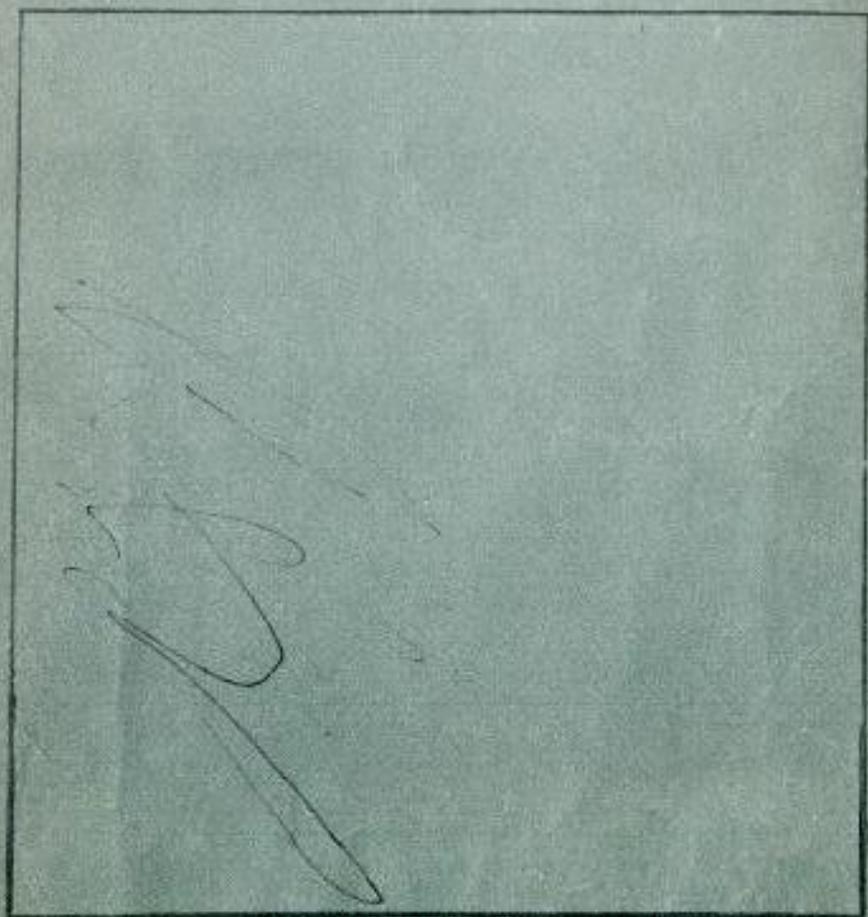


ТЕОРИЯ
ЖАНРОВ
ЛИТЕРАТУР
ВОСТОКА



8И(5)
Т-33

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ТЕОРИЯ ЖАНРОВ ЛИТЕРАТУР ВОСТОКА

11311



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1985



Редколлегия

Е. П. Чельшев (председатель), *И. В. Стеблева*,
А. С. Сухочев, *Б. Я. Шидфар*

Составитель
и ответственный редактор

И. В. Стеблева

Сборник содержит статьи по вопросам зарождения, становления и развития жанров поэзии, прозы, драмы в литературных традициях стран Ближнего, Среднего, Дальнего Востока, Индии и Юго-Восточной Азии в эпохи древности, средневековья и нового времени. Привлекается новый фактический материал, делаются выводы, определяющие типологически сходные процессы в развитии разных литератур.

Т 4603000000-201 157-85
013(02)-85

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1985.

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая вниманию читателей книга «Теория жанров литератур Востока» подготовлена коллективом ученых, занимающихся изучением литературного процесса в странах Ближнего, Среднего, Дальнего Востока, Индии и Юго-Восточной Азии в эпохи древности, средневековья и отчасти нового времени.

Идея создания этой книги возникла в результате обмена мнениями ученых, в процессе которого выработалось в определенной мере единое представление о целях и задачах совместной работы. Постепенно прояснился круг вопросов, привлекающих преимущественное внимание коллектива: генезис жанров, их становление и развитие, трансформация жанров в переходные периоды, определение места жанра в литературном процессе, выявление жанровых характеристик при классификации, вопросы поэтики жанров, взаимосвязи и взаимовлияния жанров, единства и связи формы и содержания жанров. Таков довольно широкий диапазон проблем, ставших предметом рассмотрения авторского коллектива. Конечной же целью данной работы намечалось выяснение типологически сходных явлений в разных литературных традициях, определение стадийных черт литературного процесса.

Исследование жанра представлялось чрезвычайно важным, поскольку в нем как в фокусе совмещаются все существеннейшие стороны функционирования каждой из литератур на каждом этапе ее развития. Степень развитости и завершенности жанровой системы, которая формализуется в рамках определенных эстетических и поэтических представлений своего времени, свидетельствует об уровне развитости той или иной литературы. Особенности эволюции и функционирования каждого отдельно взятого жанра можно выяснить только в русле определенной поэтики, при сравнении с другими жанрами той же поэтической школы. В частности, арабская и арабо-персидская поэтика, на базе которых в средние века создавались литературы Ближнего и Среднего Востока, а также частично Индии и ряда стран Юго-Восточной Азии, представляли собой тщательно разработанную в течение длительного времени и хорошо сформулированную систему, в которой имела четкая регламентация жанровых особенностей разных литературных форм. Вместе с тем, как показало исследование Б. Я. Шидфар, становление арабской философской лирики, завершившееся к XIII в., не сопровождалось выработкой специфических литературных форм, характерных только для данного жанра; например, не было предусмотрено наличия какого-то определенного количества бейтов, особого вида рифм или типа рифмовки, размеров, свойственных только этому жанру или предпочитавшихся в нем. Таким образом, оказывается, что при всей разработанности арабской поэтики имелись жанры, не получившие формального

завершения, но использовавшие формы других жанров — *касыды* (изначально — панегирическая поэзия) и строфической формы — *мувашиах* (любовная лирика). Выделение арабской философской лирики в самостоятельный жанр, по мнению Б. Я. Шидфар, оказывается возможным исключительно на основании содержания, включающего обличительные мотивы (порицание пороков мира и человека), аскетические мотивы или особые аллегории, присутствие которых в литературном произведении обуславливало особенности философской лирики так называемого «теоретического направления». Представляется очевидным, что генезис отдельных жанров арабской средневековой литературы и их взаимосвязи в единой жанровой системе недостаточно изучены и требуют пристального внимания исследователей.

Интересно, что использование форм, характерных для других жанров, имевших первоначально другое содержание, происходило и в литературе урду в период нового времени (те же поэтическая система и жанры, унаследованные от средневековья). Как пишет А. С. Сухочев, с середины XIX в. в литературе урду появляется жанр *шахрашоб*. Произведения в этом жанре, получившем собственное название, посвящались реальным событиям того или иного города, т. е. имели гражданскую тематику. И в данном случае содержательная сторона жанра не вызвала к жизни каких-либо особых поэтических форм, в нем также использовалась *касыда* наряду со строфическими формами *мусаммата* — *мухаммасом* и *мусаддасом* (изначально — любовная лирика). Появление и история существования жанра *шахрашоб* в литературе урду еще раз убедительно доказывают, что жанр — категория историческая. С 70-х годов XIX в. в Индии в связи с изменением общественно-политической обстановки и возникновением «национальной поэзии», обращенной ко всей нации, патриотизм в масштабах одного города теряет актуальность, и это, по мнению А. С. Сухочева, поставило естественные преграды дальнейшему развитию и функционированию жанра *шахрашоб* в литературе урду.

Взаимоотношения местной, самобытной поэтической традиции и арабо-персидской поэтики, усвоенной иноязычной стихотворной практикой, в каждой литературе очень сложны, но, как правило, образуют сплав тех и других элементов, которые выявляются в каждом отдельном жанре с разной степенью трудности. В истории тюркоязычных литератур таким жанром является *туюг* — поэтическая форма, не встречающаяся ни в арабской, ни в персидской литературе, но получившая формальное жанровое завершение в категориях и понятиях арабо-персидской поэтики. По наблюдениям Б. Я. Шидфар, несмотря на общую тенденцию следовать правилам регламентированной арабской поэтики, в практике арабской литературы появлялись авторы, творческая индивидуальность которых стремилась выйти за пределы канонических схем традиционной поэтики. Аналогично этому история тюркоязычной литературы Средней Азии дает примеры попыток преодоления закономерной связи жанра с определенной темой и обусловленной ею системой образов. Нарушение этой связи, характерной для любого развитого и формально завершенного жанра (а в средневековой литературе эта связь особенно прочна), есть нарушение законов жанра и, следовательно, являет собой попытку выхода за пределы общепринятых поэтологических представлений своего времени. Так, в первой трети XVI в. в тюркоязычной поэзии обнаруживается стремление вывести формально завершенный жанр *туюг* из сферы традиционной лирической темы, хотя именно в ней этот жанр получил свое законченное выраже-

ние. Судьба данного жанра была почти такова же, как и жанра *шахрашоб* в литературе урду. И тот и другой исчерпали возможности своего развития. *Туюг*, последние образцы которого появились в XIX в., ничего нового в это время не дал ни по форме, ни в отношении содержания, оставшись в области любовной лирики и продолжая традицию средневековой литературы, определившую жесткую взаимосвязь его формы и содержания. Поэтому на пороге нового времени он был вынужден прекратить свое существование.

Однако в тех формах арабо-персидской поэтики, где связь формальных сторон с содержанием оказывалась не столь прочной (по еще не выясненным причинам), в преддверии нового времени появилась возможность трансформации некоторых жанров средневековья (главным образом их содержательной стороны), что привело к известному обогащению жанровой системы. Е. И. Маштакова приходит к выводу, что в эпоху перехода от средневековья к новому времени в жанровой системе турецкой литературы произошли изменения, повлекшие за собой трансформацию старых и образование новых жанров, особенно в прозе. Происходил процесс беллетризации традиционного средневекового жанра хроники, сопровождавшийся растущим мастерством бытописания, обрисовки реальных персонажей, индивидуализации их речевых характеристик, описания природной среды, появлением элементов психологической мотивации поведения персонажей. Все это в дальнейшем привело к возникновению турецкой художественной прозы. Таким образом, можно заключить, что на рубеже нового времени турецкая литература пережила некоторые изменения в жанровой системе, что явилось отражением перемен в художественном сознании эпохи.

Если в формировании арабской философской лирики «теоретического направления» важную роль играли особые аллегории, то в малайской литературной традиции средневековья, базирующейся на той же поэтике, появление аллегории в жанре волшебного-авантюрного *хикаята* (повествовательная проза) означало принципиальное изменение функции текста. Исследование В. И. Брагинского показало, что необходимость реализации не только эстетических целей *хикаятов*, но и функции информации о сущностях суфийской доктрины обязывала автора создавать аллегорию в соответствии с определенной суфийской концепцией. Это поставило перед ним задачу отбора необходимых сюжетов и мотивов из малайской повествовательной прозы, допускавших аллегоризацию; одновременно с этим сочинялись новые произведения, уже заранее структурно ориентированные на выражение новой функции текста. По мнению В. И. Брагинского, создание суфийских аллегорий с помощью сюжетов жанра волшебного-авантюрного *хикаята* вызвало изменение композиции этого жанра, а также его стилистики. Таким образом, в малайской литературе появился жанр *хикаята*-аллегии, формальные особенности которого были обусловлены его темой. Так же как и в арабской литературе, где философская лирика использовала уже бытующие, традиционные формы поэзии, малайские суфийские сочинения опирались на популярные, имевшие широкое распространение формы прозы. Обращение авторов суфийских сочинений к наиболее распространенным среди народа жанрам вполне объяснимо, если принять во внимание проповеднические цели суфийской литературы; построение аллегорических суфийских концепций средствами повествовательной техники *хикаятов* — жанра, тесно связанного с фольклорной традицией, — также вполне закономерно. Представляется очевидным, что в этом интересном жанре малай-

ской словесности нашла свое выражение взаимосвязь литературы и фольклора, поскольку сложные построения суфийского учения, обращенные к искусственному в нем читателю, осуществлялись с помощью элементов, имеющих фольклорное происхождение.

В арабском же народном романе — *сир*, как пишет Н. Ибрагимов, органическое соединение фольклора и литературы, основанное на длительном замещении архаических сюжетов, связанных с мифологией и фольклором, сюжетами и мотивами из феодального быта, сопровождалось утратой функционального значения некоторых поэтических жанров, включенных в арабский народный роман (например, игровые песни теряли свое обрядовое значение и становились стихотворным комментарием определенного эпизода текста). Н. Ибрагимов полагает, что становление арабского народного романа сопровождается двумя встречными тенденциями — движением от фольклора к письменной литературе, поскольку фольклорные элементы получают определенную обработку при введении их в композицию арабского народного романа, и движением от письменной литературы к фольклору, ибо авторские произведения, насыщенные сюжетами фольклорного происхождения, обретают полуфольклорный характер. Можно сказать, что жанры, стоящие на грани между фольклором и литературой, наиболее наглядно демонстрируют свои истоки.

Точно так же происхождение форм древнетамильской поэзии, по мнению А. М. Дубянского, следует искать вне литературы — в сфере обряда, ритуала, мифа. Появление функциональных жанров, следовательно, предшествовало возникновению художественных, но в древнетамильской поэзии, по-видимому, сохранялось совмещение функциональности и литературности стихотворных форм. Как пишет А. М. Дубянский, древнетамильская панегирическая поэзия переплеталась с религиозной, ибо гимны в честь богов включали также восхваления правителей. Стадиально обусловленной была связь поэтических форм с песней и музыкой на ранних этапах развития тамильской поэзии.

К аналогичным выводам об истоках некоторых жанров корейской поэзии (иной регион и другая поэтическая система) приходит М. И. Никитина. На основании анализа условий формирования корейской пейзажной лирики и связей жанров *хянга* (VI—X вв.) и *сиджо* (XIV—XVIII вв.) ею устанавливается закономерность: ритуальная значимость текстов со временем обретает эстетическую значимость, и эти связи ритуального и эстетического в корейской традиционной культуре оказываются очень стабильными.

Изучение китайской средневековой литературы, предпринятое К. И. Голыгиной, показывает, что и здесь возникновению чисто художественных жанров предшествует появление жанров функциональных, т. е. имеющих внелитературные функции. Те и другие относятся к разным этапам развития литературного процесса, и следы ранних эволюционных периодов сохраняются в более позднее время. Жанровая система китайской средневековой литературы целостная и упорядоченная. Жанры китайской литературы, появившись в определенных исторических условиях, не исчезают до тех пор, пока существует литература на данном языке. В раннесредневековой китайской литературе жанр функционирует в рамках сложившегося канона, и, поскольку средневековые жанры четко определены как тематически, так и стилистически, они ограничены в своем развитии. Этот вывод, сделанный К. И. Голыгиной на основании исследования двух жанров китайской фабульной прозы — *рассказа-былички* и *волшебной новеллы* (III—XIV вв.), полностью совпадает с выво-

дом, сделанным на материале изучения развития средневекового поэтического жанра *туйюг* в классической тюркоязычной литературе. Характерно, однако, что в традиционной китайской жанровой системе не обнаруживается смешения жанров или размывания их границ, что показательно для литературных традиций мусульманских стран в позднее средневековье, когда канонизированная форма, первоначально связанная с одним содержанием, могла использоваться и для других тем.

Как в Китае, так и в Японии жанровое разграничение литературы произошло, по мнению В. Н. Горегляда, в самый ранний период ее развития. При этом литература на китайском языке повторяла китайскую жанровую систему, литература на японском языке создавала свою собственную, элементы которой не полностью совпадали с китайской жанровой системой. История происхождения, формирования и функционирования распространенного в японской классической прозе жанра путевых заметок представляется типичной для многих жанров классических литератур других регионов и других культурных традиций. В X—XII вв. японский жанр путевых заметок, возникший в VIII—IX вв., продолжал существовать в рамках дневниковой литературы и выделился в самостоятельный жанр только в XIII—XIV вв., после чего стал создаваться по определенной стандартной схеме. Затем, в более поздние времена, границы жанра снова размываются, отсюда — трудность выделения классификационных признаков жанра. Следовательно, жанр путевых заметок выделился из другой литературной формы, обрел самостоятельность, занял свое место в жанровой системе японской литературы, просуществовал по универсальным законам средневековой литературы какое-то время и пришел позднее к своему эволюционному затуханию, выразившемуся, в частности, в потере жанровых границ.

На рубеже древности и средневековья в авторской санскритской литературе возник жанр *натика*, истоки которого, как считает Ю. М. Алиханова, также лежат во внелитературной сфере. Первоначально это была дворцовая драма, связанная с весенним обрядом, она имела функциональное значение, а позднее стала чисто литературным жанром. Функция прославления царя как бога постепенно отошла на второй план, уступив главное место элементам комедийного жанра. Выявление признаков этого жанра, выделивших его на фоне других жанров, и анализ особенностей его формирования свидетельствуют о том, что и в истории санскритской драмы функциональное значение жанра предшествовало его литературной и эстетической значимости.

В XIX в., переходном для индийской культуры, в Индии появляется театр нового типа. В этот период изменяется и жанровая система индийских литератур. Однако, полагает А. А. Суворова, новоиндийский профессиональный театр наследует традиции санскритской драмы, давая в новое время их сплав с народным театром и сценической культурой Запада.

Следует сказать, что значение статей, собранных в данной книге, не исчерпывается теми соображениями, которые высказаны выше. Каждый автор исследует свой, очень своеобразный материал и, что очень важно, идет к теоретическим заключениям путем конкретного анализа текстов литературных произведений. Сама методика работы каждого автора, насыщенность статей фактическим материалом и сопутствующие главным целям данной книги побочные соображения авторов — все это представляет для читателей интерес. Можно согласиться с А. М. Дубянским, полагающим, что гене-

зис жанров, их критерии и жанрообразующие факторы в каждой литературной традиции разные, однако разница в значительной степени терминологическая; данные факторы могут иметь и какие-то специфические для определенной культуры оттенки. Опыт работы над подготовкой этой книги убеждает нас в том, что при всем различии культурных и литературных традиций разных народов, при всем несхождении поэтических систем литератур разных регионов Востока обнаруживаются стадияльные универсалии, связанные с закономерными этапами развития человеческого общества, они-то и определяют типологическое сходство развития жанров разных литератур, хотя временные границы древности, средневековья и нового времени в восточных литературах оказываются растянутыми и в каждом отдельном случае (т. е. при изучении каждой восточной литературы) требуют своего собственного, конкретного определения.

Представленная в этой книге работа коллектива авторов позволяет сделать следующие выводы.

Конкретное определение и теоретическое осознание особенностей любого жанра возможно только в русле определенной для каждой эпохи и каждой литературы поэтики, на основе которой формируется система жанров. Только при этом условии будут достоверными классификационные признаки жанров, ибо всякий жанр существует рядом с другими и на фоне других жанров в единой для данной литературной традиции жанровой системе.

Еще раз наглядно подтверждается известное положение, что жанр — категория историческая. Смена, трансформация и обогащение жанровой системы во многих литературных традициях Востока происходят при переходах от древности к средним векам и от них — к новому времени как результат изменений в художественном сознании от эпохи к эпохе.

История становления разных литературных жанров — поэзии, прозы, драмы — в разных культурных традициях начинается с функциональных жанров, значение которых определяется вне собственно литературного процесса и которые только впоследствии им усвоены. Первоначальная функциональность текста может утрачиваться, иногда сохраняя свои следы, но может и не терять полностью своего значения. Формирование суфийской литературной традиции показывает также, что литературно-эстетическое значение текстов реализуется параллельно информативно-познавательной функции философской и религиозной доктрины.

Хотя ни одна из статей данной книги не содержит определения понятия жанра и в существующих литературоведческих работах имеются разные формулировки, зачастую весьма спорные, положительным результатом проделанной коллективом работы следует признать то, что на основании предложенных вниманию читателей статей можно сформулировать следующее определение: понятие жанра объединяет группу текстов, имеющих общую поэтическую систему, которая фиксирует стабильную связь постоянных признаков формы и определенного содержания в одну и ту же эпоху.

Возможно, некоторые положения этой книги вызовут несогласие и полемику. Это входит в задачу данной работы и будет неоспоримым доказательством ее необходимости и полезности.

А. М. Дубянский

ПРОБЛЕМА ЖАНРА
В ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ

Теоретические определения категории жанра обыкновенно находятся на таком уровне абстракции, что при работе с конкретным литературным материалом, особенно в русле исторической поэтики, приходится, принимая к сведению теорию, всякий раз осмыслять категорию жанра применительно к этому материалу. И если даже в отношении одного жанра невозможно, по словам Ю. Н. Тынянова, дать «статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра» [4, с. 257], тем более этого нельзя сделать в отношении разных литературных традиций; вполне очевидно, что критерии жанра, жанрообразующие факторы, система жанров и ее генезис будут в этом случае разные. Их выявление и представляет собой одну из интересных и важных проблем литературоведческого исследования, которая в данной статье будет рассмотрена на материале древнетамильской поэтической традиции (I—III вв.)¹.

Существует традиционное членение принадлежащих к этой традиции произведений на две группы: 1) *пурам* (*puṅam* — букв. «внешнее») — поэзия, которая описывает деятельность человека в общественной сфере; речь в ней идет о реализации актуального для того времени военного, героического идеала; 2) *ахам* (*akam* — букв. «внутреннее») — поэзия, описывающая любовные взаимоотношения героев с точки зрения идеала крепкой и процветающей семьи. Эти идеалы отнюдь не отделены один от другого непроницаемой перегородкой. Напротив, они взаимосвязаны и дополняют друг друга, подразумевая полноту и завершенность человеческой жизни.

Может показаться странным, что вне данной схемы остается поэзия религиозная, которая в поэтическом комплексе представлена антологией гимнов (*paṅipāṭal*) и поэмой *tiṅimukāḡḡurraṭai* («Наставление на путь к Муругану»). Следует, однако, иметь в виду, что модели поведения, описанные в *пурам* и *ахам*, были для тамиллов, несомненно, религиозно окрашенными, поскольку мыслились наряду с богами как формы

проявления некоей сакральной энергии, от которой зависело благоденствие природы и человека. Этим и объясняются как взаимосвязанность и единственность идеалов двух сфер человеческой жизни, так и фундаментальная общность поэзии *ахам* и *пурам*, называемых иногда исследователями двумя сторонами одной руки [6, с. 5]². Их различие есть момент, в значительной степени, как мы полагаем, чисто классификационный (в русле формирующейся поэтической традиции), что и нашло отражение, в частности, в принципе составления антологий (ср. *акапāṇṇiḡu* — «Четыреста стихов *ахам*» и *риганāṇṇiḡu* — «Четыреста стихов *пурам*»)³. Отсутствие в схеме чисто религиозной поэзии косвенно указывает на ее основополагающую роль для обоих подразделений, а упомянутые выше антология и поэма о Муругане вообще, по мнению некоторых исследователей, относятся к более позднему времени (см. [7, с. 102—103]) и представляют собой гимны, созданные развитой литературной традицией.

Иногда *пурам* и *ахам* называют жанрами [8, с. 68]. Понятно, что делается это условно, без каких-либо предварительных обоснований, но все же, по нашему мнению, неправомерно: слишком уж всеобъемлющими и неспецифичными оказываются в таком случае эти жанры. Кроме того, такая трактовка совершенно не принимает во внимание поэтической формы, ведь *ахам* и *пурам* — категории, относящиеся к содержанию поэтических произведений. Явлением, наиболее близким к понятию жанра в тамильской традиции, следует считать, с нашей точки зрения, *тиней*.

Это слово (*tiṇai* — от корня *tiṇ* — «быть крепким, плотным») обозначает «род», «племя», «класс», «разновидность», т. е. совокупность предметов или явлений, сплоченных какими-то общими признаками. Оно употребляется и в поэзии для обозначения семьи, клана (ПН, 24, 28) или, например, разновидностей жасмина (Порун, 221). Применительно к поэзии *тиней* обозначает определенный комплекс явлений действительности, составляющий содержание поэтических произведений. Различные такие комплексы *тиней* выявляются и в *пурам* и в *ахам*, но более специфичны они для поэзии *ахам*. Поскольку именно она является здесь предметом нашего анализа, проблема *тиней* в поэзии *пурам* нами не рассматривается.

