т. е. Ганеше, Сарасвати и Тирумалю, т. е. Вишну) и три части: «Удьогапарва», «Бхишмапарва» и «Дронапарва» общим объемом в 831 строфу.

4) *rāratam*, упомянутая в надписи из Тирувалангаду чольского царя Кулоттунги III (ок. 1210 г.); в ней говорится о том, что некий царский чиновник Арунилеи Висакан Трайлокьямаллан Ватсараджан осуществил переложение «Барадам» «приятным тамильским языком в шиваитском ключе»;

5) *maḥārāratam* Виллиппуттуральвара (*villipputtūr ālvār*) — поэма, датируемая ок. 1400 г., высоко ценимая тамильской поэтической традицией.

К этому следует добавить, что существуют не столь известное переложение «Барадам» поэтом *nallā piḷḷai* (15 300 строф) в начале XVIII в. и прозаический пересказ поэмы М.Н. Рамануджачарьи (*gāmānujācariya*, XIX в.) [Zvelebil 1975: 214]. Кроме того, известны две средневековые поэмы в стиле кавья на один из сюжетов «Махабхараты», а именно «Сказание о Нале»: *pukaḷēnti's naḷaveṅṛā* и *naḷāṭam* поэта *ativirarāma* (также на сюжет «Сказания о Нале»). Наконец, в начале XX в. великий тамильский поэт Субраманья Баради создал поэму «Клятва Драупади» (*rāñcālicarātam*), взяв за основу эпизод игры в кости. Она обычно (и вполне справедливо) рассматривается как призыв к возмездию англичанам в контексте национально-освободительной борьбы индийцев за независимость.

Поэма Пухаженди (XII в.) представляет высокий, даже изысканный стиль средневековой тамильской поэзии и считается одной из ее вершин. Поэма о любви Наля и Дамаянти была создана под несомненным влиянием жанра махакавья с присущими ему изящными сравнениями и остроумными поэтическими приемами. Об этом свидетельствует, к примеру, небольшой отрывок, содержащий описание царской столицы, в котором поэт использовал хорошо знакомый санскритской поэзии прием парадокса:

*От пасть благоуханных, умащавших груди женщин,
Украшенных гирляндами, была увлажнена земля,
И гордые слоны, идя по улицам, скользили, —
Таков Мавиндан был, столичный град.*

ные представления и ритуальные действия [Хильтебейтель 1988: 135]. Наиболее популярными сюжетами, заимствованными из эпоса, являются: игра в кости и совлечение одежд с Драупади, женитьба Арджуны на принцессе Алли, убийство Кичаки, гибель Карны, посольство Кришны [Там же: 162]. Но вообще репертуар сказителей и актерских трупп гораздо более широк. Хильтебейтель фиксирует тридцать две пьесы, исполнявшиеся во время цикла празднеств, связанных с Драупади, только в округе Сеньджи [Там же: 164-166].

Характерной чертой всех произведений на сюжеты «Махабхараты», так или иначе исполняемых в народной среде, является их синкретический характер, проявляющийся в том, что события эпоса и его герои сочетаются с местными мифологическими, ритуальными или обиходными элементами. Автор этих строк наблюдал в 2009 г., как в деревне близ Каньчипурама ночное представление местной театральной труппой пьесы «Тапас Арджуны» плавно перетекло в довольно длительное ритуальное действие. С восходом солнца актер, игравший Арджуну, начал по веревочной лестнице взбираться на вершину высокого столба, водруженного по соседству. На каждой ступеньке он задерживался минуты на три, чтобы пропеть гимн Шиве, Муругану, местной богине или пожелать присутствующим всяческих благ. Таким образом, восхождение актера на вершину столба (иначе говоря, Арджуны на небо) длилось часа полтора. В это время внизу другие актеры представляли Шиву и Уму, которые обменивались довольно колкими репликами между собой, а также вступали в диалог с собравшейся толпой, в котором фигурировали непристойные жесты и обсценная лексика.