Согласно классификации, которую выработала традиция⁴, *тиней* состоит из трех элементов: *уриппориль* — ситуация во взаимоотношениях героев (их действия и состояния); *мудальпориль* — время и место действия (ландшафт); *каруппориль* — характерные для ландшафта растения и животные, а также население и бог-покровитель. Известно семь *тиней*, из которых два — *перунтиней* и *кайккилей* — имеют дело с ситуациями, не укладывающимися в рамки нормы, идеала гармоничной любви (взаимоотношения молодого человека со старухой или, наоборот, с девушкой, не достигшей брачного возраста, эксцессы

страсти и т. п.). Они не получили сколько-нибудь значительного развития в поэзии и не вошли в систему, которая, таким образом, известна как система *пяти тиней* (*aĩtiṅai*)⁵.

В поэзии строгое сочетание всех элементов в пределах *тиней* сохраняется не всегда, что предусматривает и сама традиция, вводя термин «смешение *тиней*» (Тол. Порул., 14)⁶, но в целом, однако, это сочетание выдерживается и очертания системы выглядят вполне определенно. Таким образом, если исходить из того, что «жанр в строгом смысле — это целенаправленное взаимодействие подчиненных определенным правилам элементов, на которые произведение может быть разложено» [1, с. 19], то категорию *тиней* можно считать жанром как будто с достаточным основанием. Однако делать решительные заключения на этот счет нам кажется рано. Пока же, придерживаясь принятого нами словоупотребления [3, с. 183], мы будем называть *тиней* темой.

Прежде всего обращает на себя внимание явная невыделенность *тиней* с точки зрения внешней формы. Совершенно очевидно, например, что метрика стиха не является жанрообразующим фактором: все стихи антологий поэзии *ахам* (за исключением «Калиттохей») используют *ахаваль*, который считается наиболее ранним и простым тамильским стихотворным размером. Что касается антологии «Калиттохей», названной так как раз по размеру *kali*, более развитому и сложному, то ее поэзия и по ряду других признаков выпадает из нормы других сборников, представляет собой явление особое, заслуживающее специального рассмотрения (см. [7, с. 100]).

Объем стихотворения также не представляется нам до определенного момента существенным признаком жанра. Конечно, речь не идет при этом о противопоставлении маленького стиха большой поэме (хотя в самой традиции и то и другое именуется одинаково: *патту*, *падаль*, т. е. «песня»), это противопоставление не могло не ощущаться и было закреплено в дихотомии *мельканакку* — *кижканакку* («высокий счет» — «низкий счет»). Структура большой поэмы (более 100 строк), естественно, значительно отличается от структуры малого стиха (до 30 строк), но в пределах формы этого последнего колебания в объеме не представляются нам принципиально важными; увеличение количества строк идет за счет наращивания описательного элемента и не дает перехода в новое качество (к вопросу об объеме стиха мы вернемся позже).

Следует обратить внимание еще на один существенный момент поэтической формы, характерный для всех *тиней*, для поэзии *ахам* в целом. Каждое стихотворение представляет собой монолог того или иного героя (их набор вообще ограничен), адресованный другому в той или иной ситуации. Этот момент нередко подчеркивается лексически — введением в текст апеллятивных конструкций, а также прямо выраженных просьб, приказов, вопросов или восклицаний такого, например, типа: «По-

слушай, о мать!», «Гони колесницу, возничий!», «Не плачь, о подруга!», «Как же нам быть, о подруга?», «Неужто мой любимый не придет?» и т. п. Одним словом, всякий монолог (вне зависимости от того, содержит он или нет обороты, подобные приведенным) подразумевает наличие партнера и имеет в виду реакцию последнего, его ответ — словом или делом⁷ Таким образом, выявляется глубинный принцип древнетамильской лирики — принцип диалогичности.

Итак, мы видим, что темы-*тиней* содержат с точки зрения внешней формы много общего. Определение же их специфики потребует специального рассмотрения каждой из них. Разумеется, в пределах одной статьи это не может быть сделано, так что нам придется ограничиться более подробным анализом лишь одной из них, заранее полагая, что некоторые выводы окажутся в принципе справедливыми и в отношении других. Возьмем для примера одну тему-*тиней* — *муллей*.

Ситуативный элемент этой темы (*уриппоруй*) связан с разлукой влюбленных, а точнее говоря, подразумевает изображение состояния и поведения героини, ожидающей возвращения супруга. В это время она не покидает пределов дома, не носит украшений, заплетает волосы в косу, блюдет целомудрие. Телесная красота героини тускнеет, тело ее «худеет», «увядаст» и покрывается бледно-золотистым «цветом разлуки». «Браслеты ниспадают, похудело тело; похожие на лепестки сурьменные ее глаза льют слезы непрерывно» (Аин., 471, 1—2); «е прекрасное, но высохшее тело напоминает цветом горестным раскрывшийся цветок венгея ароматного» (АН, 174, 9—11).

Описание внешности покинутой героини в речах других героев или самописание в собственных не составляет специфики темы *муллей*, оно проходит по всем *тиней*, поскольку все они так или иначе изображают разлуку влюбленных (в том числе и в теме *курунджи*, посвященной добрым отношениям героев). Стандартность и характерность такого описания объясняются тем, что в основе сюжета разлуки в древнетамильской поэзии лежит, как мы выяснили ранее, тип ритуального поведения, укладываемый в рамки так называемых «ритуалов перехода» [2, с. 39]. В теме же *муллей* речь идет о своеобразном домашнем ритуале разлуки, смысл которого состоит в том, что сакральная энергия женщины в период отсутствия мужа особым образом сдерживается, контролируется женщиной, чем обеспечивается сохранение жизнеспособности и благосостояния семьи, а также безопасность супруга, пребывающего на чужбине. Ритуал разлуки, по существу, формирует поэтический сюжет разлуки, задает присущий стихам о разлуке набор мотивов и канон описания одинокой героини.

В связи с ситуативным элементом темы *муллей* — *ирутталь*, который можно понимать как исполнение героиней упомянутого ритуала, выявляется специфическая идея чистоты и целомудрия женщины, ее добродетели (*кагри*), проявляющейся в уме-

нии охранять, сдерживать, накапливать сакральную энергию и таким образом обеспечивать благодатный результат исполнения упомянутого ритуала.

Выявление этой идеи достигается в поэзии *муллей* упоминанием о том, что героиня обладает добродетелью (такие упоминания немногочисленны), но преимущественно метафорически — через образ природного окружения, т. е. с помощью элементов темы *тиней*, называемых *мудаль* и *кару* (сезон дождей, ландшафт лесов и пастбищ, цветы, животные и т. д.). Картины природы, создаваемые в стихах *муллей*, — тяжелые дождевые тучи, лес, встречающий сезон дождей (именуемый «кар»), распускающиеся цветы — суть наглядное чувственное воплощение идеи плодородия, чистоты, возрождения жизненных сил природы и символически — благого аспекта сакральной женской энергии, чистоты и целомудрия женщины (белый жасмин *муллей* является принятым в тамильской культуре символом *кари*) Этим и определяется глубинная связь ситуации и ее природного окружения — основной принцип организации поэтического материала не только для *муллей-тиней*, но и для других тем поэзии *ахам* [3, с. 195].

Возникает вопрос, каким образом и где могло произойти становление этой связи, иначе говоря, существуют ли какие-нибудь формы литературного или долитературного словесного творчества, к которым можно было бы возвести поэзию *муллей-тиней*. В поисках ответа на этот вопрос мы, несомненно, должны будем обратить внимание на то, что в поэзии антологий и поэм есть упоминания о песне и мелодии, которая исполнялась во время сезона дождей. Она называется *чевважи* (*cevvali*) и исполняется, судя по всему, с наступлением темноты: «когда стало темно, мы запели о встречающем кар лесе, играя на маленьком йале [мелодию] *чевважи*» (ПН, 144, 1—3); пастухи, возвращаясь с полей в сезон дождей, «играют на прекрасном йале мягкую мелодию *чевважи*» (АН, 214, 13); «вечером женщины, играя *чевважи*, идут в храмы» (МК, 604). Кроме того, упоминается в текстах и мелодия *муллей*, которая исполняется пастухами на флейтах (СП, IV, 15; Мани., V, 136), пананом на йале (Анн., 408, 1). Можно предположить, что *чевважи*, упоминаемая среди семи основных «мелодий» в «Повести о браслете» (III, 84), и *муллей* — разновидности одного и того же — своеобразной вечерней *раги*, исполнявшейся с наступлением сезона дождей на йалах и флейтах, иногда в сочетании с голосом. Восстановить музыкальную формулу этой *раги* не представляется возможным, да в этом для наших целей и нет необходимости. Гораздо важнее отметить вырисовывающуюся из текстов ее стилистическую особенность — мягкий, сдержанный характер (*raiyu! cevvali*; АН, 214, 13) и то, что ее происхождение связано, по-видимому, с племенами пастухов.

Игра пастухов на флейтах упоминается в поэзии неоднократно (например, АН, 54, 11; 354, 5; НТ, 69, 8; 364, 10; КТ, 69, 8),

и она в основе своей отнюдь не была развлечением. Со звуками флейт, а также колокольчиков на шеях коров издревле связывалась функция охраны скота от гибели и порчи (в частности, от хищников и «нечистого» влияния)⁸. Иначе говоря, игра на свирели представляла собой магический охранный акт, особенно многозначительный с наступлением темноты; как известно, суеверное отношение людей к вечерним часам — явление широко распространенное.

Таким образом, музыкальным истоком *раги муллей*, или *чевважи*, можно считать тип пастушеских наигрышей, с которыми определенно связывалась функция оберега, охраны. Неудивительно, что эта *рага* использовалась и в песнопениях, посвященных восхвалению Кришны (тамильские имена — Тирумаль, Майон, Маяван), одного из воплощений Вишну, бога, который является «активным обеспечителем позитивных ценностей и блага в этом мире» [9, с. 9] и в культе которого особенно подчеркивается охранительный аспект божественной силы. В XVII главе «Повести о браслете» («Танцы пастушек») пастушки воспевают: «Воспоем сладостной мелодией *муллей* (*mullaittimpāṇi*) того, кто сломал дерево курунду, стоявшее среди широкой пустоши!» Далее следуют короткие попевки, в которых упоминаются некоторые эпизоды мифологии бога:

О подруга! Если в наше стадо коров
Забредет Маяван, кто теленком, как палкой,
Сшибает с деревьев плоды,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из кондрея?

О подруга! Если в наше стадо коров
Забредет Маяван, кто, из змея сделав веревку,
Океан огромный вспахтал,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из лилии амбаль?

О подруга! Если в наше стадо коров дневною порою
Забредет Маяван, кто на пустоши росшее
Дерево курунду как-то сломал,
Ведь, не правда ль, услышим мы
Сладкий звук флейты его из ветки муллей?

Следует отметить, что в «Повести о браслете» эти и другие песни в честь Кришны исполняются во время ритуального хороводного танца куравей, когда девушки «разыгрывают» пляски пастушек с Кришной, его братом Баларамой и его возлюбленной Наппиней. Целью песнопений и танцев совершенно определенно является охрана скота: «Мы спляшем куравей, чтобы прекратились страдания коров и телят» (СП, XVII, *kaṅguram*); «пусть бог, которого мы восхваляем в хороводе куравей, отвратит зло от наших стад!» (СП, XVII, *paṭaṅkkaṭi paṭavaḷ* 17—18).

В приведенных выше песнях обращают на себя внимание настроение ожидания, надежда на приход Кришны, желание ощущать его рядом. Эта эмоциональная тональность вообще

составляет стойкую черту женских кришнаитских обрядов (см. {10, с. 190}) и характерна, например, для более поздних тамильских гимнов «Тируппавей» поэтессы IX в. Андаль, созданных в форме девичьих песен, призывающих Кришну принять участие в хороводе, завершающем ритуал, который должен обеспечить девушкам хороших мужей, потомство, а также благо и процветание всем окружающим. Важным элементом этого ритуала (rāvaī pōp̄ri) был определенный тип поведения, который, между прочим, соответствует поведению героини во время разлуки:

2. О вы, живущие в просторном этом мире! Мы совершаем
Деяния, присущие обряду! О них послушайте! В молочном океане
На змея капюшоне спящего Всевышнего воспевай,
Мы масла не едим и молока не пьем; в начале дня в воде омывшись,
Глаза сурьюю не подводим, не украшаем волосы цветами,
Не делаем того, чего не подобает делать, и гневных слов
не произносим.

И милостыню щедро, до последней крохи подавая,
Мы, радуясь, о воздаянье думаем,— будь благодатен наш обряд!
3. И если, воспевая имя Превосходного, того, кто,
вздыбься, мир измерил,
И возвестив о том, что мы обряд свершаем, искупаемся,
По всей стране исчезнет зло и в каждом месяце придут
дожди тройные,

В посевах риса красного, среди стеблей высоких,
резвиться будут карпы,
В бутонах лилий-кувалей устроятся для дремы пчелы-блестки,
Наполнится земля неубывающим богатством стад
Коров, что щедро наполняют кринки, стоит пастухам, войдя в загон,
Привычную рукой благого вымени коснуться,— будь
благодатен наш обряд!

4. О бог дождя из океана! Войди в морскую глубь и, начерпав воды,
В руках своих ни капли не скрывая, вздымайся с шумом ввысь,
Наполнись тьмой, подобной цвету Изначального в веках,
Сверкни, как чакра Падманабхи в его руке могучей и прекрасной,
И с неустанным ревом, словно дуют в раковину с правыми витками,
Без усталости, как ливень стрел из лука Шарнга,
На мир пролейся ради жизни, и мы, возрадуясь,
Пойдем купаться в водах месяца маргажи,— будь благодатен
наш обряд! 9.

Очевидное структурное сходство ритуала разлуки и тех кришнаитских ритуалов, что завершались девичьими песнями и хороводами (в частности, того, что нашел отражение в приведенных стихах), присущий им акцент на идеях плодородия и процветания, характерный для них мотив ожидания встречи, соединения с любимым (супругом) заставляют нас предположить существование каких-то песенных, а возможно, и песенно-танцевальных, коллективных форм, обслуживавших и ритуал разлуки. Во всяком случае, несомненным представляется то, что упомянутая нами выше внутренняя диалогичность стихов, постоянное употребление местоимений множественного числа («мы», «наше») составляют особенности именно хорового и хороводного исполнения с его противопоставлением групп, аме-

бейностью. К этой сфере, мы полагаем, и восходят как основной композиционный стержень, так и эмоциональная двухвалентность всей темы разлуки: вопрос-ламентация («Его нет, я страдаю, что мне делать?») и ответ-утешение («Он придет, не плачь!»).

Чрезвычайно важна еще одна особенность кришнаитских хороводов — их связь с сезоном дождей, которая не могла не найти отражение в песнях, либо призывающих, либо восхваляющих этот сезон. «Мы воспоем и восхвалим лес, наполненный жужжанием пчел» (Кали., 106, 48). Эти песни, несомненно, следует считать разновидностью песен *муллей*. К сожалению, мы не располагаем текстами, которые могли бы служить их примерами, но можем предположить, что они носили скорее чисто описательный характер — ведь простого перечисления признаков такого многозначительного события, как сезон дождей, вполне достаточно для выражения хвалебной функции (наподобие того, как она выражается в гимнах, содержание которых состоит в перечислении имен бога). Именно такого рода песенный тип мы угадываем в тех стихах *муллей*, где создаются простые, не отягощенные излишними подробностями, но яркие и живые картины природы:

Лишенный листьев пйдавам влажные бутоны раскрывает,
Жасмина ветви одеваются цветами,
Цветет, подобно золоту, кондрей, теснятся ветви кайя,
Чьи изобильные цветы напоминают горсть сапфиров,—
Так начался сезон дождей (НТ, 242, 1—5).

Над горными вершинами изогнут страх внушающий прекрасный лук
Подобно барабанам, прогремели тучи и, океана влагой насыщаясь,
Стремительно вздымаются и проливают столь обильный дождь,
Что света стороны во мраке исчезают. В это время,
Когда прохладной красотой и наслаждением наполнена земля,
Цветы муллей ароматные, едва раскрывшись, опадают... (АН, 84, 1—8).

С приходом дождей закономерно связано возрождение производительных сил природы, ее избавление от присущих летней жаре страданий, очищение (см. [3, с. 193]). Другими словами, речь здесь идет о более общей идее охраны и поддержания блага, которую реализует и Тирумаль-Кришна как бог, обеспечивающий своевременное наступление сезона кар. Но эта же идея лежит и в основании ритуала разлуки, о котором говорилось выше. Функциональное единство трех процессов — прихода дождей (*seyir tir māgi* — «дождь, уничтожающий неблагое», НТ, 364, 12), деятельности бога (*seyir tir annal* — «о производитель, уничтожающий неблагое», Пари., 1, 27), ритуала (*seyir tir koj-kai* — «поведение, уничтожающее неблагое», АН, 75, 10) — создает предпосылку для проникновения песен *муллей* из сферы хороводов и коллективных песнопений в сферу домашнего ритуального обихода.

Переход этот осуществился, как нам представляется, в твор-

честве певцов-поэтов, ведущих полубродячий образ жизни и занимавшихся преимущественно панегирической деятельностью, но принимавших немаловажное участие и в домашних ритуалах. Такие певцы, и в частности наиболее известная их разновидность — панары (ед. ч. — панан), могли играть роль вестников, приносивших сведения разлученным супругам о каждом из них, а кроме того, появляясь в семьях, несомненно принадлежавших к привилегированным сословиям, исполняли песни *муллей*, которые, как это ясно из предыдущего изложения, имели охранное, очистительное значение и способствовали процветанию этих семей:

Когда панан играет мелодию муллей
И яснолобая женщина надевает венки из муллей,
Сладка его жизнь, и он, достославный, процветает, имея сына —
От той, чье поведение уничтожает зло (tuni tir koikai — Аин., 408).

Роль поэта в ритуале разлуки хорошо иллюстрирует следующее стихотворение из «Пуранануру», обращенное к правилу по имени Пекан:

Когда, пересекши гористую местность с ручьями, бегущими в выемках
скальных,

11311
Настроив свой маленький йаль на чевважи, я вчера у нее появился,
У той, что, тоскуя, в покое своем проливает обильные слезы,
Подобные сладким потокам сезона дождей,
Услышав мелодию, женщина эта, прекрасная темной своей красотой,
С глазами влажными, в прожилках красных,
Отмыла свои превосходные темные, масла лишенные волосы,
Подобно тому как от грязи очищен сапфир,
И новым цветком их украсила. И если сегодня ты к ней соберешься идти,
То лучшей награды за службу мою мне не надо, о князь рода Ави! (ПН, 147).

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

На йале превосходном я стал играть мелодию чевважи
И, тихо бога восхвалив, телесные страдания ее умерил.
Ведь я, к нему ходящий, видел: быстро скачут подгоняемые кони,
И колесница, длинная, красивая, принадлежащая владельцу
этого прекрасного селения,
Несется по камням, и многоспицые колеса производят грохот,
Подобный шуму ливня наступившего сезона «кар» (АН, 14, 15—21).

Помимо того, что, будучи посредником между разлученными супругами, панан сообщал каждому из них о том, в каком состоянии находится другой, он исполнял, как мы отмечали выше, более общую функцию ритуальной защиты, охраны домашнего очага и в ее пределах, используя различные темы и мотивы песен *муллей*, мог варьировать свои композиции, добавляя к ним новые элементы, разрабатывая старые. Так мог быть нащупан новый принцип подачи материала — драматургический: песни стали исполняться как бы от лица героев ситуации разлуки и сопутствующих им персонажей. Может быть, впрочем, панары



В данном случае перенимали традицию песенно-игровых ритуальных действий, сопровождавших ритуал разлуки, функционально их замещали. Не исключена возможность и того, что панары драматически разыгрывали ситуацию разлуки со своими помощниками, ведь упоминание о том, что они бродили по дорогам довольно большими компаниями, т. е., можно полагать, с труппами, включающими певцов, музыкантов, танцоров,— общее место тех произведений поэзии *мурам*, которые описывают подобные странствия (жанровая форма *аттруппадей*). К сожалению, со всей определенностью зафиксировать процесс перехода от фольклорных форм творчества к профессиональным и от коллективных к индивидуальным пока представляется затруднительным. Как бы то ни было, несомненно, что именно в творчестве панаров (и других певцов-поэтов такого же ранга) произошел, так сказать, синтез темы *муллей*, становление ее канонической поэтики, развившейся на основе разобранных выше песен *муллей*.

Подытоживая характеристику этих песен, мы должны отметить, что наиболее специфической чертой является их связь с музыкой — с темброво и эмоционально окрашенной мелодической моделью,—обладавшей определенной ритуальной функцией и через это увязанной с вшнуитской культовой зоной. Все прочие поэтические элементы песен *муллей* — ситуативные, образные, природно-картинные — накладываются на эту основу, высвечиваются ею и ею обуславливаются. Иначе говоря, можно считать мелодическое начало мощным формоорганизующим фактором, обеспечивающим глубинное единство содержания и всех элементов поэтики песен *муллей* и в то же время обособлявшим их от параллельно с ними существовавших песен *куруньджи*, *марудам*, *нейдаль*. Вполне допустимо в связи с этим предположить, что песни *муллей*, как и прочие, только что названные¹⁰, функционировали в определенной социальной среде как своеобразный синкретический жанр, предназначенный для исполнения в определенные сроки и с определенной ритуальной целью.

Ритуальная насыщенность и функциональность этого жанра, его многосоставность (музыка, слово, иногда танец), по-видимому, нейтрализовали ряд возможных жанрообразующих факторов, таких, как метрический размер, объем песни, делали их несущественными. Однако дальнейшее развитие жанра внесло известные коррективы.

Произошло очевидное расщепление песенной традиции. В то время как песни *муллей* продолжали исполняться коллективно, в рамках общинных ритуалов, сопровождаемых танцами и пантомимическими представлениями, они же использовались для обслуживания ритуалов домашних, более замкнутых и камерных. Как мы отмечали выше, дома, посещавшиеся панарами, принадлежали, бесспорно, к аристократическим воинским кланам (в том числе и царским), и в этих условиях песни *муллей* во-

шли в тесное соприкосновение с панегирической традицией, тем более что панары самым непосредственным образом участвовали в ее формировании. К этому нужно добавить, что и сами по себе эти песни не были оторваны от этой традиции.

Дело в том, что в религиозной жизни древних тамиллов значительную роль играл культ царя, правителя. Поскольку божественность того или иного объекта зависела от степени его насыщенности сакральной энергией, фигуры и бога и царя находились с этой точки зрения в одной плоскости восприятия, дистанция между ними была незначительной. Панегирическая поэзия самым живым образом переплеталась с религиозной, и песнопения в честь бога включали в себя и гимны правителям. Так, например, и заканчивается фрагмент «Повести о браслете», описывающий упоминавшиеся нами танцы пастушек:

Пусть божество, которое мы восхваляем, взявшись за руки
в танце куравей,

Отвратит несчастья от наших стад!

Пусть, на удивление прочим царям, каждое утро

Провозглашает победу над врагами барабан Южанина

(т. е. южного царя.— А. Д.),

Чьи руки украшены браслетами и кто во гневе

Разбил корону на голове Небесного жителя, обладателя

громового оружия!

Южный царь, т. е. правитель царства Пандья, здравницу которому провозглашает этот гимн, подается здесь в образе Вишну, одержавшего верх, согласно одному из эпизодов его мифологии, над царем богов Индрой, с которым состоял в отношениях соперничества¹¹.

Итак, поэзия *муллей*, перекочевавшая из хороводно-песенной сферы в обиход отдельных домов (родов, кланов), не могла не приобрести в устах панаров отчетливое панегирическое звучание, а это, в свою очередь, должно было оказать влияние на трактовку исполнителями традиционного поэтического материала.

Во-первых, в композиции на тему *муллей* вторгаются и занимают в них довольно значительное место элементы поэзии *пурам*, т. е. поэзии героической; например, многие стихи сборников «Аханануру» и «Наттриней» содержат упоминания о битвах, описание военного лагеря, в котором пребывает герой.

Во-вторых, сами герои поэзии *муллей* «аристократизируются»: они отторгаются от той среды, в которой зародилась эта поэзия, а сама эта среда, т. е. пастушеские племена, остается в поэзии лишь в качестве соответствующего ситуации фона.

В-третьих, происходит ослабление первоначальной ритуальной функции за счет усиления функции панегирической. Это проявляется не только в упомянутом наращивании героического материала или употреблении высокопарных эпитетов и обращений («О великощедрый повелитель!», АН, 393, 13 и т. п.), но и в том, что сама ситуация явно начинает пониматься как образец достойного куртуазного поведения, присущего высшему

сословию общества, в том числе царской чете. Заслуживают внимания в связи с этим фрагмент из «Повести о браслете» (XXVII, 202—255) и поэма «Муллейпатту», в которых в каноне поэзии *муллей* описываются и восхваляются особы царского достоинства.

Наконец, аристократическая и особенно придворная сфера бытования поэзии, ее панегирическая окрашенность, индивидуальный характер творчества панаров, а в дальнейшем поэтов, перенявших у них традицию, создают предпосылки и стимулы к развитию профессионального, чисто поэтического мастерства. Оно-то и становится главным критерием подхода к стиху, в то время как ритуальная основа поэзии *муллей*, по сути дела, размывается, ее специфическая ритуальная функция исчезает. Безусловно, ослабевает, а затем и совсем рвется связь с музыкой. Остается канон, форма, насыщенная некогда ритуальным содержанием, сама бывшая содержанием.

С точки зрения жанра этот процесс, воссозданный здесь нами схематически, приводит к парадоксальному результату: жанр разрушается, поскольку исчезают или, во всяком случае, резко ослабевают те его элементы, которые, как мы предположили выше, являются жанрообразующими. Таким образом, если песни *муллей-тиней* мы с полным основанием определили ранее как жанр, то к позднейшим стихам на эту тему это определение, по-видимому, неприменимо, ибо, как замечает по аналогичному поводу исследовательница «Буколик» Феокрита Н. А. Старостина, «жанр живет именно тогда, когда... жанровые условия, установления действуют, функционируют, оправдываются, а не только служат опознавателями, указателями жанра» [5, с. 299].

Под позднейшими стихами мы подразумеваем, кстати, поэзию, вошедшую в цикл так называемых «произведений низкого учета» (*paṭiṇeṅkiḷkkaṇakku*). Это сборники: *kāṅpāṅṛatu* («Сорок стихов о сезоне дождей»), *aiṅṭiṅaiṅaipatu* («Пятьдесят стихов пяти тиней»), *aiṅṭiṅaiyeḷupatu* («Семьдесят стихов пяти тиней»), *tiṅaiṅoliyāipatu* («Пятьдесят стихов, говорящих о тиней»), *tiṅaiṅālai nūṅṅaipatu* («Сто пятьдесят стихов, образующих гирлянду тиней»). Созданы эти произведения позже поэзии антологий и поэм, т. е. в период с V по VII в. (точная датировка их затруднительна), и представляют собой тот полюс развития поэзии на темы *тиней*, когда на первом плане для поэтов стоит задача демонстрации поэтического профессионального мастерства.

Именно эта поэзия свидетельствует о том, какой сдвиг произошел в жанровой системе тамильской поэзии *ахам* по сравнению с ее ранним этапом. На место тех жанроопределяющих признаков, о которых мы говорили, пришли другие, причем как раз те, которые там отсутствовали: объем стиха и его метрика. А то и другое приводится в порядок: на смену довольно свободному стиху более ранних сборников приходит стих, метриче-

ски регулярный и более сложный (*венба* и его разновидности), а на место неопределенного объема — фиксированное количество строк (четыре или даже две, как в третьей части «Тируккурала»). Иначе говоря, появляется жанр хорошо отделанной поэтической миниатюры, который дает возможность поэту поработать с различным тематическим материалом, разложенным для него по пяти, так сказать, полкам (каноны *муллей* и других четырех тем). Причем, поскольку стихи становятся, по сути дела, вариациями на те или иные канонические мотивы, ценность отдельно взятого стиха снижается — появляется тенденция к их циклизации, что хорошо видно из названий сборников.

Эта тенденция начала развиваться, видимо, уже в период создания поэзии антологий и поэм. Во всяком случае, сборник «Аингурунуру» составлен в соответствии с ней: «Пятьсот коротких стихотворений» разбиты на сотни, каждая из которых, созданная одним автором, посвящена одной теме-*тиней*. Сотни, в свою очередь, подразделяются на десятки, вариативно разрабатывающие отдельные мотивы, присущие канону каждой темы.

Если говорить в целом о поэтической традиции, представленной в антологиях «Курунтохей», «Аханануру», «Наттриней» и «Аингурунуру», то она, по нашему мнению, представляет собой переходный этап от творчества поэтов-певцов к высокопрофессиональному творчеству придворных стихотворцев. Авторы этих сборников, несомненно добившиеся громадных поэтических достижений, сумели до поры до времени сохранить отчетливо и живо ощущаемую связь с фольклорной и ритуальной сферами. Что же касается системы *пяти тиней*, то она предстает в этой поэзии во вполне сформированном, но еще не слишком далеко и не повсюду отошедшем от своей песенной основы виде. Поэтому и категория жанра в связи с этой системой не может быть, нам кажется, определена однозначно, что, впрочем, как мы попытались здесь показать, и составляет ее специфику, коренящуюся в том, что происхождение форм древнетамильской поэзии следует искать в формах внелитературных — в сфере мифа, ритуала, обряда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К древнетамильской поэтической традиции относятся два сборника стихотворных произведений: «Эттуттохей» («Восемь антологий») и «Паттуппатту» («Десять песен»). В настоящей работе названия входящих в состав сборников текстов будут употребляться в сокращенном виде (с указанием номера стиха и строки): «Аханануру» — АН, «Пуранануру» — ПН, «Курунтохей» — КТ, «Аингурунуру» — Аин., «Парипадаль» — Пари., «Наттриней» — НТ, «Калиттохей» — Кали., «Порунараттруппадей» — Порун., «Мадурейкканьджи» — МК.

Кроме того, мы обращаемся к текстам, примыкающим к традиции: поэмам «Силаппадикарам» («Повести о браслете») — СП и «Манимехалей» — Мани., а также к третьей части («Поруладикарам») трактата «Толькаппиям» — Тол. Порул.

² Взаимопроникновение элементов *пурам* и *ахам* — явление в самом деле нередкое. Ряд стихотворений сборника «Пуранануру» посвящен матримониаль-

ной тематике, составляющей прерогативу поэзии *ахам*. Вместе с тем громадное число стихов *ахам* сборников «Аханануру», «Наттриней» содержит образы героической поэзии. А большие поэмы «Муллейпатту», «Недунальвадей», «Паттинаппалей» вообще носят смешанный характер с точки зрения содержания.

Приведем в качестве примера два стихотворения, принадлежащие формально к разным категориям, но по содержанию однотипные: в них передается смутенное состояние девушки, не решающейся сделать достоянием семьи и общества свою тайную любовь к юноше:

Для юноши чернородого, чьи ноги украшают частые браслеты,
Свои браслеты я б сняла *, но матери боюсь!
И плечи война я обняла б, но стыдно мне собрания старейшин.
Ах, пусть, подобно мне, дрожит селение мое, что, пребывая
в замешательстве.
Не может выбрать, чью же сторону принять! (ПН, 83).

Мне юбочку из листьев подарил любимый **, житель гор,
Где на лесистых склонах кормится коротконогая корова,
Что, потревожив гроздья кандаля, пыльной его покрылась
И стала красной, приведя в смущение теленка.
Ту юбочку надела б я, но матери боюсь!
Отдать обратно? Но боюсь, нарушу нашу дружбу.
Тем временем засохнут, видно, сами эти листья,
Которые так трудно собирать на горных склонах,
Куда воинственным козлам не доскакать
И где суровый бог лишь обитает (НТ, 359).

³ Деление поэзии на *ахам* и *пурам* было закреплено в третьей части грамматического трактата «Толькаппиям», посвященной содержанию поэтических произведений (poṅṭatikāgam — ок. V в.), а также в трактате «Содержание стихов *ахам*» (akarpoṅṭai — IV—V вв.) и в нормативном поэтическом сборнике «Гирлянда стихов *пурам*» (piṅṅarpoṅṭai — ок. X в., см. [7, с. 191]).

⁴ Названия *тиней* и их общие признаки даются в Тол. Порул., но никакого обоснования или разъяснения эта система в трактате, разумеется, не получает.

⁵ Систему *пяти тиней* поэзии *ахам* можно представить в виде следующей таблицы:

Тиней	Мудальпоруль			Каруппоруль		Уриппоруль
	ландшафт	сезон	время суток	бог-покровитель	население	любовная ситуация
<i>куруньджи</i>	горы	холодный	ночь	Муруган	горные охотники	любовное соединение героев
<i>муллей</i>	леса и пастбища	сезон дождей	вечер	Тирумаль (Вишну)	пастухи	терпеливое ожидание мужа
<i>марудам</i>	речные долины, поля	сезон не предусмотрен	утро	Индра	земледельцы	размолвка супругов
<i>нейдаль</i>	берег моря	то же	вечер	Варуна	рыбаки	страдания
<i>палей</i>	пустынные земли	жаркий сезон, лето	полдень	Коттравей (Дурга)	племена охотников	разлука

* Снятие браслетов символизирует достижение девушкой зрелости и ее готовность вступить в брак.

** Приношение в дар девушке юбочки из листьев означает предложение любви, а принятие дара — согласие вступить в любовные отношения.

⁶ «Мудрецы, хорошо познавшие восприятие вещей, говорят, что нет запрета на смешение *тиней*, но недопустимо смешение различных ландшафтов в одном и том же стихе».

⁷ Заслуживает упоминания нередкое обращение героев к своему сердцу, которое понимается в древнетамильской традиции как некое самостоятельное и активное начало. Кроме того, герои обращаются иногда к растениям, животным или облакам.

⁸ О магической защитной роли звуков пастушеских флейт см.: Bela Gundá. *Magical Watching of the Flock in the Great Hungarian Plain.*— «Folklore». Vol. 81. Winter.

Интересное подтверждение этому мы находим в НТ, 113, 10—11, где говорится о флейте, звучащей на поле боя—несомненно, с целью охраны воинов.

⁹ В стихах упоминаются атрибуты Вишну: чакра — боевой диск, раковина с витками, идущими вправо, особенно редкая и священная, и лук Шарнга. Падманабха — один из эпитетов Вишну («Лотосопупый»). Маргажи — месяц, соответствующий декабрю—январю.

¹⁰ Не касаясь специально особенностей песен *курунджи*, *марудам* и *ней-даль*, мы позволим себе утверждать их принципиальную однотипность с песнями *муллей* с точки зрения их ритуальной насыщенности и функциональности.

¹¹ В тамильской поэтической традиции существует разновидность панегирика, воспевающего царей как воплощений бога. Так, в той же главе о танцах пастушек мы встречаемся с песнями, описывающими всех трех великих царей юга Индии «в костюме» Вишну.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гинзбург Лидия*. Частное и общее в лирическом стихотворении.— О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982.
2. *Дубянский А. М.* Происхождение канона древнетамильской любовной поэзии (ситуация разлуки).— Вестник МГУ. Востоковедение. 1978, № 3.
3. *Дубянский А. М.* О мифопоэтических началах древнетамильского поэтического канона.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
4. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт.— Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
5. *Старостина Н. А.* «Буколика» Феокрита как действенность жанровой формы.— Вопросы классической филологии. М., 1971.
6. *Kailasapathy K.* Tamil Heroic Poetry. L., 1968.
7. *Zvelebil K.* Tamil Literature. Leiden, 1975.
8. *Zvelebil K.* The Smile of Murugan. On Tamil Literature of South India. Leiden, 1973.
9. *Gonda J.* Visnuism and Sivaism. A Comparison. New Delhi, 1976.
10. *Hein Norvin.* The Miracle Plays of Mathura. L., 1972.

М. И. Никитина

СИДЖО И ХЯНГА. ПРОБЛЕМА ВЗАИМОСВЯЗИ (на примере пейзажной поэзии)

Проблема взаимосвязи *сиджо* и *хянга* неоднократно привлекала внимание исследователей. И этот интерес понятен. В культуре Кореи, письменная словесность которой изначально складывалась как двуязычная, первое место всегда отводилось поэзии. Поэтическую же традицию на родном языке, по общему признанию, наилучшим образом представляют именно *хянга* и *сиджо*.

Хянга, или *санве норэ*, — «песни родной стороны» («песни Востока» — общее название древних поэтических произведений на корейском языке, записанных способом иду¹. Они дошли до нас в исторических сочинениях более позднего времени — «Самгук юса» («События, оставшиеся от времен Трех государств», автор — Ирён, 1285 г.) и «Кюнё джон» («Житие Кюнё», автор — Хённён Джон, 1075 г.). Сохранившиеся *хянга* датируются в этих памятниках (написанных по-китайски) VI—X вв. Они невелики по объему, содержат от четырех до десяти строк. Высшим достижением древней корейской поэзии является жанр десятистрочных *хянга*, состоящих из двух четырехстрочных строф и одной двустрочной.

Сиджо — самый популярный в средневековой Корее поэтический жанр. Он возник на рубеже XIV—XV вв. и достиг расцвета в XVII—XVIII вв. К нему нередко обращаются и современные поэты. *Сиджо* в его классическом виде носит название *пхён-сиджо* — букв. «*сиджо* ровного тона» — в соответствии с характером мелодии, на которую стихи этого жанра исполнялись. *Сиджо* довольно четко организовано метрически. Это небольшое трехстишие, каждая из строк которого делится на два полустихия (что дает основание переводить его на русский и другие европейские языки шестистишием).

Звена, которое бы непосредственно связывало *хянга* и *сиджо*, т. е. жанра, наделенного чертами переходности, датированного X—XIV вв., нет. И тем не менее в работах, затрагивающих проблему генезиса *сиджо*, одним из его предшественников обычно называют десятистрочные *хянга* [22, с. 44—46]. К сожалению, этот тезис, ставший своего рода общим местом в ра-

ботах по истории корейской литературы, подкрепляется только наблюдениями над композиционной и метрической организацией *сиджо* и десятистрочных *хянга* [21, с. 100—101]. Во внимание принимается тройственная структура того и другого жанра и особая выделенность последней, третьей части стихотворения, нередко предваряемой междометиями. Вопрос же о сущностной связи *хянга* и *сиджо* не ставится.

Это вполне объяснимо, поскольку по установившейся в литературоведении традиции суждение о сущностной связи явлений письменной словесности выносится прежде всего на основании их тематической общности. Тематика же *хянга* и *сиджо* настолько различна, что даже при очень внимательном чтении текстов не возникает повода ставить вопрос об их преемственности.

Тематический диапазон *сиджо* неширок. Через всю историю жанра проходит тема нравственной позиции человека в мире, которая может раскрываться как патриотическая, как тема преданности своему государю перед лицом смерти, как тема соблюдения норм поведения в обществе, установленных Небом, и т. д. Не менее популярна в *сиджо* и тема природы, определившаяся в XV в. и столь же многогранная, как и предыдущая. В XVI в. к ним добавляется любовная тема, культивировавшаяся главным образом в творчестве кисэн — певиц и танцовщиц.

Между тем любовной тематики в сохранившихся *хянга* нет вообще, нет и пейзажной тематики, как таковой. Тема же нравственной позиции личности в *хянга* настолько специфична, что, за единичным исключением, ей трудно усмотреть аналогии в *сиджо*. К тому же три четверти *хянга* так или иначе связаны с буддизмом, к проблематике которого *сиджо* никогда не имело отношения.

И все-таки вопрос о сущностной преемственности *хянга* и *сиджо* не является неразрешимым. Связи между *сиджо* и *хянга*, глубинные и многоаспектные, существуют. К их уяснению можно прийти через раскрытие социальных функций поэтического текста в культуре. На мысль об этом нас навели наши исследования в области древней корейской поэзии. Как нам удалось установить, значительная часть дошедших до нас *хянга* связана с особой системой представлений о мире, достаточно архаической по своему характеру, — «системой облика». Она вышла на уровень государственной идеологии в VI—VII вв., в период сложения раннефеодального государства Объединенное Силла (VII—X вв.), первого в истории страны государства, распространившего свою власть над всем Корейским полуостровом.

«Система облика» была ориентирована на воссоздание и поддержание космического (= государственного) порядка. Определяющими ее характер исходными моментами являлись воззрения на социально значимое лицо как на воплощение целостности и благополучия коллектива, а также воплощение сил космоса. При этом особое внимание уделялось «облику» социаль-

но старшего (государя, губернатора, хварана-наставника², главы семьи и т. д.), который полагался тождественным социуму и космосу [11].

Эта система представлений о мире не была оформлена как доктрина, не излагалась в особых трактатах, но аккумулировалась в ритуале. Ритуал подразумевал особую процедуру, центральным звеном которой являлось сочинение поэтического текста (*хянга*). Существовало несколько типов такого рода процедур. Из них ночной ритуал, в процессе которого жрец-поэт, «младший», слагал *хянга*, адресованную отсутствующему «старшему», более всего заслуживает внимания в связи с проблемой устойчивости корейской национальной поэтической традиции. (В дальнейшем категории «системы облика» — «облик», «старший», «младший» — будут употребляться без кавычек.)

С этим типом ритуала связана *хянга* «Славию хварана Кипха» и «Песня о кедре», единственные из сохранившихся древних поэтических произведений, которые при известном допущении могут быть восприняты как пейзажные. В первой из них воспевается хваран-наставник:

[Я] вверх посмотрю —
[Там] появившаяся луна
[Вслед] за белым облаком не плывет.

[Я вниз посмотрю — там] у берега реки, где вода синяя,
Облик хварана Кипха [мне видится].
[Здесь], на обрыве над рекой Иро, [клянусь],
О хваран! [Я] буду следовать пределам своей души-сознания,
Которая сохранит [твой облик] в себе!

Ая! [Ты как] кедр, а ветви его высоки,—
Иней тебе нипочем, о хаваран! [14, с. 183—188; 22, с. 154—173;
11, с. 16—51].

Эта *хянга* была сложена жрецом-поэтом Чхундамом (VIII в.), с тем чтобы, зафиксировав идеальное состояние облика старшего в поэтическом тексте, приобщить старшего к бессмертию, к вечности и тем самым положительно повлиять на мир, поддержать его в состоянии гармонии.

В «Песне о кедре» осуждается государь, забывший о клятве, которую он дал подданному:

Густой кедр,
Пусть осень настанет, не вянет.
Ты же, говоривший: «Разве я тебя забуду!» —
Свой лик, на который я смотрел снизу вверх, изменил.

В старом пруду, куда опустилось отражение луны,
Под бегущими волнами смешивается [с водой] песок.
[Как дрожащая на мутных волнах луна] — облик твой,
смотри не смотри.

[Вот во что] и мир в конце концов превратился
[22, с. 285—302; 11, с. 28—51].

Автор этой *хянга* сановник Синчхун (VIII в.) сложил ее в ходе ритуальной процедуры, последним этапом которой было

прикрепление текста *хянга* к кедру. Согласно легенде, кедр пожелтел, подобно лиственному дереву осенью, но затем ожил, когда государь исправил недосмотр.

Считалось, что жрец-поэт в процессе ритуального акта сочинения *хянга* мог овладевать временем и манипулировать им, вступая в контакт либо с луной, либо с солнцем. В данном случае жрец-поэт Синчхун «применил санкции» по отношению к старшему, переведя его из времени луны в координаты солярного времени: государь, нарушивший клятву, изменил свой облик, а следовательно, его дублем в ритуале отныне является не кедр, неподвластный времени, а лиственное дерево, прямо зависящее от солярных ритмов. Его удел осенью — зимой в лучшем случае потерять листья (=подданных) и остаться голым и незащищенным, в худшем — погибнуть от холода (=социальная) или физическая смерть).

Отметив роль жреца-поэта как личности, наделенной большим магическим потенциалом, активно воздействующей на мир с помощью ритуала, а также роль поэтического текста как магического средства «управления» миром, обратим внимание на некоторые особенности ритуальной процедуры и текста *хянга*, который сочинялся в ее ходе. Как свидетельствуют «Славлю хварана Кипха» и «Песня о кедре» и их прозаические контексты в «Самгук юса», «ночные» *хянга* сочинялись в полнолуние, осенью, на исходе года. Началом ритуального акта был момент стабилизации положения луны в небе. Жрец-поэт выбирал место, отвечающее определенным требованиям. Это был берег реки или пруда, т. е. водной поверхности, зримо ограниченной берегами, с кедром, росшим на берегу. Жрец-поэт занимал позицию лицом к воде, спиной к кедру. Таким образом, основными элементами пространства—времени ритуала были луна, вода, берег, хвойное дерево. В ходе ритуала за счет движений головы и взгляда жреца-поэта они объединялись в единую замкнутую систему, и таким образом соединялись «внешнее» (космос) и человек, творящий ритуал. Человек поднимал голову вверх, всматривался в луну, затем наклонял голову, всматривался в отражение луны в воде реки или пруда (=зеркало), затем обращался лицом к кедру.

По ходу этих действий сочинялась *хянга*, в тексте которой точно фиксировалось, что именно увидел ее автор вверху, каково отражение луны в воде, каково состояние воды, ее поверхности и т. д., каков кедр. При этом подчеркивалась значимость зрительного элемента за счет глаголов «видеть», «всматриваться», прилагательных, передающих цвет основных элементов космоса: «синий» (о воде), «белый» (об облаке). Точный словесный снимок состояния космоса в данный момент, моделью которого было пространство—время ритуала, «вручался» устно или письменно кедру как ритуальному дублю старшего, облик которого полагался тождественным социуму и космосу.

Уточним, что в ритуале космос (=облик старшего) в числе

прочего был представлен: а) в «свернутом виде» — как тождественный определенному элементу пространства—времени ритуала — кедр, луне, световому потоку луна—вода, отражению луны в воде; б) в виде суммы всех элементов пространства—времени ритуала, соотнесенных друг с другом в определенном порядке, т. е. в виде развернутой пространственно-временной конструкции: луна (в полнолуние), замкнутая водная поверхность, отражающая луну (река, пруд), берег (скорее всего обрывистый) и кедр на берегу; в) в виде последовательности движений, по-видимому являющейся знаком космоса (=облик старшего) и знаком познавшего его в ходе ритуального акта жреца-поэта (младшего): движение головы и взгляда вверх, наклон головы и взгляд вниз и вновь вверх.

Магическое назначение поэтического текста в древней корейской культуре состояло в том, чтобы устранить, исправить дурное явление, указав на него, поймав и зафиксировав истинное его обличье. Чтобы утвердить хорошее, закрепить его на будущее, его тоже требовалось обозначить — назвать, точно изобразить. Последняя задача ориентировала текст на то, чтобы быть изобразительным, и подразумевала — при наличии указанной выше конструкции космоса — возможность возникновения пейзажной поэзии. Можно считать, что десятистрочные *хянга* типа «Славию хварана Кипха» и «Песни о кедре», адресованные младшим отсутствующему в момент ритуала старшему, отчасти и сами реализовавшие эту возможность, многое определили в пейзажной поэзии на корейском языке, развившейся в XV—XVIII вв.

Чтобы иметь более полное впечатление о тех возможностях, которые были заложены в *хянга* и которые реализовались в корейской поэтической традиции века спустя, обратимся к третьей «ночной» *хянга*, сочиненной жрецом-поэтом, с тем чтобы воздействовать на облик старшего. Это «Песня о хваране Чукчи». «Песня о хваране Чукчи» несет тот элемент эстетического переживания, без которого немислима пейзажная поэзия. Она отнесена в «Самгук юса» с историей о том, как хваран-наставник Чукчи выручил своего ученика Тыго, взятого незаконно на строительные работы, который, «тоскуя по хварану, сложил *хянга*»:

Жжет мысль об уходящей весне.
Тебя нет — [я] плачу, печалюсь.
Твой облик, являвший [миру свою] красоту,
Разрушается бесследно.