В этой связи уместно отметить, что театральные представления на юге Индии, как правило, имеют карнавальную, смеховую основу. Как пишет Ю.А. Лопаткина, «они всегда включают гротескные перебранки главных персонажей с взаимными оскорблениями, даже если эти персонажи высокого происхождения. Например, Шакунтала ругается с царем Душьянтой в пьесе о Шакунтале, куратти ругается с кураваном (оба — члены племени горных охотников), а старшая жена земледельца в драме-паллю — с младшей женой» [Лопаткина 1999: 11]. Такого рода сценки не просто развлекают публику, но имеют, в духе карнавальной культуры, жизнеутверждающее значение.

Время от времени к диалогу под столбом подключался и стоявший на лестнице Арджуна. Добравшись, наконец, доверху, он, продолжая петь, зажигает огонь на устроенной там площадке и стал разбрасывать в толпу, небольшие лимоны и цветочные лепестки. Все действие в целом несомненно носило характер ритуала плодородия, и можно считать несомненным, что разыгранная до него пьеса воспринималась присутствующими в том же ключе.

Нередко в произведениях на сюжет «Махабхараты» можно наблюдать и смешение разных жанров. Например, в балладе *allī arasaṇi mālai* («Свадьба царевны Алли») рассказ о женитьбе Арджуны на Алли встроен в народное тамильское танцевально-драматическое представление кураваньджи. Кришна приходит к Алли под видом куратти, гадалки из племени горных охотников, и предлагает изготовить приворотное снадобье, чтобы привлечь Арджуну (отмечено Лакшманан Четтияром, см. [Рукмани 1993: 186; Махапатра 1993: 242]).

В качестве еще одного примера использования этого жанра можно указать на пьесу «Драупади Кураваньджи», в которой в роли куратти выступает сама Драупади. Сюжет пьесы связан с тем, что в заключительный период изгнания Пандавы страдают от голода и им нужно раздобыть семена зерновых злаков, чтобы посадить их и затем собрать урожай. С этой целью Драупади переодевается куратти и отправляется во дворец Кауравов, чтобы от жены Дурьйодханы получить семена в качестве платы за гадание. Очевидно, что мотив плодородия присутствует и в этой пьесе, а прорастание семян символизирует приближение новой жизни и грядущее возрождение Пандавов.

Обращает на себя внимание тот факт, что большинство пьес, представленных в списке Хильтебейтеля, не связаны непосредственно с фигурой Драупади, как, например, «Захват скота» (*māṭupīṭi caṅṭai*), «Битва Абхиманью» (*arimannaṅ caṅṭai*), «Тапас Арджуны» (*arssaṅṭai tarasu*) и т. д. Однако несомненно, что в атмосфере ритуальных празднеств все без исключения представления на сюжеты «Махабхараты» воспринимались аудиторией в более общем содержательном ключе и рассматривались как магические обряды. Так, пьесу «Гибель Карны» (Карнамокшам) часто исполняют на шестнадцатый день после чьей-либо смерти. Родственники усопшего считают, что это должно помочь освобождению его души. Кроме того, эту пьесу исполняют во время

патриотических торжеств, причем в этом случае акцент делается на ее героическом содержании. Характерно, что, как отмечает Хане де Брайн, представление и в том, и в другом случае сопровождается хождением по раскаленным углям, что подчеркивает его несомненный ритуальный характер [Карнамокшам 1998: XIV].

Не вызывает сомнения и то, что большая популярность произведений на сюжеты, взятые из «Махабхараты», в значительной мере объясняется тем, что они предстают перед зрителями в переработке, которая учитывает их проблемы, интересы, пристрастия. Не следует забывать, что большую роль в них играет импровизация, а эстетика подразумевает непосредственное общение со зрителем. Это ярко проявляется в непрменной фигуре традиционного театра тамиллов каттиякаране (kaṭṭiyakkāraṇ), буффонном персонаже, который объявляет выход героев, представляет их, вступает с ними в диалог, а также комментирует происходящее на сцене и переговаривается с присутствующими порой на посторонние, но представляющие для них интерес темы (включая актуальные политические события).