Хоть бы на миг
Встретиться вновь.
О хваран! Путь, которым идет
По тебе тоскующая душа-сознание,

Ая! Разве таков, чтобы [смог я] забыться сном, [коротая] ночь
В полынном переулке?! [14, с. 174—178; 22, с. 73—103; 11, с. 51—60]

Существует несколько расшифровок «Песни о хваране Чукчи». Однако при любой из них сохраняется эстетическая оценка облика старшего (он красив) и предельно эмоциональное отношение к старшему младшего, остро переживающего старость наставника и разлуку с ним. Комплекс эмоций, связанных с обликом хварана Чукчи, по-видимому, вполне вписывался в этику отношений между хвараном-учеником и хвараном-наставником и, так же как эстетическая оценка облика старшего, был обусловлен культом красоты, внешней привлекательности, характерным для системы хваран. О его наличии достаточно ясно свидетельствуют памятники. В хвараны набирались красивые молодые люди, наставниками назначались красивейшие. Очевидно, ритуальная роль облика старшего и эстетическое его восприятие, о которых свидетельствуют *хянга*, находятся в непосредственной связи с архаическими представлениями о социальной и космической роли старшего и о сакральном характере красоты, сложившимися в древней корейской культуре. Облик старшего, воззрения на который окончательно сложились в период Объединенного Силла, по всей вероятности, явился тем «сгустком материи», из которого со временем развернулся пейзаж в поэзии на корейском языке.

Подведем итоги тем ресурсам, которыми располагала национальная поэтическая традиция древности для создания пейзажной поэзии: а) представление о тождестве социально значимого лица и космоса, определившее восприятие пейзажа как космоса и осознание его через личность другого человека — старшего; б) определенный набор элементов реального мира, который попадает в поле зрения поэтического текста в силу своей ритуальной значимости; в) определенная взаимосоотнесенность этих элементов за счет действий и движений жреца-поэта; г) фиксированная позиция жреца-поэта в ритуальном пространстве; д) определенное время (в пределах суток, месяца, года), являющееся также объектом изображения; е) предельно эмоциональное отношение к пейзажу как к облику старшего.

Между *хянга* и *сиджо* пролегла целая эпоха — «пять сотен лет деяний государей», как скажут первые поэты-сиджоисты об ушедшей с исторической арены династии Корё (X—XIV вв.). За это время в духовной культуре Кореи произошли значительные перемены. Многие из традиций Объединенного Силла было сознательно предано забвению, усилилось влияние китайской культуры. Расцвела письменная словесность на китайском языке, отныне прочно занявшая положение официальной. Идеология корейского государства все больше зависела от китайской системы ценностей.

Отметим, что принципиально нового внесла эпоха Корё в корейскую духовную культуру, выделив те моменты, которые существенны для понимания судеб национальной поэтической традиции. Так, официальная идеология восприняла из Китая круг представлений, связанных с культом государя, — круг им-

ператорской идеологии,— существенно отличавшихся от «системы облика». С точки зрения древнекорейских представлений о мире, ритуально равноправными и равнозначными являются и старший и младший, одинаково воздействующие на мир в целом. Космос и социум полагаются автоматически зависимыми от состояния облика любого старшего, не только государя, равно как и от поведения любого младшего, будь то мужчина или женщина [11, с. 10—51, 283—289 и др.]. Китайская же официальная система воззрений на мир исходит из принципиально иной установки: космический характер носит единственная личность в государстве — император. Он обладает особой силой *дэ*, которой его наделило Небо, и в ходе ритуала, находясь в центре мира, олицетворяет связь между Небом и Землей. В силу исключительности своей космической позиции он изливает потоки благого воздействия на подданных и на весь мир [3; 4].

За период правления династии Корё весьма окрепли и позиции конфуцианства, проникшего в Корею еще в период Трех государств (IV—VII вв.). Конфуцианство имело много точек соприкосновения с «системой облика», но отличалось от нее по уровню осознания действительности: первое было этико-политическим учением, трактовавшим вопросы отношений подданного с государем и государством, нормативного поведения государя, отца, сына и т. д., вторая базировалась на мифопоэтической основе. Конфуцианство принесло свой идеал высоко нравственной личности — подданного, верного принципам в любой ситуации (с которым в китайской традиции был соотнесен определенный набор образных выражений), идеал, наложившийся на древнекорейские представления о младшем. В первые два столетия правления новой династии Ли (1392—1910) влияние конфуцианства возросло еще более.

Весьма существенным моментом для дальнейших судеб корейской поэзии явилось и распространение в период Корё даосизма, занявшего прочные позиции в XII—XIV вв. в связи с общей нестабильностью в государстве (иноземные, в том числе монгольские, вторжения, мятежи феодалов, крестьянские выступления). Прямым следствием этого было увеличение доли пейзажной поэзии в корейской поэзии на китайском языке, большую роль в формировании которой сыграли традиции китайской пейзажной лирики, базировавшейся на восприятии пейзажа как зримого и сакрализованного космоса, с ее подчеркиванием дали и гармонии в пейзаже [5, с. 211]. Эти традиции, хорошо усвоенные корейской поэзией на китайском языке, начиная с Чхве Чхивона (857—?), прочно вошли в арсенал корейской культуры. Сами по себе эти тенденции не затронули поэзии на родном языке периода Корё, но подготовили почву для восприятия в дальнейшем чаньского буддизма, популярного в Корее с XV в. И даосизм, и чаньский буддизм, ориентировавшие личность на освобождение от рамок обыденного сознания, сыграли большую роль в развитии пейзажной поэзии в более

позднее время — в XV—XVIII вв. Традиции китайской пейзажной лирики, усвоенные в IX—XIV вв., также учитывались поэзией на родном языке в последующие столетия, что проявлялось в числе прочего и в лексических заимствованиях.

Вот в общих чертах те сдвиги в высшем слое культуры в X—XIV вв., которые имеют прямое отношение к *сиджо* — жанру, связанному, как и десятистрочные *хянга*, именно с высшим слоем культуры. Вследствие этих перемен в *сиджо* а) практически сохранился только один старший как адресат — государь; б) появился такой «персонаж», как Небо, представляющий высшее начало космоса и определяющий нормы поведения между людьми, которое в ряде случаев соотнесено с государем; в) исчезли категории «системы облика», которые еще изредка встречались в ранних *сиджо* (душа—сознание); г) появились категории, связанные с кругом китайской императорской идеологии, — «сила дэ», «милость» и др.; д) появились конфуцианские категории «преданность государю», «почтительность к родителям» и т. д.; е) младший стал соотноситься с хвойным деревом (сосна, туя), как это определялось конфуцианской традицией, старший же больше не ассоциировался с хвойным деревом — кедром, кедр вообще исчез из поля зрения поэзии. Если добавить к этому, что даосско-чаньские настроения безошибочно узнаются по таким признакам, как вино, луна, созерцание природы и т. д., достаточно широко представленным в *сиджо*, станет понятным появление на первых порах изучения *сиджо* гипотезы о китайском происхождении жанра, тем более что процент заимствованной китайской поэтической образности в *сиджо* достаточно высок. Как можно убедиться, указанные изменения не способствовали прояснению взаимосвязей *сиджо* и *хянга*, которые к тому же до последнего времени не исследовались как особое явление древнекорейской культуры, и их принципиальные содержательные характеристики не были ясны.

Утверждение новой династии Ли явилось внешним показателем глубины политических и экономических процессов, протекавших в недрах корейского феодального общества. XV век называют золотым веком корейской культуры. Нам уже приходилось, говоря о сложности и неоднозначности культурных тенденций в этот период, отмечать импульс к национально-культурному самоутверждению новой династии перед лицом Китая и как следствие этого обращение к духовному наследию Объединенного Силла. Этот импульс проявился прежде всего в сфере государственного ритуала и реализовался также в создании национальной письменности [10, с. 215—216]. Мы отмечали оживление внимания к национальной поэтической традиции древности в области «околоритуальной», т. е. близкой государственному ритуалу, и в области индивидуального ритуала [8, с. 393—396; 9, с. 13—18].

Обращение к наследию Объединенного Силла заметно проявилось в поэзии конца XIV в. Примерно в одно время создают-

ся два таких произведения, как известное *сиджо* Чон Монджу (1337—1392), видного философа-конфуцианца, крупного сановника, отказавшегося перейти на сторону новой династии и за это убитого, и «Песня о новой столице» Чон Доджона (?—1398), сторонника новой династии. Оба эти произведения, обладающие тройственной структурой, композиционно близки *хянга*. *Сиджо* Чон Монджу, одно из первых стихотворений в этом жанре, воспроизводит вариант клятвы младшего в верности старшему, сохранившийся в одной из *хянга* поэта-буддиста Кюнё (917—973) в откорректированном с буддийских позиций виде [11, с. 279—283], и может рассматриваться как лучшее доказательство (к сожалению, единственное) преемственности *хянга* и *сиджо*:

[Пусть] мое тело умрет, умрет,

Сто раз умрет опять.

[Пусть] белые кости станут прахом.

Буду ли [я] существовать или нет как душа-жизнь
[после смерти],

[Все равно], к государю обращенное сердце-сознание,

Разве ты когда-нибудь изменишься?! [17, с. 14].

«Песня о новой столице» Чон Доджона оказалась в жанровом отношении «тупиковой ветвью»: такого рода поэтические разновидности не оформились как жанр и не получили в дальнейшем развития, сохранившись как весьма характерный эпизод периода возрождения древних культурных традиций и поисков новых путей в поэзии. Однако «Песня» — весьма ценное свидетельство оживления интереса к тому типу сакрального пространства, с которым были связаны *хянга*. «Песня» — отклик на перенесение столицы корейского государства из Кэсона в Сеул:

В древности [здесь] была округа Янджу, а на ее границе
красуется новая столица!

[Наш] совершенномудрый государь, основавший государство,
достиг времен правления совершенномудрых!

Как городу подобает быть — таков [ныне] вид этих мест,
как городу подобает быть,
И совершенномудрому десять тысяч лет [в нем жить], и
десяти тысячам подданных радоваться!

Аы, тарондари!

Впереди — река Ханган, позади — горы Самгаксан,

И между рекой и горой, сосредоточившими в себе силу дэ,
десять тысяч лет наслаждаться [тебе, государь] [15, № 228].

Столица расположена «между рекой и горой», река — впереди, гора — позади (ср. позицию жреца-поэта, сочиняющего *хянга*: река или пруд — впереди, дерево — позади). Интересно, что выбор и характеристика места для столицы предшествующей династии традицией мотивируется иначе (см. [2, с. 68—70]).

Как показывают два приведенных примера, осознание личностью своей позиции в критической ситуации и осознание своего места в пространстве в конце XIV в. в высшем слое культуры шло в русле ритуала, связанного с *хянга*.

Обратимся к тому, как реализуется в *сиджо*, жанре, сложив-

шемся в конце XIV — начале XV в., пространственно-временное наследие *хянга*. Как показали наши наблюдения [7; 12], авторов, создававших *сиджо*, привлекает прежде всего время ритуального акта творения *хянга* — полнолуние, лунная ночь, отсюда также и предшествующие им закат и сумерки:

На скале, где цветут цветы, весна на исходе.
На поросшем соснами утесе [заходит] вечернее солнце.
 В ровной долине рассеялся туман.
 И далекие горы — словно картинка!
В чистой беседке на берегу реки
Я встречаю луну, напевая стихи [17, № 952].
Вечерние птицы пролетели.
Появился предзакатный туман.
 Над восточными горами взошла луна
 И светит прямо мне в душу.
Ахия! В глиняную чару нацеди вина!
Стану наслаждаться, играя на цине [17, № 944].

Обращает на себя внимание и сходство структуры пространства в *хянга* и *сиджо*. Общими являются главные элементы космоса: луна (в *сиджо* — абсолютный верх и абсолютный свет), вода, хвойное дерево как знак вертикали, в том числе космической (в *хянга* — кедр, в *сиджо* — сосна), прорисовка этого дерева (в *сиджо* сосна — единственное дерево, у которого обозначены ветви, вершина, ствол, корни):

Рассветная луна освободилась от облаков
И над верхушкой сосны взлетела.
 И свет, все еще чистый,
 Косо ложится на середину синего ручья.
Неужели где-то потерявшая стаю чайка
Пришла следом за мною? [17, № 296].

Общей для *сиджо* и *хянга* является тенденция к вертикальной ориентированности пространства. Притом что высшей точкой вертикали в *сиджо* является луна (занимающая позицию выше солнца, неба, горы, дерева), фиксирующая предельно высокую вертикаль, горизонталь, как правило, представлена небольшой водной поверхностью³. (Ср. поверхность ручья в приведенном стихотворении № 296.) Авторы *сиджо* очень редко изображают море. Отметим странность этого феномена: Корея расположена на полуострове, расстояние между восточным и западным побережьями которого на всем протяжении составляет 250—400 км. Три четверти границ государства — морские. К тому же именно море кормило первых обитателей полуострова, и по его берегам возникали первые поселения [1, с. 17]. Горизонталь-низ в *сиджо* — это прежде всего река, ручей, озеро, пруд, т. е. обозримо ограниченная поверхность воды. Иногда это особо акцентируется:

Там, на той стороне, камень-плита.
Прямо-таки терраса, с которой ловил Янь Цзылин 4!
 А что там за два белых пятна
 На склоне берега, поросшем зеленым мхом?
Там сегодня следы Учителя
Парой белых чаек обозначились [всплыли, проступили] [17, № 52].

Обратим внимание на то, что поэзия ухода к природе носила название *канхо* — поэзия «реки и озера».

Совпадает и позиция человека в пространстве *хянга* и *сиджо*. В *хянга* человек находится между водой и хвойным деревом, при этом вода — впереди, дерево — позади него. В *сиджо* это также одна из основных позиций человека с той разницей, что за его спиной находится гора, а не дерево:

Посмотрю вниз — там бездонные синие воды.
Назад обернусь — уступами устремляются высь зеленые горы.
Красная пыль⁵ в десять вершков —
Как же далеко она отступила!
А когда над реками и озерами становится светлой луна,
Тут уж совсем отключаюсь от дум о мирском [17, № 57].

Эту же позицию занимает и жилище человека:

В излучине у горы Тосан, над чистым ручьем,
Построил крохотную хижину.
В ручье рыба плещется.
На поле перед домом — белые чайки.
Что может знать мир
Об этих двух моих пристрастиях души?! [17, № 701].

Из *хянга* в *сиджо* перешли не только набор основных элементов мира и их взаимная соотношенность. Сохранились также связи между «я» и элементами мира и отношение «я» к этим элементам — разумеется, в несколько модифицированном виде. Так, луна в *сиджо* в ряде аспектов является уникальным элементом. Человек в *сиджо* психологически ориентирован на луну: он ждет ее появления, внутренне готовится к встрече с ней, настраивается на ее появление. Луна в *сиджо* (и, реже, «зеленые горы») — тот элемент космоса, с которым у личности налажен двусторонний контакт: активны и человек и луна. Луна — друг поэта. К ней он обращается с вопросами, связанными с основной проблемой бытия — проблемой жизни и смерти, смерти—бессмертия.

Приобщение к луне, свету луны изображается в *сиджо* как некий ритуальный акт, напоминающий акт творения *хянга*, в результате которого поэт обретает ощущение причастности к космическому порядку и вечности. Этот акт связан с постижением законов мира (ср. сочинение *хянга* как акт познания мира [11, с. 43—46]):

Когда лунный свет сливается с плеском ручья
И доходит до пустой беседки,
В лунный свет я всматриваюсь,
В плеск ручья я вслушиваюсь.
То слушаю, то смотрю.
Ну не единственная ли субстанция, чистая [на слух]
и ясная [на глаз]! [17, № 298].

Вспомним, что в *хянга* луна — световое воплощение старшего и что в процессе ритуала жрец-поэт свой выход в космос, свой контакт с ним начинал с «изучения» луны, ее состояния

Небо сочло меня отрешенным от дел
И даже луну послало [ко мне!] [17, № 284].

И не случайно вода чаще всего отражает мир, главным элементом которого является луна. Вода в *сиджо* — только «чистая», «синяя» и никогда — «мутная» (ср. «Песню о кедре»). Мир, пришедший в состояние дисгармонии и отраженный в таком виде в воде, немыслим в *сиджо*.

В *сиджо* из *хянга* перешло отношение к пейзажу не только как к космосу, но и как к некоей картине мира, состояние которой, как и состояние поэта, пребывающего на лоне природы, находится в прямой связи с личностью старшего (государя). Эта зависимость прямо акцентировалась в первых пейзажных *сиджо*, например в цикле, посвященном временам года, который был создан в XV в. Мэн Сасоном (1359—1431):

На реки и озера пришла весна.
И я естественно поддаюсь безумному восторгу.
 На берегу ручья, где [сама вода] — вино,
 Закуской почитаю рыбу в серебристой чешуе.
Я от дел свободен.
И это тоже милость государя [17, № 28].

На реки и озера пришла зима.
Глубина снега — целый ча⁶.
 Саккат — соломенную шляпу надвинул,
 А одеждой мне служит накидка из травы — нуёк.
Мне не холодно.
И в этом тоже милость государя [17, № 31].

Влияние китайской традиции здесь очевидно: «милость» (кор. *ын*; кит. *инь*) — категория из сферы китайской императорской идеологии, а не местной ритуальной традиции. И тем не менее сама «постановка вопроса» восходит к древнекорейским культурным представлениям, отраженным в *хянга*.

Как мы знаем, отношение младшего к старшему в *хянга* подразумевало особый комплекс эмоций. Нечто сходное обнаруживается в *сиджо*. Эмоциональное отношение к государю в *сиджо* более всего проявляется в ситуациях, связанных с разлукой. Согласно древнекорейским представлениям об облике старшего, младший должен находиться рядом со своим старшим («быть постоянно близким к его облику» [11, с. 53—54]) и служить ему. Это идеальный вариант и для старшего и для младшего. Их разлука (во всяком случае, длительная) нежелательна, поскольку она нарушает целостность облика старшего, а следовательно, отрицательно сказывается на состоянии мира в целом. Разлука с государем в *сиджо* всегда вынужденная. Ее причиной может быть опала, ссылка в отдаленные районы по навету недостойных придворных, в результате которой поэт-чиновник оказывается оторгнутым от государя, от государственной службы. Пребывая не у дел, поэт, как правило, обращался к пейзажному творчеству; тема разлуки с государем и пейзажная тема нередко звучат в одном стихотворении.

Во всех такого рода случаях подчеркнуто эмоциональное отношение поэта к государю находило соответствующее лексическое выражение. Так, для понятия «государь» бралось слово китайского происхождения *миин* (букв. «красивый человек»), имеющее значения «красавец», «красавица», «любимый», «любимая». Слово *ним*, корейское по происхождению, со значениями «государь» и «любимый» приобретало определения *коын* — «красивый», «прекрасный», «милый сердцу»; *оёппун* — «красивый», «милый сердцу», «[тот], которому сострадаю»; *кыринын* — «любимый», «[тот], о котором тоскую».

Примером может служить стихотворение сановника Ван Банёна на смерть малолетнего государя Танджона, отравленного по приказу незаконно занявшего престол государя Седжо (1456—1468):

На дальней дороге, уходящей за тысячи ли,
С прекрасным моим государем [навек] расстался.
Негде прилепиться душой,
Я сижу у реки.
Ее воды так похожи на мои думы:
С плачем уходят по дороге в ночи [17, № 47].

Здесь о государе сказано: *коын ним* — «прекрасный государь».

Сравним пейзажное *сиджо* известного философа-конфуцианца Ли Хвана (1501—1570) (лит. имя — Тхвеге):

Есть в долине горной орхидея,
Естественно хорош ее аромат.
Есть на вершине горной белое облако,
Естественно хорош его вид.
И среди всего тем более не забуду
О моем любимом государе! [17, № 98].

В этом стихотворении о государе сказано: *пхи ми иль ин* — букв. «тот красивый один человек».

Обратимся к стихотворению прославленного поэта-пейзажиста Юн Сондо (1587—1671):

В руке держу чару, сижу один.
Смотрю на далекую гору.
Словно любимый государь пришел —
Так приятно стало на душе!
Нет мне ни слова, ни улыбки,
А как бесконечно хорошо! [17, № 370].

Здесь государь — *кыридон ним* («государь, которого люблю») — соотнесен с горой, а не с деревом, как в *хянга*; в *сиджо* его функции выполняют «гора» или «зеленые горы».

Как можно убедиться, *сиджо* унаследовало комплекс эмоций младшего по отношению к старшему, который предусматривали *хянга* типа «Песня о хваране Чукчи», и то представление о тождестве мира и старшего, которое полнее всего отразили «ночные» *хянга* типа «Слаблю хварана Кипха» и «Песня о кедре». В ситуациях разлуки со старшим (государем) в *сиджо*, пожа-

луй, более всего сохраняется архаическое представление о старшем как об эстетическом объекте, которое *сиджо* получило в наследство от *хянга*.

Как свидетельствуют *хянга*, эти характеристики государя (старшего) находятся в самой прямой связи с назначением поэтического текста в культуре и ролью поэта как жреца. Роль текста *хянга* и ее автора определялась недвусмысленно: *хянга* были магическим средством воздействия на мир (=облик старшего), а жрец-поэт обладал соответствующим потенциалом, позволявшим ему вступать в контакт то с луной, то с солнцем и таким образом воздействовать на мир с целью поддержать его в состоянии гармонии. Жрец-поэт в ходе ритуала овладевал светом, а отсюда — временем и мог, как считалось, замедлить процесс старения старшего, переведя его в критический момент из-под власти солнца под власть луны, в полнолуние представлявшей вечность. Отразив эту операцию в поэтическом тексте, жрец-поэт создавал своего рода магическое зеркало, обладавшее постоянным воздействием [11, с. 10—51].

Отзвуки такого рода представлений обнаруживаются в цикле Юн Сондо «В горах продолжаю „Новые напевы“», состоящем из двух стихотворений. Первое *сиджо* называется «На мелодию „Осенняя ночь“»:

Зеленых мух вымели.
Мухобойку отложили.
Облетающие листья поздни.
Любимый государь еще постареет.
На зарослях бамбука свет луны ясен.
На него смотрю, наслаждаясь [17, № 385].

Второе — «На мотив „Весеннее утро“»:

Холодная зима миновала?
Снег и ветер куда-то подевались
В горах их десять тысяч, тысячи.
Дыхание весны клубится.
[Створчатые] двери рано утром раздвину
И стану смотреть на свет с неба [17, № 386].

В первом стихотворении речь идет о государе Инджо (1623—1649), который в тексте обозначен как *мин* (букв. «красивый человек», «любимый»), старением которого озабочен поэт. (Вспомним ситуацию в *хянга* «Песня о хваране Чукчи».) Проследим, как поэт приходит к мысли о стареющем государе и какой выход находит. В начале стихотворения употреблен образ «зеленые мухи». В соответствии с традицией, идущей еще от китайской «Книги песен» («Шицзина»), «зеленые мухи» — недостойные чиновники. Корейские комментаторы расшифровывают этот образ как намек на приспешников Кванхэ-гуна (1609—1629), чье правление вошло в историю как правление недостойного государя [16, с. 25—26]. Первая строка *сиджо* говорит о том, что время, когда плодятся «зеленые мухи» — ничтожные люди (кит. *сяожэнь*), миновало. Это время года — ле-

то. На смену лету пришла осень: деревья теряют листву. Год подходит к концу. Уходящий год ассоциируется с угасанием жизни человека, чье бытие временно, частично, преходяще и так напоминает годовой цикл с его неизбежным концом. Отсюда — переход к мысли о государе, который стар и еще постареет на целый год. Выход — психологическое переключение с «временного» на «вечное», медитация, созерцание луны, лунного света. В третьей строке образ вечного — «свет луны» — поддержан другим образом неизменного — бамбуком. Так прочитывается стихотворение, если подходить к нему с даосско-чаньскими мерками: поэт находит «личный» выход из огорчительной для него ситуации.

Однако это стихотворение может быть понято и иным образом. Бамбук в древнекорейской традиции («система облика»), как и кедр, представляет собой старшего [11, с. 288—289] в растительной ипостаси его облика, луна же и световой поток, идущий от луны, — в световой. Возможно, что в *сиджо* Юн Сондо присутствуют именно эти ассоциации: в стихотворении перед тем говорится о государе, т. е. о старшем. Сосредоточение сознания на свете луны, падающем на бамбук, а затем перевод этой операции в поэтический текст в координатах древнекорейского ритуала означает приобщение старшего к времени луны за счет ритуальных усилий младшего, вывод его из-под власти солярного времени в тот критический момент, когда листовые деревья в согласии с солярными ритмами теряют листву.

Второе стихотворение при первом прочтении может быть понято как безмятежно пейзажное, как стихотворение о смене времен года, о том, что все неприятное в мире в конце концов уходит, о радости, которую доставляет созерцание пробуждающейся природы. В этом случае объединение его в цикл с первым *сиджо* мотивируется необходимостью наращивания положительных эмоций, добываемых путем созерцания, с целью как можно дальше уйти от беспокойных мыслей.

Но тогда возникает вопрос: зачем пишет поэт о том, что государь его стареет? Если цель цикла — воспевание красот времен года, отчего не начать его с безмятежной картины прекрасной осени, ничем не омраченной? Присмотримся внимательнее ко второму *сиджо*. Оно развивается по той же схеме, что и предыдущее. В первой его строке говорится об уходе неприятного сезона, возможно, как и лето с «зелеными мухами» в первом стихотворении, ассоциирующегося с правлением Кванхэ-гуна. Во второй дается динамическое, концентрированное проявление настоящего времени года. И в третьей задан переход ко времени суток и соответствующему космическому началу как источнику света (кор. *пит/пичх*).

В этом стихотворении источником света названо небо. Не исключено, что оно в данном случае соотносится с государем, как это определяется китайской традицией (ср. «Книгу перемен» — «Ицзин» [13, с. 201]), тем более что такая ассоциация, очень

редкая в *сиджо*, имеется в другом цикле стихов Юн Сондо [16, с. 79—80]. В рассматриваемом стихотворении также говорится о весне, о раннем утре, о свете восхода, что указывает на солярную ориентированность стихотворения и на соответствующие ассоциации в связи с государем. Если в первом стихотворении сознание человека обращено к луне, то здесь оно обращено, в сущности, к солнцу: человек ждет его появления, впитывая в себя свет с рассветного неба, помогая родиться солнцу (открытые двери дома)⁷. Так прочитывается второе *сиджо* с точки зрения традиций солярного ритуала рождения солнца.

Оба стихотворения цикла в сумме задают особый годовой цикл (лето—осень—зима—весна), ориентированный на весну. Это подтверждается и лексикой: для «весны» выбрано корейское по происхождению слово «пом», которое в *сиджо* связано с «циклическим временем», с годовым циклом, ориентированным на весну⁸. За счет объединения этих стихотворений в единый цикл снимается «дискретность» времени первого стихотворения и осуществляется переход в «циклическое», повторяемое время. Это — «время солнца», «время социума». Это — «возвращение в жизнь» после преодоления «разрыва времени» поздней осенью. В мире ранняя весна, и у того, о ком так болеет душой поэт, все впереди (в пределах года по крайней мере).

Цикл в целом может быть рассмотрен с точки зрения представлений об облике старшего и о магических потенциях младшего (жреца-поэта). Если сопоставить его с жизнеописаниями жрецов-поэтов Чхундама и Вольмёна, слагавших *хянга* [11, с. 15—26, 51], мы обнаружим, что при различиях типа времени (в жизнеописаниях дан другой тип года и суток, ориентированных соответственно на осень и ночь) сходным будет представление о контакте поэта (младшего) с луной и солнцем с целью «уладить отношения» старшего со временем, помочь ему преодолеть временной барьер в конце года, влиться в ход времени солярного типа ранней весной. То есть в цикле Юн Сондо «Новые песни в горах» можно усмотреть аналог операции со временем за счет операции со светом, которую проводили жрецы-поэты корейской древности.

К сожалению, мы не располагаем описаниями обстоятельств сочинения и исполнения *сиджо* Юн Сондо. Исключением является лишь один цикл его стихов — «Четыре времени года рыбака», — состоящий из 40 стихотворений, в котором воспевается жизнь поэта-отшельника на лоне природы. Он считается лучшим из всего, созданного в жанре *сиджо*. Приведем первое и последнее стихотворения цикла:

На мелководье, что впереди, рассеялся туман.

Над горой, что позади, светит солнце.

Ночной прилив едва отхлынул,

А уж дневной подходит.

В деревушке на реке цветов

Далекie краски стали еще более хороши! [17, № 403].

Ова! Темнеет!

Самое время поесть и отдохнуть!

На дороге, где падает мелкий снег,

[Словно кто-то] разбросал красные цветы.

Луна, светящая на снег, косо освещает окно под сосной
До тех пор, пока не сядет за Западный пик [17, № 442].

Сведения об исполнении «Четырех времен года» содержатся в родовой хронике, где рассказывается о жизни поэта, в преклонные годы ушедшего на покой: «Пребывая в Пуёндоне, он проводил время в кабинете для занятий (за музыкой и книгами); утром, поднявшись с криком петуха, обязательно выпивал чашечку вина кёнокчу — „красная яшма“, умывался и причесывался, после чего, сев в чинной позе, наблюдал за тем, как учатся дети и внуки, и наставлял их. Затем после завтрака садился в четырехколесную повозку и, захватив с собой струнные и духовые инструменты, поднимался к алтарю Хвесудан или к хижине отшельника и там наслаждался. Время от времени в одиночестве, взяв посох, выходил к ручью Нанёнке и пел, а если стояла хорошая погода, непременно добирался до беседки Сеёнджон. Тогда, велел рабам приготовить вдоволь вина и закуски, грузил в малую повозку людей, а сам следовал за нею — таково было его обыкновение... и, если он добирался до беседки Сеёнджон, он приказывал мальчикам следовать за собой, а девочек расставлял в ряд. Сам же спускал на пруд небольшой плот и, [поместившись с мальчиками на нем], смотрел, как отражается на поверхности воды облик разодетых в великолепный пестрый шелк прекрасных мальчиков и девочек, которых он заставлял в это время неторопливо петь „Четыре времени года рыбака“, сочиненные им самим. Или же на Восточном и Западном островах выкапывал лотосы и искал лекарственные травы — бывало и так. Целый день, сколько душа просит, искал лекарственные травы и только на закате спохватывался и возвращался на дорогу. Говорят, что он жил так, не пропуская ни одного дня, словно продолжая занятия в школе, и не считался даже с болезнями, которые приковывали его к постели» (цит. по [16, с. 129—130]).

По-видимому, здесь дано описание дневного ритуала, имеющего целью благое воздействие на облик старшего, ночной параллелью которому является известный обряд «хождения по мостам». Обряд «хождения по мостам» («тари папки», или «тапкё») издавна популярен в Сеуле: ночью в полнолуние первой луны жители города степенно ходят по мостам. Согласно одному из описаний, «мужчины и женщины образуют пары и ночь напролет гуляют» [19, т. 2, 237]. Ср. также фрагмент одного из современных описаний обряда: «Милая картина наблюдать, как большие толпы людей — мужчин и женщин, мальчиков и девочек — в белых или цветных одеждах ходят по мостам наверху, а их тени отражаются в воде внизу» [23, с. 15].

Обряд «хождения по мостам» многослоен. В ходе этого об-

ряда зачинается Солнце (с тем чтобы быть рожденным на рас-свете). Фиксированное ступание ногой — модель одноногого бо-га (Змей) — в ритуале означает акт зачатия. Мост здесь пред-ставляет мифологическую родительницу Женщины-Солнца — Черепаху. Женщины на мосту дублируют мост-Черепаху. Это слой, идущий от мифа о Женщине-Солнце и ее родителях [11, с. 91—177].

Однако значение обряда этим не исчерпывается. Процедура зачатия Солнца введена в координаты «системы облика». Лу-на, световой поток луна—вода, отражение луны на поверхности воды — световое воплощение облика старшего (в данном слу-чае — государя, поскольку обряд имеет место в столице). Лю-ди на мосту, озаренные светом луны в полнолуние и отражаю-щиеся в воде, составляют совокупное целое с обликом госуда-ря — световое и антропоморфное (младшие — «руки» и «ноги» облика старшего). Приобщаясь к облику старшего (государь), они составляют в момент ритуала единое целое космоса-социу-ма, чтобы обеспечить нормальное функционирование космоса-социума в новом году, гарантировать плодородие (пара на мо-сту) и благополучие [11, с. 70—78].

В ритуале, который возглавлял Юн Сондо, угадывается и первый слой, идущий от мифа о Женщине-Солнце (плот на воде — Черепаха, мужчина-старец на плоту — Змей), и второй, связанный с воздействием на облик старшего. Старший здесь (как это и положено в дневном ритуале воздействия на облик) присутствует лично, и он окружен младшими — мальчиками и девочками («руки» и «ноги» антропоморфного воплощения об-лика старшего). В описанном ритуале учитывается и световое воплощение облика старшего: солнце в небе, свет солнца, ко-торый падает на воду, охватывая младших, чьи отражения в воде созерцает старший, получая при этом эстетическое наслаж-дение. Обратим внимание на момент отражения в воде—зерка-ле, существенный и в ночном и в дневном обряде, а также на акцент на красоте участников обряда. Как мы знаем, представ-ления об облике старшего подразумевали красоту, гармонич-ность облика как обязательную его характеристику. Здесь же как раз и подчеркивается красота совокупного антропоморфного облика старшего.

Ряд разновидностей ритуала воздействия на облик старше-го подразумевал сочинение и исполнение поэтического текста (*хянга*). В данном случае исполняется поэтический текст, сочи-ненный ранее и специально разученный. Текст воссоздает в сло-ве картину гармонического космоса и безмятежной, счастливой жизни подданного на лоне природы.

Все сказанное выше о двух поэтических циклах Юн Сондо наводит на мысль о том, что традиции «системы облика» были очень сильны даже в XVII в., во всяком случае на юге страны, где они сложились в древности. Они проявлялись не только в характере создаваемых *сиджо*, но и в их назначении — ри-

туально воздействовать на мир, что определяло способ их сочинения и, по-видимому, исполнения. Сам образ жизни поэта свидетельствует о верности древним традициям школ хваранов, о воскрешении духа *хянга*, представлений об активной роли младшего, претендующего на важную роль в космическом спектакле, не меньшую, чем она отводилась официальной идеологией государю в позднее время. Поэт-сановник воспринимал себя поэтом-жрецом, воздействующим в ходе ритуала на космос и социум. В своем стремлении влиять на мир он полагался не только на силу поэтического слова, процедуру ритуала, но и на свой облик в целом — на свою нравственную позицию, свой образ жизни, где все было ритуально взвешено и значимо, на самого себя и на своих младших, хорошо воспитанных и красивых. Содержать свой облик (т. е. себя и свой род) в идеальном состоянии (т. е. быть нравственно и физически безупречным) означало с точки зрения «системы облика» благим образом воздействовать на государство и космос.

История корейской пейзажной поэзии на родном языке в жанре *сиджо*, которая затронута здесь лишь в некоторых аспектах, помогает помимо прочего уяснить некую общую, по-видимому, закономерность: то, что было ритуально значимо ранее, со временем становится значимым эстетически. Но, как показывает материал *сиджо*, связи между эстетическим и ритуальным были весьма живучи в корейской традиционной культуре и между *хянга* VIII в. и *сиджо* XVII в. существует прямая преемственность, которая проявляется не только в сходстве их композиционной и метрической организации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ И ду — общее название нескольких способов передачи корейских текстов, имен и собственных названий с помощью китайских иероглифов путем комбинированного использования их значений и звучания.

² Хваран (букв. «юноша-цветок») — особый социальный институт, ведавший подготовкой кадров для государственного аппарата в период Объединенного Силла. Корнями уходит в глубокую древность, к половозрастным объединениям, известным у племен, населявших Корейский полуостров. Представлял собой иерархическую организацию. Низшая ее ячейка — школа хваранов-учеников, группировавшихся вокруг наставника. Отношениям ученика и наставника в древнекорейской культуре придавалось особое значение. Подробнее об институте хваран см. [11, с. 10—83].

³ Гарантированная земная горизонталь в *сиджо* занимает очень мало места. Например, «поле», «луг» (кор. «тыль») встретились в двух стихотворениях из обследованных 750 *сиджо* XVI—XIX вв. Как правило, горизонтальные участки так или иначе соотношены с водой: «отмель», «мост» и др. [12].

⁴ Янь Цзылин (Янь Гуан) — соученик и друг ханьского императора Гуан-у-ди (правил в 25—58 гг.). Когда Гуан-у-ди вступил на престол, Янь Цзылин оставил службу и поселился на берегу реки Вэй. Император предложил ему должность советника, но Янь Цзылин отказался и, удалившись в горы Фучуньшань, стал пахать землю.

⁵ Красная пыль — буддийский образ мирской суеты.

⁶ Ча — мера длины (30,3 см).

⁷ О космической значимости утреннего света, света с утреннего неба (цвета утреннего неба) у древних обитателей северной части Корейского полуострова см. [20, с. 15—16].

⁸ О двух типах времени в *сиджо* и различной их лексической обеспеченности см. [6; 12].

ЛИТЕРАТУРА

1. История Кореи. Т. 1. М., 1974.
2. Корейские предания и легенды из средневековых книг. Пер. с ханмуна. М., 1980.
3. Мартынов А. С. Представления о природе и мироустроительных функциях власти китайских императоров в официальной традиции.— Народы Азии и Африки. 1972, № 5.
4. Мартынов А. С. Статус Тибета в XVII—XVIII веках. М., 1978.
5. Мартынов А. С. [Рец. на:] Григорьева Т. П. Японская художественная традиция.— Народы Азии и Африки. 1980, № 3.
6. Никитина М. И. Представления о времени, отраженные в корейской средневековой поэзии (*сиджо*).— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов седьмой научной конференции. М., 1976.
7. Никитина М. И. Луна и солнце как элементы пространственно-временной системы *сиджо*.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1977.
8. Никитина М. И. Поэтическое слово в корейской культуре.— Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977 (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 16).
9. Никитина М. И. Предисловие.— Бамбук в снегу. Пер. с кор. М., 1978.
10. Никитина М. И., Рачков Г. Е. [Рец. на:] Хунмин чоным (Наставление народу о правильном произношении). Исслед., пер. с ханмуна, примеч. и прил. Л. Р. Концевича. М., 1979.
11. Никитина М. И. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. М., 1982.
12. Никитина М. И. *Сиджо*. Семантическая структура жанра. Образ. Пространство. Время (рук.).
13. Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 1960.
14. Ирён. Самгук юса (События, оставшиеся от времен Трех государств). Пхеньян, 1960.
15. Ким Хёнгю. Кога чусок (Комментарий к древним песням). Сеул, 1955.
16. Косан сига (Стихотворения Косана). Сеул, 1957.
17. *Сиджо чип* (чон) (Сборник *сиджо* — полный).— Чосон мунхак чонджип, чейльквон (Полное собрание корейской литературы). Т. 1. Сеул, 1941.
18. Тон мун сон (Восточный изборник).— Рукописный фонд ЛО ИВАН СССР, д. 34.
19. Тэбэкква саджон (Большой энциклопедический словарь). Т. 1—6. Сеул, 1958.
20. Чхе Минхон. «Хан»-ый чхорхак (Философия «хан»).— Хангук чхорхак ёнгу. 1970, № 5.
21. Хён Джонхо. Часон сига-ый чонрю-ва чаксибоп-е-тэхан саджок кочхаль (Историческое исследование видов корейского стиха и поэтики). Пхеньян, 1963.
22. Хон Гимун. Хянга хэсок (Толкование хянга). Пхеньян, 1956.
23. На Tae Hung. Folk Customs and Family Life. Seoul, 1972 (Korean Cultural Series. Vol. III).

СВЯЗЬ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В ЖАНРЕ ТУЮГ

В эпоху расцвета классической тюркоязычной литературы Средней Азии (вторая половина XV — первая треть XVI в.) в поэзии не только функционировали жанры, пришедшие к тюркам из арабской и персидской литератур (*газель, касыда, месневи* и др.), но также была распространена и самобытно тюркская форма *туюг*. Именно в это время в творчестве ряда тюркоязычных авторов появились *туюги*, наиболее законченные по форме и содержанию. Формальная завершенность жанра обусловливалась его эволюцией, продолжавшейся довольно длительное время (об этом см. подробно [10, с. 133—147]).

К эпохе расцвета классической тюркоязычной литературы относится и теоретическое осмысление жанровых особенностей *туюга*, сделанное теоретиками тюркского аруза Алишером Навои и Захир-ад-дином Мухаммадом Бабуром. В трактате по метрике Алишера Навои «Мизан ал-авзан» (конец XV в.) и в сочинении Бабура «Трактат об арузе» (1523—1525) мы находим описание особенностей *туюга* в терминах и понятиях арабо-персидской поэтики, хотя такого жанра ни в арабской, ни в персидской поэзии не было. Это связано с тем, что арабо-персидская поэтика являлась основой классической тюркоязычной поэзии, в ее русле формировались поэтологические представления тюрков. Поэтому, естественно, описание особенностей *туюга* как поэтической формы осуществлялось в категориях и терминах арабо-персидской поэтики, хотя и Навои, и Бабур, пользуясь понятиями арабо-персидской поэтики, которая к периоду расцвета классической поэзии на тюрки (чагатайском языке) уже не являлась для тюрков чуждой, отчетливо осознавали, что дают описание исключительно тюркской поэтической формы. Так, Алишер Навои в «Мизан ал-авзан» писал, что размер *туюга* — *рамал-и мусаддас-и максур* (фā'илātун фā'илātун фā'илāt или фā'илān), что *туюг* состоит из двух бейтов и в нем стараются делать *таджнис*. В единственном примере *туюга*, приведенном Навои, содержится рифма типа *ааба* ({1, с. LXVI—LXVIII, в узбекской транскрипции с. 90—91]; перевод на русский язык этого отрывка из трактата Навои см. [11, с. 227—230]).

В «Трактате об арузе» Бабура, поскольку это сочинение

является более подробным, наряду с указанными выше показателями жанра *туюг* содержится описание его разных видов, возникших в связи с вариантами *таджниса* (полный, составной, начертательный, или графический) и местом *таджниса* в бейтах, ибо в *туюге* могла быть система рифм, характерная для *рубаи*, — *ааба*, рифма типа *кыта* — *абвб* и монорим — *аааа* ([4, л. 138а—139а]; перевод этого отрывка на русский язык см. [9, с. 169—171]). Примеры *туюгов*, приведенные Бабуром, показывают, что в *туюгах* мог употребляться *таджнис-и тамм* (полный *таджнис*, т. е. слова-омонимы) в трех рифмующихся строках: тип рифмы — *ааба*; *таджнис-и мураккаб* (составной *таджнис*) в двух рифмующихся строках: тип рифмы — *абвб*; *таджнис-и хатт* (начертательный, или графический, *таджнис*) в двух рифмующихся строках из трех: тип рифмы — *ааба*, после чего следовал редиф; *таджнис-и тамм* (полный *таджнис*) в четырех рифмующихся строках: монорим — *аааа*. В «Трактате об арузе» дается также пример *туюга*, в котором полный *таджнис* (т. е. слова-омонимы), как говорит Бабур, содержится в редифе. В этом *туюге* тип рифмы — *ааба*. Однако следует сказать, что согласно правилам арабо-персидской поэтики в редифе употреблялись слова одинаковые по смыслу, имеющие звуковое тождество и равнозначную ритмическую позицию, поэтому в последнем виде *туюга*, приведенном Бабуром, вряд ли можно усматривать правильный редиф, ибо в нем употреблены слова разные по смыслу. По-видимому, в таком *туюге* содержатся две группы рифм: в одной — обыкновенная рифма, без *таджниса*, в другой — рифмуются слова-омонимы. В следующем виде *туюга* полный *таджнис* содержится в рифме типа *ааба*, но при этом ему предшествует *хаджиб* (редиф перед рифмой); наконец, приводится *туюг*, имеющий рифму типа *абвб*, но без *таджниса*. Кроме сказанного Бабуром о *туюге* в трактате на основании творчества самого Бабура, а также *туюгов* других авторов следует заключить, что составной *таджнис* мог употребляться и в рифме типа *ааба*.

Рассмотрение указанных трактатов о поэтике, а также текстов *туюгов*, принадлежащих перу разных авторов эпохи расцвета классической тюркоязычной поэзии Средней Азии, позволяет сделать вывод, что для развитого жанра *туюг* наиболее характерно, во-первых, наличие метра *рамал-и мусаддас-и максур*, который отличает этот жанр от *рубаи*, сочинявшегося некоторыми разновидностями *хазаджа*; во-вторых, распространение в основном типа рифмы *ааба*, хотя встречались и другие типы, как показано выше, и, в-третьих, употребление слов-омонимов, а также использование разных значений одного и того же слова. Именно сочетание этих показателей становится отличительной чертой *туюга* как жанра. Хотя системы рифм в жанрах *туюг* и *рубаи* совпадали, эти поэтические формы отличались метром; *таджнис* мог употребляться и в *рубаи*, но не был здесь обязательным, в *туюге* же, как пишет Алишер Навои,

старались делать *таджнис*, а по свидетельству Бабура, имелись *туюги* и без слов-омонимов в рифме; однако отсутствие их в *туюгах* более характерно для ранних этапов развития этого жанра — такие *туюги* имелись, например, в творчестве малоазиатского автора XIV в. Ахмеда Бурханеддина или же у Имадеддина Несими (предположительно конец XIV — начало XV в.). Поэтическое наследие выдающихся мастеров жанра *туюг* — Лютфи (1366—1465), Навои (1441—1501), Бабура (1483—1530) — сохранило до нашего времени ту степень формальной завершенности этого жанра, которая является его эталоном.

Обращает на себя внимание следующая особенность теоретических высказываний Навои и Бабура: оба автора, характеризуя жанровые показатели *туюга*, указывают только формальные категории этой поэтической формы: количество бейтов, метр, систему рифм и обязательную поэтическую фигуру — *таджнис*, хотя, конечно, в *туюге* употреблялись и другие поэтические фигуры, участвовавшие в построении образов. Содержательная сторона данного жанра не привлекла внимания ни Навои, ни Бабура.

Если мы обратимся к текстам стихотворений, написанных в жанре *туюг*, то заметим, что в эпоху расцвета классической тюркоязычной поэзии Средней Азии содержание *туюгов* было преимущественно лирическое. Так же как в жанре *газели*, наиболее распространенным в *туюгах* является мотив страданий лирического героя от всепоглощающей любви к непреклонной красавице (возлюбленной), которая совершенно недостижима, как, например, в *туюге* Лютфи:

С тех пор как я *познакомился* с любовью к тебе,
ничего не могу делать *прежде* поклонения [тебе].
Ради поисков жемчужины свидания с тобой
я *плаваю* в океане печали [3, с. 35 (узб. транскр.),
с. 36 (араб. шрифт)].

Полный *таджнис* здесь образуют слова-омонимы: *ашна* (перс. «знакомый») — *ашна* (перс. «плавание») — *ашна* (тюрк. «прежде, раньше»).

В *туюге* Навои обнаруживается портрет красавицы возлюбленной, содержащий традиционные для классической тюркоязычной поэзии образы, в том числе присущие и жанру *газели*:

О боже, то ли это мед и сахар, *то ли губы*.
Или разве что она *лизала* мед и сахар.
Чтобы постоянно пускать в мою душу стрелы,
в свои брови она *вложила* стрелы кокетства [2, л. 240б—241а]¹.

В этом *туюге* первая и вторая строки образуют составной *таджнис*, вторая и четвертая — полный *таджнис*: *йа лаб* (перс. «или губы») — *йалаб* (тюркское деепричастие от глагола «лизать») — *йалаб* (тюркское деепричастие от глагола «вкладывать в лук, прилаживать к луку» — о стреле).

Губы красавицы сопоставляются с медом и сахаром, ее ресницы — со стрелами, брови — с луками.

В *туюге*, написанном Бабуром, содержится другая, но столь же традиционная разработка образа красавицы возлюбленной:

Изнурившая меня *возлюбленная* — *луна*,

свидание с которой для меня *полезно* (целительно).

Если свидания с ней не будет, то место, куда я отправлюсь, или Хорасан, или Китай, или *Рей* [7, с. 57 (вост. пагинация), № 190] ².

Здесь первая, вторая и четвертая рифмующиеся строки образуют составной *таджнис*: *йар ай дурур* (тюрк. «возлюбленная — луна», с аффиксом сказуемости) — *йарайдурур* (тюрк. «полезно, пригодно», здесь — «целительно», 3-е л. ед. ч. наст.-буд. вр. от глагола *йара-*) — *йа Рай дурур* (перс. «или Рей», с аффиксом сказуемости).