Хорошим образцом такого рода можно считать упомянутую выше пьесу «Карнамокша», являющуюся одной из популярных пьес в репертуаре народного театра kaṭṭaikkūttu (см. [de Bruin 1999]). Авторство ее приписывается некоему Пухаженди Пулавару, но, как мы отметили, текст допускает отступления от него и импровизацию. Спектакль состоит из разговорной прозы, песен и танцев. Его привлекательность для местной аудитории состоит не только в яркости и динамизме театрального действия (костюмы, движение, диалоги), но и в том, что в нем затрагиваются темы, к которым эта аудитория очень чутка.

Действие пьесы происходит накануне решающего поединка Карны с Арджуной и состоит из серии сцен, в которых действуют герои, хорошо знакомые по эпосу: Дурьйодхана, Шакуни, Карна и Арджуна, Шалья, Кришна. После вступительных песнопений появляется каттиякаран. Он представляет себя, а затем объявляет выход Дурьйодханы. Тот (явно для публики) рассказывает о событиях эпоса, предшествовавших битве, затем вступает в диалог с Шакуни и спрашивает его, кого поставить во главе войска. Шакуни называет Карну. Дурьйодхана посылает за ним. Когда Карна появляется, то прежде всего он обращается к каттиякарану и довольно пространно хвалит сам себя за щедрость и,

что самое главное, раскрывает тайну своего рождения. Откуда он ее знает, в пьесе не сообщается.

В дальнейшем тема Карны-героя раскрывается в серии эпизодов, связанных с приглашением Шальи в качестве его колесничего, описанием могучей стрелы-змеи, перебранкой Карны с Арджуной и затем его поединком и гибелью. В этих сценах принимает участие и Кришна, который ведет себя как обыкновенный человек (например, испытывает неподдельный страх перед змеей, ставшей стрелой). Следует отметить, что в пьесе отсутствует мотив несправедливого убийства Карны. Когда Карна выпускает свою стрелу, Кришна осаживает колесницу, и стрела лишь сокрушает диадему на голове Арджуны. И он поражает Карну ответным выстрелом (оружием «пашупата»).

Не имея возможности более подробного описания пьесы в небольшой статье, обратим внимание лишь на один важный мотив, всегда вызывающий сочувствие тамильской аудитории: взаимоотношения внутри семьи. Несомненный акцент, поставленный на этом мотиве в пьесе, как раз и есть один из приемов «доместикации» сюжета «Махабхараты». Он проявляется даже в такой детали текста: Дурьйодхана и Карна в беседе обращаются друг к другу так же, как это делают члены тамильской семьи. Дурьйодхана называет Карну старшим братом (aṅṅā), а тот Дурьйодхану младшим (tampī).

Еще один любопытный момент заслуживает упоминания. Перед поединком Арджуна приходит в волнение из-за того, что облик Карны напоминает ему Дхарму (т.е. Юдхистхиру). Он говорит Кришне: *annā tarmamūrṭti/aṅkam pōl tōṇutē/ viṅṅaṅam eṅṅamō villampu nāṇutē/vitamitu eṅṅamō cūtu/viparamāy eṅakkatai ōtu/ ratamatait tirumpuvīraiyā* 'О старший брат, мне кажется, что это облик Дхармамурти. Что это — насмешка? Лук мой и стрелы смущены. Что это, уловка? Скажи мне прямо. Поворачивай колесницу, о господин!' В ответ на это Кришна обвиняет Карну в трусости [Karnamoksha 1998: 220]. Эта сценка кажется очевидной реминисценцией зачина «Бхагавадгиты», хотя, конечно, по сути далека от содержания последней, ибо затрагивает лишь родственные отношения (чему, впрочем, не чужд и зачин «Бхагавадгиты»).