Сопоставление недостижимой для лирического героя возлюбленной с луной, реализующее идею пространственного разрыва между ними по вертикали (вертикальная ось модели пространства), сочетается в этом *туюге* с мотивом скитаний лирического героя, что усиливает смысловую оппозицию *свидание* — *разлука*, которая отражает пространственный разрыв между лирическим героем и его идеалом любви также по горизонтали (горизонтальная ось модели пространства).

Итак, в приведенных выше *туюгах* содержится наиболее типичный и традиционный набор сопоставлений красавицы (частей ее тела) с объектами природы (луна, мед) и предметами материальной культуры (сахар, стрела, лук). Между лирическим героем и его избранницей постоянно существует пространственный разрыв, показывающий невозможность контакта и тем самым дающий основание для оппозиции *я* — *возлюбленная* (*ты* или *она*). В *туюге* Бабура эта оппозиция имеет пространственное выражение: *там* — *здесь*, *далекий* — *близкий*, конкретизированное противопоставлением *небо* — *земля*, ибо возлюбленная — «луна» находится там, на небе, лирический герой — здесь, на земле (вертикальная ось модели пространства). Противопоставление *там* — *здесь*, *далекий* — *близкий* используется в этом *туюге* и по горизонтальной оси модели пространства, ибо лирический герой, находящийся в данный момент *здесь*, готов отправиться в «Хорасан, Китай или Рей», т. е. находится *там*. В *туюге* Лютфи герой стремится преодолеть пространственный разрыв, погружаясь в «океан печали» в поисках «жемчужины свидания»: оппозиция *там* — *здесь*, *далекий* — *близкий* конкретизируется в форме: *океан* — *суша* (*вода* — *земля*).

Анализ приведенных примеров, которые можно умножить, показывает, что логическая модель текста и принципы построения образов в *туюгах* такие же, как и в жанре *газели*. *Туюги* аналогичны *газелям* и с точки зрения содержания, ибо в обоих жанрах присутствуют одни и те же мотивы: описание красоты возлюбленной, страданий любви, горечи разлуки, жажды и поисков свидания, его целительности, кокетства и вероломности возлюбленной, ее недостижимости и т. п.

Таким образом, можно сказать, что *туюг* как жанр не имеет собственной лирической темы, ему не присуща и какая-либо специфика в ее разработке. Те *туюги*, которые посвящены теме любви, обязательно содержат: 1) изображение красоты возлюбленной и 2) изображение любовных переживаний лирического героя (влюбленного), т. е. традиционную тему жанра *газели*. Мотивы, конкретизирующие эту тему в *туюгах*, повторяют мотивы *газелей*, и образы, реализующие эти мотивы, тождественны образам *газелей* (о жанре *газели* см. подробно [12]). Создается впечатление, что *туюги*, посвященные теме любви, представляют собой как бы укороченные *газели*: не развившиеся до законченной *газели*, если в них рифма *ааба* (начальный бейт-матла и второй бейт), или оторванные от *газели*, если в них рифма *абвб* (два бейта без начального бейта-матла). Монорим (*аааа*) встречается очень редко.

Итак, жанры любовный *туюг* и *газель* чрезвычайно тесно связаны. Однако раскрытие темы любви в этих жанрах имеет одно существенное различие. Развитие содержания *туюга* находится в жесткой зависимости от его формы. В *газели* главным является ее содержание, оно определяет появление всей совокупности средств художественного изображения. В *газелях* Бабура, например, никогда не употреблялись поэтические фигуры, но оправданные в смысловом отношении, не связанные с развитием содержания каждой конкретной *газели*. В *туюге* же развитие содержания ставится в зависимость от поэтической фигуры — вариантов *таджниса* (полный, составной, начертательный). Именно вид *таджниса*, а значит, набор слов-омонимов или разных значений одного и того же слова, т. е. одинаковый звуковой состав при разном смысловом значении, или группы слов, имеющие разный смысл, но одинаковое написание, без учета диакритических знаков арабского письма, определяет выбор автором того особого поворота традиционной темы любви, который станет характерным для каждого конкретного *туюга*. В приведенном выше *туюге* Лютфи таким набором являются слова: *ашна* («знакомый»), *ашна* («прежде»), *ашна* («плавание»), поэтому в нем говорится, что, поскольку лирический герой *познакомился* с любовью к красавице, он ничего не может делать *прежде* (или *сверх*) этого, иными словами, любовь захватила его целиком, а так как он вдали от красавицы, то грустит — *плавает* в «океане печали», мечтая о свидании с ней. Все повороты мысли автора взаимообусловлены, связь введенных в *туюг* традиционных мотивов определена возможностями смысловой разработки слова *ашна*. В *туюге* Навои лирический герой, восхищаясь красотой возлюбленной, удивляется сладости (воображаемой, а не ощущаемой) ее *губ* и высказывает предположение, что красавица *лизала* мед и сахар. Затем восхищение лирического героя переносится на ресницы и брови красавицы, которые не дают ему покоя, ибо она *вложила* «стрелы кокетства» «в свои брови» (подразумевается: как луки). Развитие

содержания в этом *туюге* зависит от слова *йалаб* — используются два его омонимических значения: «лизать» и «вкладывать в лук, прилаживать к луку» (стрелу). К этому слову подобран составной *таджнис*: *йа лаб* («или губы»). В *туюге* Бабура лирический герой, страдающий от любви к *возлюбленной*, прекрасной, как *луна*, жаждет свидания с ней, которое поможет его горю — будет *полезно* (*целительно*). В противном случае ему остается только отправиться в дальние края — или в Хорасан, или в Китай, или в *Рей*. Стержнем развития смыслового содержания является сочетание слов *йар ай* («возлюбленная — луна»), к нему подобрана другая пара слов с перестановкой звуков — *йа Рай* («или Рей»), а также использовано другое слово — *йарай* («полезно, пригодно, целительно»).

В подкрепление сказанного можно привести редкий пример монорима в *туюге*, где четыре слова, образующие полный *таджнис* в четырех полустушиях, формируют его смысловое содержание, не давая ни единого побочного образа вне заданной этими словами линии раскрытия традиционной темы любви. Этот *туюг* принадлежит Бабуру:

Чтобы произнести слово о свидании, нет *дерзости* у меня,
смилуйся в разлуке, о *возлюбленная*, приди ко мне.
Твоя стрела много опасных *ран* нанесла мне,
пластырем своей милости *исцели* меня (*помоги* мне) [9, с. 170].

Здесь использованы слова-омонимы: *йара* (перс. «дерзость») — *йара* (перс. «о возлюбленная!») — *йара* (тюрк. «рана») — *йара* (тюрк. «помоги, исцели»). Одинаковый звуковой состав слов и их разные смысловые значения привлекли внимание автора и определили повороты его мысли в русле традиционного сочетания понятий, привычно противопоставленных как полюсы абстрактной оппозиции положительного и отрицательного начал: *свидание* — *разлука*, *исцеление* — *рана*.

Зависимость развития содержания *туюгов* от значений тех слов, которые образуют поэтическую фигуру *таджнис*, безусловно, вызвана их позицией в рифме, ибо в рифме никогда не употребляются слова, соотнесенные случайно, только на основании их подобоозвучания. Смысловая нагрузка слов, помещенных в рифме, всегда значительно больше, чем остальных, и поэтическая фигура *таджнис* использует это фиксированное ритмикой звуковое тождество, обращая особое внимание читателя или слушателя на смысловое различие слов.

Эпоха расцвета классической тюркоязычной поэзии Средней Азии дала истории тюркских литератур законченные по форме *туюги*, посвященные не только теме любви, страданий влюбленного и красоты возлюбленной. Среди *туюгов* Бабура известен, например, следующий:

Время зажгло душу *огнем* чужбины.
Мои слезы стали могольским *Нарыном*.
А если бы не было так, как я говорю,
направился бы я на Иссык-Куль и *далее него*
[7, с. 57 (вост. пагинация), № 192].

Развитие содержания в этом *туюге*, как и в предыдущих, где разрабатывалась тема любви, обусловлено набором слов-омонимов, образующих полный *таджнис*: *нарины* (араб. «огонь», с аффиксами) — Нарини (тюркское название реки Нарын, с аффиксом) — *нарины* (тюрк. «по ту сторону, дальше», с аффиксом). Главным в этом *туюге* оказалось сочетание слов, давшее основание для семантического противопоставления *огонь* — *вода*, использованного при создании образов, реализующих мотив «чужбины»: «время» скитаний лирического героя так сильно заставило его почувствовать горечь «чужбины», что его душа запылала огнем, а слезы потекли рекой — «могольским Нарыном», а если бы герой находился не на «чужбине», он мог бы отправиться на Иссык-Куль и даже «далее него»

Таким образом, и в *туюге*, содержание которого не касается страданий лирического героя из-за любви к красавице, мы находим определенный подбор слов-омонимов, цементирующих содержание *туюга* в единое целое. Сказанное в этом *туюге* представляется связанным с биографией поэта и отражает его подлинные переживания, однако и здесь мы видим мотивы и понятия, обусловленные традицией: это сетование на «время», повинное в невзгодах лирического героя; это тяготы «чужбины», которая обрекла его на разлуку, и мечта вернуться в свои края; это его «слезы», текущие непрерывно и обильно.

Следует отметить, что темы, не связанные с изображением красоты возлюбленной и страданий влюбленного, в жанре *туюг* имеют свою историю и свои особенности связей с формальными показателями данного жанра. Как было уже сказано, Бабур в своем «Трактате об арузе» упоминает вид *туюга* с рифмой типа *абвб* и без *таджниса*. В качестве примера приводится текст, ничего общего не имеющий с традиционной темой любви:

Не будь приверженным к этой стране.

Отправляйся в сторону Хорасана.

Если пойдешь [туда], я стану твоим спутником.

А если останешься, я пойду [сам], твердо решай! [9, с. 170].

Этот *туюг*, по-видимому Бабура, и по содержанию и по форме близок к некоторым *туюгам* Ахмеда Бурханеддина (XIV в.). Отсутствие слов-омонимов характерно именно для ранних этапов существования данной поэтической формы, хотя у Ахмеда Бурханеддина наиболее распространенной рифмой в *туюгах* является тип *ааба*. В ранние периоды развития жанра *туюги* могли представлять собой назидания, афористические высказывания с мотивами покорности судьбе или сетований на отсутствие добродетели, в *туюгах* могли упоминаться реальные исторические лица, как, например, хан Тохтамыш и «хромой» Тимур в одном из *туюгов* Ахмеда Бурханеддина (см. текст и перевод [8, с. 141]), могли также содержаться намеки и отголоски определенных реальных событий, что мы находим и в приведенном выше *туюге* из трактата Бабура.

Представляется очевидным, что относительная «свобода», отсутствие зависимости содержания ранних *туюгов* от какой-то одной темы и отсутствие в них обязательного *таджниса* — явления взаимосвязанные. В таких *туюгах* единственным показателем жанра являлся метр *рамал*, ибо *рубаи* никогда не сочились этим метром. Однако постепенно формализация жанра стала приводить к естественному вытеснению произвольных мотивов, заменяя их теми, которые связывались с определенными наборами слов-омонимов в русле традиционной лирической темы. В период полного завершения *туюга* как жанра основной для него стала именно лирическая тема, но характерно, что даже в ней строго определились пути развития содержания *туюгов*, полностью зависящие от сравнительно небольшого количества наборов слов-омонимов. В связи с этим находится любопытный факт: в творчестве ряда тюркоязычных поэтов Средней Азии, вплоть до XIX в., имеются *туюги* с одинаковым набором слов-омонимов. Лютфи написал *туюг*, используя следующие значения слов: *йа кыла* (от *йа кыл* — «делать луком, сгибать в лук») — *йакыла* (от *йакыл* — страдательного залога глагола «гореть») — *йакыла* (от *йакыл* — страдательного залога глагола «намазывать»). Навои также заинтересовался этим омонимическим набором слов, но дал свой вариант: *йакыгур* («загорается, горят») — *йа кыгур* («делает луком, сгибает в лук») — *йа кыгур* («или делает»). Бабур последовал за Навои: *йа кылды* («сделали луком, согнули в лук») — *йакылды* («сгорело») — *йа кылды* («или сделал»). Автором последнего в этом ряду *туюга* был поэт XIX в. Камьяб, он также шел следом за Навои и Бабуrom: *йа кылгусы* («делает луком, согнет в лук») — *йакылгусы* («загорится») — *йа кылгусы* («или делает»).

Поскольку содержание *туюгов* указанных авторов зависит от одинаковых наборов слов-омонимов (в *туюге* Лютфи небольшие отличия), то естественно, что эти *туюги* по содержанию очень близки, и все же это разные произведения, в каждом из них автор постарался, используя почти одни и те же мотивы, реализовать их по-своему³. Интересно и другое: появившись в русле традиционной лирической темы, этот набор слов-омонимов прочно закрепился за ней, и каждый последующий автор не пытался вывести эту группу омонимов за пределы лирической темы.

Следовательно, формально завершенные *туюги* эпохи расцвета классической тюркоязычной поэзии содержали тему любви, красоты возлюбленной, страданий влюбленного, *туюги* же более ранних периодов, далекие от формального совершенства, были по содержанию разнообразнее.

На фоне этой общей закономерности приведенный выше *туюг* Бабура, свободный от традиционной лирической темы, дает нам возможность в полной мере убедиться не только в поразительном таланте Бабура, но и в его творческой свободе,

что для средневекового автора явление в высшей степени неурядное. Только у Бабура мы находим *туюг*, необычайно искусный по форме, содержание которого полностью подчинено группе слов-омонимов согласно уже хорошо осознававшимся Бабуром законам жанра, и вместе с тем освобожденный от традиционной лирической темы, хотя базой развития смысла являлись все те же традиционные мотивы. В этом *туюге* была достигнута максимальная (даже остроумная) законченность формы в сочетании с возвратом к смысловой простоте и свободе от тематического канона первоначальных этапов развития *туюга*, т. е. в творчестве Бабура была сделана блестящая попытка вывести сформировавшийся жанр *туюг* из сковывающего его развитие русла лирической темы.

Интересующая нас проблема взаимосвязи формы и содержания имеет еще один немаловажный аспект — порядок расположения смыслового материала внутри *туюга*. Анализ текстов *туюгов* позволяет убедиться в том, что первое полустихие (*мисра*), как *правило*, включает в себя первоначальный тезис, который как бы показывает, чему будет посвящен *туюг*. Здесь же содержится констатация определенной ситуации, обычно уточняющейся во втором полустихии, как, например, в *туюге* Лютфи:

Я отдал свое сердце *румянцу* твоих щек.

Я не знал об этом ее коварстве и *хитрости* (*обмане*).

Теперь, видно, нет [другого] средства — нужно [все] увидеть (познать)!

Все, что бы ни послал бог, *нужно принять* (*брать*)

[З, с. 36 (узб. транскр.), с. 38 (араб. шрифт)].

Все четыре полустихия этого *туюга* содержат законченные предложения. В первом из них говорится о возникновении любви лирического героя к красавице: «Я отдал свое сердце румянцу твоих щек». Второе полустихие поясняет или уточняет положение лирического героя: оказывается, возлюбленная ведет себя вероломно, т. е. идеал любви далек от влюбленного, так же как и в жанре *газели*. Третье полустихие показывает отношение к создавшейся ситуации лирического героя, его точку зрения: он тверд в своей любви и готов все испытать ради нее. И четвертое полустихие подытоживает сказанное в трех предыдущих, переводя последнее рассуждение лирического героя о готовности идти избранным путем в сентенцию более широкого плана о покорности лирического героя судьбе, которую определил ему бог.

Аналогично тому, что мы видим в ранее проанализированных *туюгах*, здесь развитие содержания *туюга* также определяется набором слов-омонимов: *ал* (тюрк. «румянец, красный цвет», с аффиксом) — *ал* (тюрк. «обман, хитрость», с аффиксом) — *ал* (тюрк. «брат, принять», с аффиксом).

Рассмотрим другой пример — *туюг* Амири (первая половина XV в.):

О сердце, иди (ступай) этой ночью к той луне.
Не зажигай огня вздохов, ибо у него *есть* соперник.
Я посадил семечко страсти в саду любви.

Оно раскрылось листьями страданий и принесло *плод печали* [6, с. 57].

Здесь, как и в предыдущем примере, четыре полустихия содержат четыре законченных предложения. В первом из них заключена констатация начальной ситуации: лирический герой обращается к «своему сердцу» с приказом идти к возлюбленной — «той луне» — это попытка преодолеть пространственный разрыв между лирическим героем и его избранницей. Второе полустихие уточняет положение лирического героя: у него, оказывается, есть соперник и надежд на взаимность мало. В третьем полустихии лирический герой поясняет свое отношение к сложившейся ситуации, выражает свою точку зрения: он признается в том, что безумно влюбился. И в заключение — четвертое полустихие — подводится итог раскрытия смыслового содержания *туюга*: страстная любовь не принесла лирическому герою ничего, кроме страданий и печали. В единое семантическое целое скрепляют *туюг* слова-омонимы: *бар* (тюрк. «иди, ступай») — *бар* (тюрк. «есть, имеется») — *бар* (перс. «плод»).

Такую же смысловую структуру, что мы показали на примере двух *туюгов*, можно обнаружить и в тех *туюгах*, которые приведены выше, хотя в них не каждое полустихие содержит отдельное предложение. Бейт может включать и сложносочиненное и сложноподчиненное предложение, однако и в таких случаях указанная структура в *туюгах* отчетливо прослеживается. Таким образом, с точки зрения расположения смыслового материала внутри *туюгов* представляется возможным выделить следующие конструктивные элементы: 1) исходный тезис, констатация определенной ситуации; 2) развитие, уточнение исходного тезиса; 3) объяснение позиции лирического героя, его отношения к сказанному в первом бейте; 4) подведение итога, заключение.

Жесткая смысловая конструкция *туюга* осуществляется связью первого полустихия со вторым и четвертым единой рифмой, включающей слова-омонимы. На фоне этой связи особенно подчеркнутой выглядит несхожесть, выделенность и даже противопоставленность остальным третьего полустихия, которое содержит нерифмующуюся строку. Выпадение третьего полустихия из общей для других полустихий формы заставляет обратить на его смысл особое внимание, и, по-видимому, с этим связано то обстоятельство, что в третьем полустихии содержится важный элемент смысловой конструкции — точка зрения лирического героя на сказанное в *туюге*.

Рассмотрение смысловой структуры *туюга* убеждает нас в том, что, хотя теоретики аруза полагают *туюг* состоящим из двух бейтов, фактически, в связи с тем что каждое полустихие имеет большую смысловую самостоятельность, *туюг* воспринимается как четверостишие, т. е. стихотворение, состоящее из

четырёх законченных в смысловом отношении строк, рифмуемых, однако, по правилам арабо-персидской поэтики.

Изучая дошедшие до нашего времени тексты *туюгов*, обращаешь внимание на то интересное обстоятельство, что *туюги* писали немногие поэты. К тому же в творчестве каждого из них *туюгов* довольно мало, и еще меньше таких, которые были бы полностью безупречны и в отношении формы, и с точки зрения содержания. Это объясняется скорее всего крайней трудностью создания стихотворений в этом жанре. Создание *таджниса*, т. е. игры слов с помощью омонимов, как почти обязательное условие совершенного образца в этом жанре ставило естественные преграды развитию жанра. Можно предположить, что если бы тюркоязычные поэты при создании *туюгов* пользовались только тюркскими словами-омонимами, то *туюгов* было бы еще меньше. Словарное богатство поэтического тюрки давало возможность писать *туюги*, и в творчестве ряда авторов есть стихотворения, построенные только с помощью тюркских слов-омонимов, как, например, в *туюге* Амири (первая половина XV в.):

Когда ты, красуясь, заставляешь скакать своенравного коня,
гарцуя, *выпусти* стрелу кокетства мне в душу.

Я сослужил службу шайке твоих собак.

И меня удостоили *именем* (прозвищем) «верного» [6, с. 57].

Смысловая конструкция этого *туюга* включает указанные выше элементы: первая и вторая строки (полустушия) содержат констатацию конкретной ситуации и ее дальнейшее развитие, в третьей строке лирический герой объясняет создавшееся положение, в четвертой строке подводится итог сказанному в предыдущих строках. Здесь использованы тюркские слова-омонимы: *ат* («конь») — *ат* («выстрели») — *ат* («имя, прозвище»).

В другом *туюге* Амири поэтическую фигуру *таджнис* образуют тюркское, арабское и персидское слова:

Если я говорю: «Есть *гранат* сада свидания с тобой»,
она говорит: «Не бери» — и, мучая [меня], произносит:

«Ступай *прочь* (*далее*)».

Дерево любви пьет воду слез моих глаз.

[Но] ее *огонь*, рассыпающий искры, уничтожает его листья
и плоды [6, с. 57].

Полный *таджнис* включает персидское слово *нари* («гранат», с аффиксом), тюркское *нари* («далее, прочь») и арабское *нари* («огонь», с аффиксом).

Интересно отметить, что, по-видимому, именно этот *туюг* Амири побудил Бабур к созданию собственного *туюга*, где также употреблены арабское слово *нарини* («огонь»), с аффиксами, т. е. другая грамматическая форма) и тюркское слово *нарини* («далее», «прочь», с аффиксом). Однако к ним Бабур добавил тюркское слово *Нарини* (название реки, с аффиксом) вместо персидского слова *нар* («гранат»), как сделал Амири. В этом проявились сила творческой индивидуальности Бабура и стремление сказать нечто свое в поэзии, скованной литератур-

ным канонем. Следует обратить внимание и на другое обстоятельство: хотя Бабур в подборе слов-омонимов пошел своим путем, он не смог полностью освободиться от стереотипа, заданного Амири. В *туюгах* обоих авторов имеется противопоставление *огонь — вода*. У Амири «дерево любви» лирического героя живет, впитывая «воду» его слез, но «огонь», исходящий от безжалостной возлюбленной, уничтожает «листья и плоды» этого «дерева любви». У Бабура «огонь чужбины» зажег душу лирического героя, а его слезы стали водой, потоком «могольского Нарына» (см. пример выше).

Во всех примерах *туюгов*, которые приводились выше, специально указано, к какому языку относится тот или иной омоним. Можно убедиться в том, что омонимический фонд слов, употреблявшихся в жанре *туюг*, исторически складывался из словарного запаса трех языков, что вполне закономерно, поскольку язык классической тюркоязычной поэзии отличался обилием заимствований из арабской и персидской лексики. Именно возможность сочетания слов-омонимов из трех языков дала необходимые условия для количественного роста стихотворений этого жанра. Алишер Навои в «Мухакамат ал-лугатайн» писал, что *туюг* принадлежит исключительно тюркоязычной поэзии, его нет в персидской [13, с. 11—12]. Легко предположить, что отсутствие жанра *туюг* в персидской поэзии связано отчасти с трудностями построения поэтической фигуры полный *таджнис* в трех рифмующихся строках, т. е. с техническими затруднениями при подборе слов-омонимов, ибо персидские поэты не прибегали к словарным богатствам языка тюрки.

В период расцвета классической тюркоязычной поэзии высокая степень формального завершения жанра *туюг* привела к тому, что появились даже усложненные образцы стихотворений этого жанра. Так, Бабур пишет (см. выше), что существовал вид *туюга*, где полный *таджнис* содержался в редифе, и приводит в качестве примера свое сочинение:

Солнце, которое начинает на небе *рассвет*,
если не побледнеет перед ней, — *удивительно!*
Ее родинке и губам не будет подобно,
если индус принесет леденцы «*танг-танг*»⁴ [9, с. 170].

В этом *туюге* слова-омонимы расположены после собственно рифмы, однако нельзя сказать, что они образуют редиф, ибо в правильном редифе должны употребляться слова или группы слов в одинаковом значении при одинаковом звуковом составе и равнозначной ритмической позиции. Здесь же после собственно рифмы *аханг — беранг — танг* помещены слова, имеющие разное значение при одинаковом звуковом составе и одной и той же ритмической позиции: *танг* (тюрк. «рассвет») — *танг* (тюрк. «удивительно») — *танг* (перс., вторая часть от парного названия сорта леденцов). Этот *туюг* представляет собой поэтический изыск, показывающий степень мастерства его автора, который создал две рифмы: одну — обычную, согласно прави-

лам арабо-персидской поэтики и вторую — содержащую полный *таджнис*, т. е. слова-омонимы в рифмующихся строках.

Таким образом, история существования в классической тюркоязычной поэзии жанра *туюг* наглядно показывает взаимозависимость формы стихотворения и его содержания, закрепленную традицией. Определенный жанр связан с определенной темой и системой образов, возможности развития которой обусловлены особенностями формальных показателей жанра. Образная система жанра *туюг*, такая же традиционная, как и в *газели*, оказывается еще более ограниченной в своих возможностях отражения реального мира, окружающего поэта. Поэтому, возможно, *туюг* и прекратил свое существование раньше *газели* и не дожил, как она, до наших дней. Последние из известных нам *туюгов* были созданы в XIX в. и практически ничего нового не содержали, производя впечатление анахронизма. Однако в период расцвета классической тюркоязычной поэзии Средней Азии жанр *туюг* органично входил в жанровую систему, обнаруживая определенные формальные и смысловые связи с другими жанрами той литературной эпохи, тексты же стихотворений этого жанра сохранили для нас примеры поэтического мастерства, находчивости и словесного великолепия их авторов.

ПРИМЕЧАНИЯ

В «Мизан ал-авзан» Алишера Навои содержится вариант этого *туюга* (см. наш пер. [11, с. 227]).

² Рей — название города в Иране, недалеко от современного Тегерана; был разрушен при монголах, название этого города использовано ради *таджниса* в рифме.

³ Л ю т ф и :

Сколько твои брови *будут* *сгибать* мой стан в лук?

Сколько огонь разлуки *будет* *гореть* в моей душе?

Эта красавица (букв. идол) [своим] кокетством пролила мою кровь, чтобы [моя] кровь *намазалась*, как хна, ей на руки [5, с. 313].

Н а в о и

От ее рубинов [губ] в моей душе *горят* огни.

Ее брови тиранством *сгибают* мой стан в лук.

Я рад, что она обещала свою верность.

Не знаю [только], *окажет* она эту верность *или* не окажет [2, л. 241a].

Б а б у р

Тяготы разлуки *согнули* мой стан в лук.

Мое сердце *сгорело* в огне страдания и печали.

О роза, я рассказал о своем положении зефиру.

Не знаю, *описал* он тебе [его] *или* не описал [7, с. 13, № 27].

К а м ь я б

Мой стан *согнет* в лук, как свои брови.

От разлуки с ней в моей душе *загорится* огонь.

Каждый миг я ожидаю от нее милостей.

Не знаю, *окажет* она [их] *или* не окажет [8, с. 43—45].

⁴ Леденцы особой формы в поэзии уподоблялись губам красавицы. Здесь подразумевается, что родинка красавицы чернее, чем темнокожий индус, а губы слаще и прекраснее леденцов «танг-танг».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алишер Навоий*. Мезонул авзон. Критик текст тайёрловчи Иззат Султонов. Тошкент, 1949.
2. *Алӣшйр Навā'й*. Дйвāн. Издание текста, предисловие и указатели Л. В. Дмитриевой. М., 1964.
3. *Аҳмадхўжаев Э.* Лутфийнинг эълон қилинмаган тўртликлари.— Адабий мерос. Тошкент, 1978, № 11.
4. *Захйр ад-Дйн Муҳаммад Бйбур*. Трактат об 'арўзе. Факсимиле рукописи. Издание текста, вступительная статья и указатели И. В. Стеблевой. М., 1972.
5. *Лутфий*. Девон. Гул ва Навруз. Достон. Тошкент, 1965.
6. *Навоий замондошлари*. Тошкент, 1948.
7. *Самойлович А. Н.* Собрание стихотворений императора Бабура. Пг., 1917.
8. *Самойлович А. Н.* Хивинские туюги XIX в.— ДАН-В, № 2, 1927.
9. *Стеблева И. В.* Извлечения из трактата Бабура по стихосложению (арузу).— Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. Ежегодник. 1968, М., 1970.
10. *Стеблева И. В.* К вопросу о происхождении жанра *туюг*.—Тюркологический сборник. 1970. М., 1970.
11. *Стеблева И. В.* О стабильности некоторых ритмических структур в тюркоязычной поэзии.— Тюркологический сборник. 1972. М., 1973.
12. *Стеблева И. В.* Семантика газелей Бабура. М., 1982.
13. *Quatremère M.* Chrestomathis en turk oriental. P., 1841.

А. С. Сухочев

ШАХРАШОБ В ЛИТЕРАТУРЕ УРДУ

До недавнего времени исследователи литературы урду лишь изредка, мимоходом упоминали среди поэтических жанров и жанровых форм *шахрашоб*. В большинстве случаев дело ограничивалось именно упоминанием, констатацией того, что в литературе существует плохо поддающийся определению феномен, унаследовавший название от турецкой (через персидскую) и персидской литератур. Пример такого упоминания, лишённого даже робкой попытки выявить специфику этого жанра или жанровой формы, содержится в книге Мухаммада Садыка «История литературы урду», где в разделе о средневековой сатирической поэзии называются *шахрашобы* Мирзы Сауды (1719—1780), написанные в форме *касыды* и *мухаммаса* [10, с. 91], а также *шахрашоб* Мир Таки Мира (1724—1810) — «реалистическая поэма, проливающая свет на плачевное современное положение» [10, с. 101].

В последние годы ученые все чаще обращаются к этому незаслуженно забытому явлению в поэзии урду. Продолжается работа по выявлению и публикации *шахрашобов*, затерявшихся в неизданных рукописях многих поэтов. Первые сборники *шахрашобов*, посвященных исключительно Дели, были составлены давно, но к нашему времени они оказались недоступными не только для рядовых читателей, но и для большинства историков литературы. Уровень их издания был чрезвычайно низким, соответствовал состоянию текстологической науки того времени.

Еще во второй половине XIX в. Мухаммад Тафаззул Каокаб составил сборник «Жалоба Дели» («Фоган-е Дехли»), в который вошли как *шахрашобы* в современном понимании, так и ряд *газелей*, *кыта* и т. д., имеющих лишь весьма отдаленное отношение к стихотворениям исследуемого нами типа.

Второй сборник *шахрашобов* под названием «Восстание в Дели» («Инкилаб-е Дехли») вышел в 1921 г., он содержал 67 разных по форме стихотворений 36 поэтов.

Опираясь на эти сборники, пакистанский ученый доктор Саид Абдулла написал монографию «История шахрашоба» («Шахрашоб ки тарих»), которая вошла составной частью в его книгу «Дискуссионное» [1]. При всей основательности этой ра-

боты Саида Абдуллу можно упрекнуть в том, что развитие наиболее интересных *шахрашобов*, появившихся после поражения Индийского народного восстания 1857—1859 гг., он жестко связывал с Дели, придавая, таким образом, *шахрашобу* слишком локальное значение в истории литературы урду. Однако к таким выводам его подводила слабая источниковедческая база, ведь опираться ему приходилось почти исключительно на два упомянутых выше весьма несовершенных сборника.

В 60-е годы большую работу по собиранию *шахрашобов* провел алигархский ученый доктор Наим Ахмад. Результатом его поисков стала антология «Шахрашоб» с большой вступительной статьей, вышедшая в 1968 г. [7]. Состоит антология из трех разделов: «Шахрашобы до 1857 года», «Шахрашобы 1857 года» и «Разное». В первом представлено 37 произведений (или отрывков из них) 28 поэтов; во втором — 67 произведений 46 авторов; в третьем — четыре стихотворения, авторство которых не установлено.

Аналогичную работу, но с привлечением других архивов проводил пакистанский литературовед Камкам Хусейн Джафри, опубликовавший свое исследование (содержащее многочисленные большие отрывки из *шахрашобов*, многие из которых ранее не были известны) в шести номерах журнала урду за 1976—1977 гг. (общий объем публикации — свыше 200 страниц).

В результате усилий этих ученых, а также других, публиковавших отдельные произведения или небольшие исследовательские статьи о разных аспектах *шахрашоба*, стало возможным приступить к планомерному изучению этого поэтического феномена, заслуживающего серьезного внимания своей неординарностью в системе канонических форм и жанров как поэзии урду, так и многих литератур, в той или иной степени ориентированных на персидскую поэтику.

Чтобы лучше понять специфику *шахрашоба* и место, занимаемое им в поэзии урду, целесообразно обратить внимание на его происхождение и особенности в той поэтической системе, откуда он пришел в литературу урду.

Как индийские, пакистанские, так и советские ученые относят появление *шахрашоба* к началу XVI в. и чаще всего связывают его с именем турецкого поэта Месихи (1470—1512/13) из Адрианополя. Подробный анализ «Шехренгиза»¹ Месихи содержится в книге Е. И. Маштаковой [5, с. 112—123]. Это довольно сложное по структуре произведение; 47 четверостиший в центральной его части посвящено 47 адрианопольским юношам, «взбаламутившим город»; по своему типу эти четверостишия относятся к «ремесленной эпиграмматике» [5, с. 118]. Как правило, в *шехренгизах* Месихи и его турецких последователей

¹ Для обозначения стихотворений данного типа в разных литературах применяются тождественные по значению, но лексически и фонетически отличающиеся друг от друга термины: *шехренгиз* — в турецкой, *шахрашоб* — в персидской и *шахрашоб* — в урду.

рассказывалось о «каком-либо городе и его красавцах». Но «это обычное повествование о любовных похождениях юного повесы или нескольких гуляк» [5, с. 125] дополнялось темой жизни ремесленных кругов города.

А. Н. Болдырев, много сделавший для исследования средневековой персидской поэзии, так определяет интересующее нас поэтическое явление: «Шахрашуб (шахрангиз — букв. „стихи, баламутящие город“) — общее название для стихотворных произведений позднеклассического периода персидско-таджикской литературы, появление которых вызывало среди горожан бурную реакцию». Далее он выделяет *шахрашубы*: 1) содержащие «дерзкие, острые обличения (*хаджв*) городских сановников и вельмож», 2) «связанные с так называемой ремесленной поэзией» [3, с. 616]. К последней разновидности относятся и «Шехренгиз» Месихи, и стихи Сайидо Насафи (ум. между 1707 и 1711 гг.), исследованные А. Мирзоевым [6], и многие другие произведения того времени.

Ряд исследователей (А. Мирзоев [6], Саид Абдулла [1, с. 202], Камкам Джаффи [4, т. 52, № 2, с. 90]) находят стихи, аналогичные *шахрашубу*, еще в творчестве индийского персоязычного поэта Масуда Сад Салмана (1046—1121), однако никто из них не связывает с именем этого поэта создание *шахрашуба* как самостоятельной жанровой формы или какой-то ее разновидности в поэзии. Дело, видимо, в том, что Масуд Сад Салман и его ближайшие последователи еще сами не осознавали специфики этих стихотворений, в то время как Месихи, Сайидо Насафи и другие уже видели их отличие от господствовавших в средневековье поэтических жанров и форм, осознавали свое новаторство, противопоставляли содержание (в первую очередь!) *шахрашубов* содержанию всех остальных средневековых поэтических жанров. Очевидно, формирование новых жанров или жанровых форм начинается с осознания их творцами уникальности, необычности своего творения, с попытки противопоставить свое произведение господствующим в литературе данной эпохи канонам.

Что же такое *шахрашуб* с точки зрения его жанровой природы, каково его место в системе поэтических жанров? Разные ученые в разное время неодинаково отвечали на этот вопрос. Так, Е. И. Маштакова, изучавшая турецкую сатиру XIV—XVII вв. и специально «Шехренгиз» Месихи, считает *шехренгиз* (или *шахрашуб*) самостоятельным поэтическим жанром («жанр шехренгиза в полной мере отвечал...»; «крупнейшим автором стихов в жанре (разрядка моя.— А. С.) шехренгиза в персоязычной литературе XV в. был...» [5, с. 116] и т. д.). Справедливости ради отметим, что Е. И. Маштакова не занималась выявлением жанровой природы *шехренгиза*, приведенные выше суждения высказаны попутно при анализе содержательных сторон этого вида стихотворений.

А. Н. Болдырев в опубликованной в 1957 г. монографии, по-

священной жизни и творчеству таджикского писателя XVI в. Зайнадинна Васафи (1485 — ум. между 1551 и 1566 гг.), также склонен считать *шахрашоб* жанром («В условиях таджикской литературы жанр „шахрашуб“ получил впоследствии наилучшее выражение...» [2, с. 273]). В той же работе А. Н. Болдырев пишет: «Основными признаками нового жанра являются: с точки зрения содержания — изображение интимной стороны быта городских (ремесленных) кругов; с точки зрения поэтического языка — обогащение его ремесленной лексикой, используемой для построения новой системы образов, но через посредство традиционных риторических приемов» [2, с. 273—274].

Хочется вновь привлечь внимание читателей к приводившейся цитате из работы того же автора, написанной двумя десятилетиями позже, где А. Н. Болдырев уже не говорит о *шахрашобе* как самостоятельном жанре, а дает ему более осторожное определение. Исследователи *шахрашоба* в литературе урду называют его жанром («синф-е сухан») или определяют описательно, подчеркивая более или менее однородное содержание этих произведений и весьма гибкое использование их авторами поэтических форм, существовавших в литературе задолго до появления *шахрашоба*.

Исследователь *шахрашоба* в литературе урду доктор Саид Абдулла дает следующее определение интересующего нас феномена: «В терминологическом плане слово „шахрашоб“ применяются для обозначения типа стихотворения, в котором обязательно должны содержаться упоминание об экономических или политических неурядицах в каком-то городе (или стране) или зарисовка какой-то стороны социальной жизни различных городских слоев (табка), сделанная преимущественно в сатирическом (хиджвия), юмористическом (танзия) или эпиграмматическом (хазалия) ключе» [1, с. 200].

Уже это определение, довольно полно и точно характеризующее *шахрашоб* в поэзии урду, позволяет увидеть его ярко выраженную специфику, отличавшую его от турецких и персидских образцов, с которыми он был связан генетически. Еще раз вернемся к наблюдениям, сделанным Е. И. Маштаковой над «Шехренгизом» Меси́хи. В 47 четверостишиях, каждое из которых посвящено одному из адрианопольских юношей и представляет собой как бы «мини-портрет», есть приметы ремесла, которым занимается юноша, присутствуют профессиональная лексика и грубоватая шутка, «малопригодная ныне для перевода», как справедливо пишет исследователь. Но все это создает слишком камерные картины, и трудно поверить, что «повествования о любовных похождениях юного повесы или нескольких гуляк» некогда «будоражили город» (как следует из названия этого типа стихотворений).

Иное дело в поэзии урду, где *шахрашоб*, сохраняя все черты, присущие этому жанру в турецкой и персидской литературе, все больше и больше обретает новые. Говоря точнее, ме-

няется соотношением разных составляющих его компонентов. На первый план выдвигается социальная значимость произведения. Из многочисленных значений персидского глагола «ашофтан» (основа настоящего времени от него — «ашуб» — входит в название данного класса стихотворений) и его производных наиболее полно реализуются те, в которых заложено понятие о волнении, тревоге и толпе и которые можно объединить в одно понятие «взволнованная толпа (публика, общество)». Таким образом, коренное отличие индийского *шахрашоба* от ближневосточных предшественников — в его обращенности к проблемам, волновавшим массы людей, а не к интимным, камерным переживаниям отдельных лиц.

Ознакомление с опубликованными на урду *шахрашобами* позволяет прийти к выводу, что для *шахрашоба* обязательны два отличительных признака. Во-первых, в нем непременно должно содержаться повествование о различных социальных слоях какого-то города (реже — княжества или провинции), и в первую очередь о ремесленниках. Во-вторых, должно быть описание какого-то большого общественного или политического потрясения, вызванного серьезными экономическими причинами или историческими событиями. При этом в ранних *шахрашобах* доминировала первая из указанных черт, а на более позднем этапе определяющей была вторая.

Интересно проследить, как произошла трансформация *шахрашоба* от стихотворения со сравнительно узким тематическим диапазоном к произведению большого социального звучания. Какие причины литературного и внелитературного плана определили эту трансформацию?

Думается, что определяющими в этом переходном процессе все же были внешние, конкретно-исторические и социальные факторы, а чисто литературные оказывали лишь косвенное воздействие.

Время бурного развития *шахрашоба* на урду — XVIII — вторая половина XIX в. Это период постепенного упадка могущества Могольской империи, достигшей своего апогея в годы правления Аурангзеба (1658—1707). Начавшаяся после его смерти борьба за престол подтачивала силы государства, ослабляла связи центра с провинцией, приводила к обострению сепаратистских движений. За двенадцать лет, прошедших после смерти Аурангзеба, сменилось восемь падишахов. Уже это свидетельствовало о том, что власть окончательно ускользала из рук Бабуридов. Пользуясь их бессилием, эмиры и видные придворные чины плели сети заговоров, сеяли смуты, что неизбежно вело к разорению страны, к обнищанию народа, к росту чувства страха и неуверенности в завтрашнем дне. Против господства мусульманских правителей поднимались маратхи и сикхи, происходили восстания в окраинных княжествах. И поэты не замедлили откликнуться на эти нередко трагические события.

Саид Али Наки Лакхнави Сафи писал:

С 1707 года посыпались на Дели несчастья,
Полная луна постепенно превратилась в узкий серп месяца.
Смерть Аламгира породила эту болезнь,
Слабость появилась в государстве, исчезло его великолепие.
Предводители индусов, вожди сикхов и маратхов
Неудержимо ринулись на поле брани [4, т. 52, № 3, с. 110].

Императоры превратились в послушных марионеток в руках всесильных временщиков — вельмож. Особенно ярко это проявилось после 1713 г., когда влиятельные придворные братья Хусейн и Абдулла Сайиды посадили на трон безвольного Фаррука Сияра (1713—1719). В 1719 г. этот император был свергнут, ослеплен, брошен в темницу и в апреле того же года умерщвлен.

В царствование Фаррука Сияра власть была в руках Сайидов —
От их же рук погиб и сам падишах,—

писал поэт Миян Каландарбахш Джураат (ум. в 1810 г.) (цит. по [9, с. 35]).

В другом *шахрашобе* этот же поэт дает уничтожающую характеристику наследникам Аурангзеба, безвольным, погрязшим в распутстве и мелких интригах, лишенным государственной мудрости и воинского искусства, которыми так гордились их великие предки — Акбар, Шах-Джахан, Аурангзев:

Наследники трона Аламгира — никчемные [люди],
Мечом владеть не умели, сабли их ржавчиной покрылись.
Не было у них ни отваги Бабура, ни мудрости Акбара.
Потускнели их зеркала, ржавчина съела доспехи.
Недоставало им решимости, смелости, твердости духа,
Были они апатичны и слабы духом и телом.
Их жизнь текла как у обреченных —
Кто мог бы сказать, что они из рода Тимура? [9, с. 43—44]

Воспользовавшись внутренними смутами, раздиравшими империю Великих Моголов, персидский падишах Надир-шах в ноябре 1738 г. отправился в поход на Индию. 13 февраля он разгромил под Карналом войско императора Мухаммад-шаха. 12 марта Надир-шах вступил с войском в Дели. 21 марта в Дели распространился слух, что Надир-шах убит. Этот слух послужил как бы детонатором к восстанию делийцев. Восставшие горожане убили многих воинов из войска персидского шаха. Утром следующего дня Надир-шах сам объехал места, охваченные накануне волнениями, увидел трупы убитых и дал сигнал к поголовному избиению населения — индусов и мусульман, старых и малых. Были разрушены и разграблены многие дома и лавки в районе Чандни Чоука, Овощного базара, Дариба-базара, повреждена Соборная мечеть (Джама масджид) и т. д. Побоище продолжалось с восьми часов утра до позднего вечера. По самым скромным подсчетам, было убито свыше 30 тыс. человек.

После взыскания огромной контрибуции и прямого ограбления столицы войска Надир-шаха 1 мая 1739 г. оставили Дели. Казна была пуста, управление страной окончательно расстроено, народ разорен. Солдатам по несколько месяцев не платили жалованья. Участились случаи разбоя, столицу захлестнула волна анархии и неповиновения, вору и грабители безнаказанно терроризировали жителей.

Уход войск Надир-шаха был воспринят с облегчением и отмечен во многих *шахрашобах*:

Наконец-то вернул [Надир-шах] страну Мухаммад-шаху,

Захватив казну и богатства, ушел в Иран.

Покинутый Надир-шахом Дели лежит в руинах,

На династию Моголов посыпались несчастья [4, т. 51, № 3, с. 116].

Нашествие Надир-шаха, а вскоре и Ахмад-шаха Дуррани (1757 г.), набеги маратхов на Дели воспринимаются делийскими поэтами как самые трагические страницы индийской истории до восстания 1857—1859 гг. и надолго определяют тональность их творчества. Среди авторов *шахрашобов*, в основном посвященных разграблению Дели Надир-шахом, такие выдающиеся поэты урду, как Захуруддин Хатим (1699—1781), Мирза Мухаммад Рафи Сауда (1713—1780), Мир Таки Мир Мухафи (1750—1824), Назир Акбарабади (1740—1830), Саадат Ярхан Рангин (1756—1834) и многие другие.

Традиционная поэзия урду почти не знала случаев отображения реальных событий, затрагивающих судьбы тысяч людей. В самом деле, предметом изображения в *газели*, *кыта*, *рубай* был всегда интимный мир человека. *Касыда*, изобилующая чудовищными преувеличениями, прославляла поступки и достоинства высокопоставленных лиц, которые часто этими достоинствами не обладали. В *маснави* чаще всего разрабатывались эпико-романтические сюжеты. *Марсия* непременно посвящалась трагическим событиям в Кербели и лишь косвенно отражала индийскую действительность. Нужен был тип стихотворения, содержание которого еще не было бы застывшим, строго определенным поэтикой, т. е. стихотворения, которое еще не стало жанром, чтобы выразить в нем то новое, с чем пришлось столкнуться поэтам в сложившейся конкретно-исторической обстановке. Таким типом стихотворения оказался *шахрашоб*, еще не имевший длительной традиции в Индии и потому открытый для восприятия влияний извне, легче поддающийся различным модификациям содержательного и формального плана.

Шахрашоб в литературе урду не имел какой-то определенной, строго фиксированной поэтической формы. Чаще всего на первых порах это были *мухаммасы*, позже — *мусаддасы*, иногда — *маснави*. Так называемая ашубийская *газель* отличалась от собственно *шахрашобов* меньшей конкретностью. Содержание ее было навеяно реальными историческими событиями, приведшими к упадку Могольской империи и отдельных княжеств, но выражено оно было иносказательно, метафорически и по-

нятно лишь тем, кто хорошо знал повод, побудивший поэта написать такую газель.

При всем разнообразии поэтических форм, в которых создавались *шахрашобы*, все же можно подметить некоторые закономерности. В ранний период развития *шахрашоба* (до Индийского народного восстания 1857—1859 гг.) он преимущественно выступал в форме *мухаммаса*, а во время восстания и после него — в форме *мусаддаса*. В плане содержания аналогом *шахрашоба* скорее всего являлась *касыда*. В большинстве *шахрашобов* можно вычленить следующие структурные части: прославление Дели (или другого города) до его разрушения напоминает *мадх* (прославление лица, которому посвящена *касыда*) — в этой части наиболее полно проявляется поэтическая риторика, умение поэта манипулировать сложными образами; далее следует *гурез* — переход к основной части, затем рассказ о разрушении города, о вреде, причиненном его обитателям, — это главная часть произведения, выражающая отношение автора к данному событию. В ней дается историческое обоснование причин разрушения города или упадка государства, этическая оценка деяний тех, кто привел город к такому упадку. И наконец, идет *дуа* — моление о благополучии города в будущем, — где высказывается надежда, что город расцветет вновь. Иногда в заключение добавляется наставление правителям о необходимости установления и сохранения мира и покоя.

Выработка более или менее определенной содержательной структуры *шахрашоба* свидетельствует о наметившейся тенденции этого вида стихотворений стать самостоятельным поэтическим жанром. Эта тенденция особенно четко проявлялась до 60—70-х годов прошлого столетия.