Пожалуй, наиболее полно этот мотив выявляется в пространном фрагменте пьесы, который, можно сказать, занимает в ней едва ли не центральное место, хотя и не имеет отношения к основному

сюжету эпоса. Он связан с появлением супруги Карны Поннуруви (*ponnuruvi*), персонажем, отсутствующим в «Махабхарате». Между Карной и его женой происходит длительный диалог, своего рода выяснение отношений. Начинается сцена с того, что Поннуруви в беседе с подругами жалуется на свою судьбу, давшей ей мужа низкого происхождения, сына колесничего (*iḷivāṇa kulam, kārōṭṭi makan*) [Там же: 110]. На вопрос каттиякарана, почему она вышла за него замуж, отвечает, что так распорядились судьба и Брахма. Карна, пришедший к ее покоям, сообщает ей, что он идет на битву, и просит дать ему тамбулам (*tāmpūlam*, смесь с листьями бетеля, по-видимому, игравшая роль охранительного амулета при ритуале расставания). Но супруга в негодовании восклицает: *terintiṭa tāy tantai pēr* ‘пусть (он) скажет имена своих матери и отца!’ И тут Карна подробно рассказывает ей историю Кунти и вторично в пьесе сообщает о том, что он — старший из Пандавов (откуда он все это знает, по-прежнему остается неясным). Поннуруви сменяет гнев на милость и предлагает Карне стать на сторону Пандавов, обвиняя Дурьйодхану во многих нечестивых поступках. Карна, однако, застывает за него и наотрез отказывается покинуть Кауравов. Он восклицает: *aṅṅam iṭintu inta maṅṅalam aḷintālum uṅṅa viṭṭirku iṅi nāṅ reṅṅakam niṅaiṅṅēṅō* ‘даже если Вселенная содрогнется, круг земной погибнет, могу ли я проявить двоедушие к дому, который меня вскормил?’ [Там же: 154]. Эта сцена опять же представляет собой реминисценцию эпоса, а именно разговора Кунти с Карной перед битвой, только, как видим, о рождении Карны рассказывает сам Карна, а в роли Кунти, уговаривавшей Карну перейти к Пандавам, выступает Поннуруви.

Далее следует яркая «семейная» сцена, во время которой Поннуруви внезапно меняет тон и предлагает Карне приготовленную ею еду, хотя до этого признается, что со времени их свадьбы никогда его не кормила. Карна весьма удовлетворен и хвалит супругу. Но когда та пытается увлечь его в спальню для любовной игры, он приходит в ярость, утверждая, что только гетеры за деньги предаются сексу в дневное время, и называет ее словами, которые издавна в Индии обозначают продажных женщин — *даси* и *веси*, т. е. *вешья* (*kācukku ācaippaṭum tācikkūṭar paḱaḱālattil cēra māṭṭāl. nī tāciyā allatu vēciyā* [Там же: 168]). Поннуруви просит у Карны прощения и признается ему в любви. Вместе с тем из ее слов следует, что эта неудержимая любовь (*aṅṅāṅkā kātāl*) прямо

связана с тем, что она узнала о благородном происхождении Карны: «Я узрела, что ты по рождению безупречный царь, и сегодня охвачена к тебе страстью, о господин» (nī pīṛanta mācillāta maṅṅar eṅṅu kaṅṅē. iṅṅu untaṅ mītu mōkam koṅṅē nātā [Там же]).

Далее Поннуруви дает Карне тамбулам, но делает это левой рукой (плохая примета), отчего Карна переполняется мрачными предчувствиями и рассматривает предстоящий поединок с Арджуной как фатально гибельный для него. В длинном монологе [Там же: 174] он говорит, прощаясь с Поннуруви, что отправляется не сражаться против своего младшего брата, а на неминуемую смерть, которая предопределена ему Кришной. В его мыслях возникает сцена семейного единения Пандавов, когда Кунти прижмет к груди его тело, а братья, узнавшие тайну его рождения, будут стоять рядом и затем похоронят его. Он наказывает Поннуруви не возвращаться в Хастинапуру, а воссоединиться с Пандавами. Кроме того он велит ей ни в коем случае не соглашаться на то, чтобы царский трон занял их сын Вишвакету (на что он формально имеет теперь право), объясняя это пагубностью стремления к власти, из-за которого люди на земле истребляют друг друга.

Человечность и благородство Карны, несомненно, выделяют-ся автором и исполнителями пьесы, а его мысли и рассуждения находят живой отклик у зрителей. Мифологические элементы его образа оттеснены на второй план в пользу чисто человеческих его свойств и поступков. Когда он умирает, о том, что из его тела исходит солнечный свет (весьма выразительная и значимая деталь эпического повествования) в пьесе даже не упоминается, а в ответ на предложение Кришны выполнить последние его желания Карна просит о том, чтобы всем стало известно о его истинном происхождении и о том, чтобы в будущих рождениях он смог совершать дарения и оказывать благодеяния. Карна восхваляет Кришну, и тот дарует ему освобождение-мокшу.

Тексты

Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньякапарва) / Пер. с санскрита, предисловие и комментарий Я.В. Василькова и С.Л. Невелевой. М.: Наука, 1987. 799 с.

AN = Akanānūru. tīru nāvalar, na.mu. veṅkaṭācāmi nāṭṭār. karantai kavīyāracu, ra. veṅkaṭācālam piḷaiyāvarkaḷāl eḷutapeṅṅa patavurai viḷakkaṅkaḷuṭan. Tīrunelvēli. Ceṅṅai, 1962.

- PN = Puṇanāṇṇu mūlamum paḷaiya uraiyūm, ed. with an Introduction and Commentaries by U. V. Cāminātaiyaravarkaḷ, ṭākṭar U.Ve. Cāminātaiyar nūṁilaiyam, Ceṇṇai, 1971.
- CP = Cilappatikāram, With commentaries by Tiru Po. Ve. Cōmacuntaranār, Tirunelvēli teṇṇintiya caivacittānta nūṛpatippuk kaḷakam, Ceṇṇai, 1977.
- Pukaḷēntippulavar.* Kaṇṇamōksham. Kaṇṇa's death. Translation Hanne de Bruin. Institut Français de Pondichéry. École Française d' Extrême-orient, International Institute for Asian Studies, 1998. 250 p.
- Pukaḷēntippulavar.* naḷaveṇṇā. puliyūr kēcikaṇ teḷivuraiyuṭaṇ. Ceṇṇai, 1978.

Библиография

- Лопаткина Ю.А.* Особенности тамильской драматической традиции на примере пьесы «Драупади кураваньджи»: Дис. ... магистра ориенталистики. М., 1999. 136 с.
- de Bruin Hanne M.* Kaṭṭaikkūttu. The Flexibility of a South Indian Theatre Tradition. Groningen, 1999. 410 p.
- Early Tamil Versions of the Mahābhārata. Workshop Conducted by the EFEO, Paris (organized by Charlotte Schmid and Eva Wilden). Paris, 12–16 October, 2009. Manuscript.
- Hiltebeitel Alf.* The Cult of Draupadī. Mythologies: 1 From Gingeel to Kurukṣetra. Delhi, 1988. 487 p.
- Mahadevan Tennalipuram P.* On the Southern Recension of the Mahābhārata, Brahman Migrations, and Brāhmī Paleography // Electronic Journal of Vedic Studies. 2008. Vol. 15 (1). P. 1–131. [<http://www.ejvs.laurasianacademy.com>].
- Mahapatra Ranganayaki.* Mahābhārata in Tamil // Mahābhārata in the Tribal and Folk Traditions of India / Ed. by K.S. Singh. Simla, 1993. P. 241–245.
- Marr John Ralston.* The Eight Anthologies. A Study in Early Tamil Literature. Madras, 1985. 550 p.
- Rukmani T.S.* Folk Traditions Related to the Mahabharata in South India // Mahabharata in the Tribal and Folk Traditions of India / Ed. by K.S. Singh. Simla, 1993. P. 184–195 p.
- Zvelebil K.V.* Tamil Literature. Handbuch der Orientalistik. Zweite Abteilung, Indien. Herausgegeben von J. Gonda. Zweite Band, Literature und Bühne, Erster Abschnitt, Tamil liiterature. Leiden; Köln, 1975. 307 p.