Характерной особенностью *шахрашобов* в поэзии урду является почти полное отсутствие в них религиозных мотивов. В крайне редких случаях упоминаются ислам или какие-то религиозно-богословские термины. Все содержание стихотворений выдержано в светской фразеологии, касается сугубо мирских дел. Как следствие этого в *шахрашобах* практически отсутствуют упоминания о конфессиональной розни, о каких-либо конфликтах между индусами и мусульманами.

О популярности некоторых *шахрашобов* говорит тот факт, что часть из них перешла из сферы письменной литературы в фольклор, стала народными песнями. В качестве примера приведем небольшое стихотворение, переведенное на русский язык под названием «Траурная песня», посвященное низложению аудхского наваба Ваджида Али-шаха и изгнанию его из Лакхнау в Калькутту, в крепость Мотия Бурдж:

Траурная песня

Кто бы такую беду перенес,
Мог бы стерпеть, что родная страна
На поруганье врагу предана?

Улицы стали реками слез —
Плачет крестьянин, и плачет боец,
Плачем и стоном наполнен дворец —
Кто бы такую беду перенес?

Радостям нашим, весельям конец,
Смеха на Мина-базаре не слышно,
Даже сады ароматом не дышат,
Замер от горя Жемчужный дворец [8, с. 20].

Перевод Н. Р. Гусевой

Многие *шахрашобы*, особенно поздние, большое место уделяют оплакиванию судьбы последних правителей Могольской империи и больших, по сути дела, независимых княжеств, в первую очередь наваба Аудха Ваджида Али-шаха. Можно подумать, что низложенный император Бахадур-шах Зафар (талантливый поэт, но никчемный правитель) и погрязший в придворных пирушках Ваджид Али-шах (покровитель искусств и видный поэт, писавший под тахаллусом Ахтар) и в самом деле были выдающимися личностями. Ничего подобного. Сохранилось немало свидетельств, что их современники и ближайшие последователи нисколько не переоценивали их достоинств. Дело в другом. Просто эти и некоторые другие правители меньшего ранга, пострадавшие от англичан или еще ранее от набегов Надир-шаха, Ахмад-шаха Дуррани, маратхов, были олицетворением старого, устоявшегося уклада жизни, который стремительно разрушался. Вместе с ним уходила своеобразная культура средневековых Дели и Лакхнау, которая ассоциировалась в первую очередь с резиденциями этих правителей — Красным фортом в Дели и дворцом Кайсар Багх в Лакхнау. Все видели ничтожество императоров после Аурангзеба, но за ними стояла многовековая традиция, на них падали отблески славы Акбара, Шах-Джахана и Аурангзеба. И это придавало большую политическую значимость падишам Дели, какими бы слабыми правителями они ни оказывались.

Особенно важны для понимания действительного положения дел в Индии того времени *шахрашобы*, созданные непосредственными участниками событий, описанных в этих произведениях. Ныне эти *шахрашобы* приобрели значение достоверных исторических документов, оставаясь вместе с тем явлением поэтическим. Так, Захир Дехлеви был участником обороны Красного форта восставшими, очевидцем штурма крепости, предпринятого англичанами, и избияния ее защитников. Он создал не только *газели*, тематически совпадающие с *шахрашобами* (по терминологии Саида Абдуллы — ашубийские *газели*), но и прозаическое произведение под названием «Делийское восстание» («Гадр-е Дехли») [1, с. 246].

Конкретные приметы восстания отражены во многих *шахрашобах*. Ханз Гулам Дастгир Мубин, написавший три *шахрашоба* в форме *мусаддасов* (в 30, 9 и 10 строф), а также ашубийскую *газель* в 8 бейтов (см. [7, с. 339—351]), не только опла-

кивает родной город, но и пытается выяснить причины восстания, приведшие к разрушению столицы. По его мнению,

В содеянном не виновны ни белые (англичане),
ни черные (индийцы),
Нас разорили наши же деяния [7, с. 345].

Впечатляющую картину разорения Дели нарисовал в своем *шахрашобе* Даг Дехлеви (1831—1905). Как и вся поэзия Дага, его *шахрашоб* отличается мягкой лиричностью, в нем воспето прошлое величие Дели, мастерство и одаренность его жителей, нарисована широкая панорама общественной жизни. Даг был придворным поэтом: сначала — императора Бахадур-шаха Зафара, потом — наваба Рампура и низама Хайдарабада. Поэтому у него была отличная от других поэтов, не связанных с правящими династиями, точка зрения на причины восстания. Он считал, что виновниками восстания были «восточники» («пурби»), т. е. индийские солдаты, поднявшие восстание в Мируте, расположенном к востоку от Дели. Именно эти «пришедшие с востока» начали, по Дагу, поголовное избиение делийцев. Из страха перед ними в панике покидала город делийская знать, которую грабили на дорогах взбунтовавшиеся крестьяне и всякий деклассированный сброд. В то же время Даг даже не упоминает о разрушениях, произведенных в городе английскими войсками, о прабежах и мародерстве британской солдатни. Захват Дели восставшими, пишет Даг, вызвал в сердцах англичан стремление отомстить им. Несчастья пали и на виновных и на безвинных.

Шахрашоб Дага наиболее полно выражает точку зрения правящей элиты на восстание, взгляд тех, кто пытался приспособиться к новым господам и установленным ими порядкам.

Множество интересных подробностей содержится в *шахрашобе*, написанном в форме *мухаммаса*, хайдарабадского поэта Мир Аббаса Али Ахсана (ум. в 1814 г.). В нем говорится о конкретных недостатках в управлении княжеством, о царящих там произволе и вымогательстве высших чиновников низама, о недостойном поведении самого низама Сикандара Джаха (1803—1828), его великого везира Мир Алама Муин уль-Мулька, кази, главного мунши (начальника правительственной канцелярии), котвала и других должностных лиц. Ахсан не останавливается перед оскорбительными выпадами в их адрес. Он отмечает деградацию потомственной знати и возвышение черни. Говоря о воинах, он замечает, что их мечи покрылись ржавчиной — что уж говорить об их доблести! Бывшие носильщики паланкинов (одна из самых низких каст) теперь сами путешествуют в паланкинах. Кузнецы (лохар) — тоже представители низкой касты, — ранее ковавшие мечи для знати, теперь сами носят оружие. И даже презренные чамары (каста башмачников) ходят в расшитой золотом обуви. А маслоделы (тели) умащают волосы миндальным маслом. Короче говоря, пред-

ставители низких каст безнаказанно игнорируют традиционные запреты, подражают во всем высшим кастам и не испытывают никакого страха перед обществом за нарушение предписанных обычаями запретов. В числе других представителей городского населения Ахсан упоминает и тогдашнюю «интеллигенцию», положение которой — увы! — не лучше положения знати. Поэты проклинали саму поэзию, день и час, когда они увлеклись ею, ибо не стало у них щедрых покровителей. А лекарями стали такие неучи, что при «болезни печени предписывают пускать кровь», иными словами, их рекомендации абсурдны, по понятиям того времени:

Странное государство и время странное —
Никаких признаков порядка и благоустройства,
Ни у кого нет интереса к стране и войску.
Правитель болен манией величия,
А везир — проказой [4, т. 52, № 4, с. 174].

Шахрашобами могли быть не только самостоятельные, завершенные произведения, но и части отдельных поэм. Так, в поэме Гулама Аизаддин-хана Нами (ум. в 1824 г.) «Ранняя весна любви» («Наобяхар-е ишк»), состоящей из 3500 бейтов и являющейся поэтическим ответом на поэму Низами «Хосров и Ширин», доктор Камкам Джафри *шахрашобом* считает лишь отрывок из 25 бейтов [4, т. 52, № 4, с. 177]:

Друзья, странное время настало —
Родственник стал хуже чужого.

Брат на брата злобу таит,
Разочарованы в сыновьях матери.

Возлюбленные не сохранили привлекательности,
Нет искренности и чистоты у влюбленных.

Перекрыты пути дружбы,
Люди ищут пользу во вражде и злобе.

От вежливости и воспитанности не осталось и следа,
На кого ни посмотришь — груб и заносчив.

Самыми умными сльвут те,
Кто спросонья затевает ссоры,

Кто видит изъяны даже в зеркалах китайских,
Кто считает, что судьба Искандера для них ничтожна.

Не осталось ни дружеских чувств, ни доброты,
Услугу оказывают только за услугу.

Уважать стали только клеветников и доносчиков,
Презирают и унижают тех, кто умеет держать слово.

Таковы приметы тринадцатого столетия (хиджры),
Которые проявились в мире.

У кого тугая мошна,
Тот в спеси своей считает себя хаканом Чина.

Поэт сетует на бездуховность своих современников, на всеобщее стремление к обогащению, на забвение моральных ценностей — благородства и великодушия, чести семьи и личного авторитета. Падение нравственности и стремление к обладанию материальными ценностями, в его представлении, две стороны единого процесса утраты традиционных феодальных доблестей.

О моральном упадке общества говорится в большом *мусаддасе* (91 строфа) Мирзы Мухаммада Таки, написанном во второй половине XIX в. в Хайдарабаде. Это резко сатирическое, местами до неприличия грубое стихотворение, изобилующее нецензурными выражениями, обличающее пороки общества (в частности, злоупотребления чиновников, судей, писарей-вымогателей и т. д.). Большое место уделено изображению привычек наркоманов, их поведения, говорится о губительности их пристрастий. Здесь мы встречаем названия многих наркотиков, бывших в ходу в Южной Индии в то смутное время. Поэма правдиво рисует впечатляющую картину широкого распространения наркомании и связывает это с общим регрессом моральных и экономических устоев общества.

Настоящим открытием в литературе урду последних лет стало творчество поэта-сатирика Мир Джафара Али Затали (от «затал» — «болтовня», «вздор». Вспомним название сатирического журнала Стиля и Аддисона «Татлер» — «Болтун»). Правда, некоторые стихи Затали были известны уже давно: они упоминаются в нескольких средневековых *тазкире*. Воспринималось творчество Затали как непристойная брань в адрес лиц, обидевших поэта. Однако внимательное прочтение его стихов, сохранившихся в рукописных списках, показало, что в них достоверно отразились политическая нестабильность и экономическое расстройство империи Моголов после Аурангзеба. Затали, повешенный по повелению Фаррука Сияра за резкий выпад против самого императора (ок. 1713—1716 гг.), по праву считается одним из основоположников сатирического *шахрашоба* в Северной Индии, хотя сам он и не употреблял этого жанрового обозначения в применении к своим стихам [7, с. 43].

В *шахрашобе* — *мухаммаса* «Двенадцатый век» (1727), состоящем из 25 строф, Шах Захуруддин Хатим (ум. в 1781 г.) сосредоточил внимание на показе сословно-классовой напряженности и отражении реального положения Северной Индии в его время:

Казн и муфтий тут — взяточники,
Все чиновники — воры,
Ни на кого они не посмотрят милостиво,
Все изгнали из сердец мысль о смерти и могиле —
Нет здесь исцеления от рабства [4, т. 53, № 1, с. 181].

А если люди перестали испытывать страх перед смертью и грядущей жизнью, значит, пала их мораль, исчез страх перед богом. И поэт призывает:

Открой глаза и узри деяния бога...

В руки подлых, продолжает он, попали богатства, их новые владельцы опьянены спесью и чванством, а положение старой знати достойно жалости.

В паланкинах восседают кахары (носильщики паланкинов), повара самодовольно рыгают, наевшись жирного плова. В любом переулке каждый считает себя фаджей. Жернова судьбы перемололи благородных (шарфа), знать (амара), вращение небес вознесло недостойных, и в гордыне их разум воспарил до четвертой небесной сферы.

Ружья, патроны и пули теперь не у воинов, а у гончаров (кумхаров). Соколы на поводке не у вельмож, а у простых ловцов птиц. Во многих селениях живут только совы. Так рисует поэт картину запустения некогда цветущего края.

Хатим правдиво изображает ремесленников, достоверно воссоздает существующую в обществе межклассовую напряженность. Диапазон городских слоев и групп, к которым он обращается в своем *шахрашобе*, чрезвычайно широк и представительен. Поэт называет многие профессии и касты (в первую очередь стоящие чрезвычайно низко в кастовой иерархии), как правило ранее никогда не упоминавшиеся в традиционной поэзии урду. Среди перечисленных им представителей слоев городского общества кузнецы (ахангаран), лудильщики (калаигар), маслобои (тели), гончары (кумхар), прачки (дхоби), садовники (мали), чесальщики хлопка (дхуна), ювелиры (сонар), зеленщики (кунджар), певцы и музыканты (дом), конюхи (саис), шуты (мусхара), сводники (бхарва), кружевники (кинарибаф), ростовщики и менялы (сарраф), кази и муфтии, барабанщики (накарчи), брадобреи (наи), булочники (нанпаз), ткачи (джулаха), башмачники (чамар), кондитеры (халваи), водоносы (кахар), торговцы фруктами (мевафарош), парфюмеры (гандхи), торговцы тканями (баззаз), ахиры (каста пастухов), огранщики камней (нагинасаз), живописцы (наккаш), плотники (наджар), лучники (камангар), всадники (савар), продавцы бетеля (тамболи), продавцы обуви (джутафарош), продавцы травы (гхасвала), аптекари (аттар), ловцы птиц (чиримар), зеркальщики (айнасаз), штопальщики (рафугар), канчини (танцовщицы), переплетчики (саххаф), продавцы свечей (шамафарош), мясники (касаи), рыболовы (дхивар), торговцы жареным мясом (кабаби), цветочники (пхулвала), красильщики (рангсаз), ростовщики (бания), повара (баварчи), продавцы бумаги (кагази), курильщики опиума (бхангера), изготовители фейерверков (атишбаз) и многие другие.

Вводя в поэзию названия профессий, рода занятий или каст, ранее не встречавшиеся в поэтических произведениях, Хатим

не был одинок. В *шахрашобах* Затали, Рангина, Сауды, Мусхафи, Мира и многих других поэтов мы встречаем не меньшее разнообразие названий профессий и каст, считавшихся прежде слишком низкими, недостойными поэзии.

Однако лексическое новаторство создателей *шахрашобов* не ограничивалось только этим. В *шахрашобах* часто называются животные и птицы, не упоминавшиеся ранее по эстетическим соображениям в поэзии урду, орудия труда и виды оружия, недостаточно «благородные» для высокой поэзии, продукты питания людей или фураж домашних животных, бытовые предметы, окружающие человека в повседневной жизни. Введение бытовой лексики в *шахрашобы* способствовало «приземлению» поэзии, демократизации ее в целом. Обновление, происходящее в пределах *шахрашоба*, распространялось и на другие сферы поэзии урду.

Шахрашобы, как уже говорилось, нередко посвящались вполне реальным, широко известным событиям из жизни того или иного города. Ярким примером тесной связи ранних *шахрашобов* с конкретным городским событием является *мухаммас* Бенави Санами «В осуждение Турребаз-хана», написанный в 1729 г.

В марте того года в драке между ювелирами и торговцами обувью (выходцами из Пенджаба) был убит владелец обувной лавки Ходжа Хафиз. Его коллеги, принадлежащие к одной касте, поклялись отомстить ювелиру Субхкарану — зачинщику ссоры, но тот укрылся в доме Роушан уд-Даулы Зафар-хана, которого все знали по прозвищу Турребаз-хан (Хан-красавчик), придворного императора Мухаммад-шаха. Толпа разгромила дом Субхкарана, район около Соборной мечети несколько дней был охвачен смятением, продолжались кровопролития. Возбужденная толпа обратилась с жалобой к императору Мухаммад-шаху. Тот приказал выдать преступника, но Турребаз-хан не посчитался с волей падишаха и уклонился от выполнения приказа. В представлении толпы, основным виновником трагедии оказался Турребаз-хан. Это мнение народа тут же было зафиксировано в *шахрашобе*, созданном Бенавой.

В течение почти двухвекового развития в литературе урду *шахрашоб* так и не обрел особой, только ему свойственной формы. Но неизменной его отличительной чертой стал особый набор лексики, встречающейся почти в каждом произведении. Это или слова со значением упадка, разрушения, бедствия, или лексика с положительным значением, но постоянно употребляемая с разными отрицательными частицами. Часто встречаются слова со значением «рок», «судьба», «предопределение» и т. д. Вот несколько примеров наиболее распространенных лексических единиц: «виран гали-куче» («разоренные улицы и переулки»), «бекас» («беспомощный, беззащитный»), «тарадж» («грабеж, опустошение»), «дилхараш» («печальный, тревожный»), «ситама» («насилие, притеснение»), «гурбат» («бедность, нищета»), «му-

сибат» («горе, несчастье»), «чарх» («судьба, небеса»), «уджарна» («становиться пустынным, безлюдным») и т. д.

Ко второй половине XIX в. сетование на судьбу, на небеса, отвернувшиеся от жителей обреченного города, оплакивание народа стало выражаться в стерсотипной лексике, в стершихся образах. *Шахрашобы* уже не так непосредственно, как раньше, откликаются на события реальной жизни, а используют готовые, а потому малоубедительные, стершиеся формулы и клише для отражения событий и явлений в жизни общества. В *шахрашобе*, не успевшем окончательно сформироваться в качестве особого жанра гражданской поэзии, стала проявляться тенденция к вырождению, к повторению предшествующих поэтических образцов, заметно исчезла свежесть образов.

В период наиболее значительного распространения *шахрашобов* в литературе урду (после Индийского народного восстания 1857—1859 гг.) стала обозначаться явная тенденция к выделению *шахрашоба* в качестве самостоятельного поэтического жанра. Но с середины 70-х годов наступает резкое падение интереса к этому виду словесного творчества. Связано это с изменившейся общественно-политической обстановкой в стране и как следствие с изменением эстетических критериев в литературе. Все большая часть передовой мусульманской творческой интеллигенции в Индии начинает ощущать себя выразителями взглядов не только жителей отдельных городов (Дели, Лакхнау, Хайдарабад и т. д.) или княжеств, но и народа в целом. В результате поэтической реформы, предпринятой М. Х. Азадом (1829—1910) и А. Х. Хали (1837—1914), в середине 70-х годов возникла так называемая «национальная поэзия» (*кауми назм*, где слово *назм* в зависимости от контекста может быть переведено и как «поэма», и как «поэзия»). «Национальная поэзия» была обращена теперь к «нации» в целом (в понимании этих мусульманских просветителей — к индийской мусульманской общине). Патриотизм в масштабах отдельного города, какое бы важное положение в стране он ни занимал, потеснил патриотизм более широкого плана, наиболее полно отразившийся в поэмах А. Х. Хали — «Патриотизм», «Прилив и отлив ислама», «Жалоба Индии» и др., в поэмах Чакбаста (1882—1926), Мухаммада Икбала и многих других поэтов страны. Потенции *шахрашоба* были исчерпаны. Появление «национальной поэзии», впитавшей в себя наивысшие достижения *шахрашоба*, знаменовало собой его диалектическое отрицание. *Шахрашоб*, формирование которого в качестве поэтического жанра так и не было завершено в силу ряда литературных и главным образом внелитературных причин, остался важной страницей в истории гражданской поэзии на урду, имевшей продолжение на более высоком уровне в новой, так называемой «национальной поэзии». История *шахрашоба* — это история поэтического жанра, формирование которого было прервано на полпути.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдулла Саид*. Дискуссионное (Мубахис). Лахор, 1965 (на яз. урду).
2. *Болдырев А. Н.* Шахрашуб.— КЛЭ. Т. 8, с. 616—617.
3. *Болдырев А. Н.* Зайнабдин Васафи. Таджикский писатель XVI века. Сталинабад, 1957.
4. *Джафри Камкам Хусейн*. Шахрашоб.— Урду. Карачи. т. 52, № 2—4 (1976); т. 53, № 1—3 (1977) (на яз. урду).
5. *Маштакова Е. И.* Из истории сатиры и юмора в турецкой литературе. М., 1972.
6. *Мирзоев А. М.* Сайидо Насафи и его место в истории таджикской литературы. Сталинабад, 1954.
7. *Наим Ахмад*. Шахрашоб. Дели, 1968 (на яз. урду).
8. Песни индийского народа о восстании 1857—1859 гг. М., 1958.
9. *Сиддики Абулаис*. Джураат, его эпоха и любовная лирика (Джураат, унка ахд аур ишкия шаири). Карачи, 1952 (на яз. урду).
10. *Sadiq Muhammad*. A History of Urdu Literature. London — Karachi — Lahore — Dacca, 1964.

Б. Я. Шидфар

АРАБСКАЯ ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА

Прежде чем непосредственно приступить к предмету нашего исследования, необходимо хотя бы в предварительной форме определить, что мы понимаем под философской лирикой. Можно подойти к этому вопросу узко, и тогда мы должны будем ограничиться анализом тех поэтических произведений, авторы которых пытаются изложить какую-либо философскую систему, обычно в виде аллегорий (подобные поэтические произведения служили как бы иллюстрацией к прозаическим философским трактатам, в которых аллегории обычно не применялись).

Стихи этого рода освещают мусульманское неоплатоническое учение о душе или заключают в себе пантеистические построения, гласящие о воплощении «высшей истины» и «горнего света» в явления чувственного мира, возникшего благодаря эманации божественного света.

Но если сосредоточить внимание лишь на собственно философской поэзии, за пределами нашего анализа останутся произведения, в которых отсутствует философия, как таковая, где нет многоплановости и сложных аллегорий. Эти произведения рассчитаны на одноплановость восприятия и в связи с этим отличаются «простотой и понятностью» словесного выражения. Мы имеем в виду прежде всего афористическую (гномическую) поэзию, которая в творчестве отдельных поэтов (в самых ранних зафиксированных и дошедших до нас памятниках поэтического творчества арабов) встречается в виде изолированных вкраплений в *касыде* или в отдельных стихотворениях, обычно небольшого объема (от 2 до 8—10 бейтов). Наиболее полное воплощение этот вид поэзии нашел в жанре, традиционно определяемом арабской средневековой литературной критикой как *зухдийят*. Ввиду важности этого литературного направления, его идейного богатства, яркой социальной направленности и демократичности, по нашему мнению, его никак нельзя исключить из сферы философской поэзии. Кроме того, данное направление, как представляется, носит более аутентичный характер, оно спорадически обнаруживается уже в самых ранних образцах арабской поэзии, в то время как «чисто философское», если можно так сказать, «теоретическое» направление появилось значительно позже, будучи продуктом очень высокого развития и переплетения арабской, индоиранской и эллинистической традиций и влияний.

В связи с этим, как кажется, можно определить два главных направления развития философской средневековой поэзии на арабском языке: «морально-дидактическое» и собственно философское. У ряда поэтов, особенно у Абу-ль-Ала аль-Маарри, эти направления теснейшим образом смыкаются друг с другом.

Уже в творчестве древнеарабских поэтов мы встречаемся с сентенциями дидактического или этического содержания. Эти сентенции, не философские в полном смысле слова, являются наиболее простыми попытками осмысления «проклятых вопросов бытия». Будучи связанными генетически с общесемитским и досемитским фольклором и литературами предшествующих цивилизаций¹, такие стихи разрабатывают несколько обычных для древнейшей философской лирики тем: смысл жизни, неизбежность смерти, бессилие человека перед всемогущей судьбой, воспоминания об «ушедших поколениях», установление определенных этических норм, нашедших свое выражение в легендарных и полуполулегендарных биографиях «идеальных бедуинских героев», подобных Хатиму ат-Таи или Урве ибн аль-Варду (VI в.). Уже в этих стихах проявляются характерные особенности философского или философско-этического направления, получившего дальнейшее развитие в жанре *зухдийят*, в частности общий пессимистический характер, ощущение безысходности, мысли о бренности жизни, бессилии человека. Пожалуй, наиболее ярким образцом этого жанра является короткое стихотворение Имруулькайса ($\approx 500-540$):

Я вижу: мы подвержены воле неведомого,
Но околдованы едой и питьем,

Мы — воробы, мухи и черви,
Но мы более дерзки, чем поджарые серые волки...

С корнями земли срослись мои жилы,
Но смерть похищает мою душу.

Я кружил по разным краям и наконец,
Забыв о добыче, рад был вернуться невредимым [8, с. 13].

Мотив обреченности человека появился в арабской поэзии задолго до ислама и, несомненно, был связан с древней общесемитской традицией, получившей яркое отражение и в библейских текстах, поэтому не следует считать эту тему присущей мусульманской поэзии, в последнюю лишь введены элементы мусульманской мифологии. Так же традиционно и мотив равенства людей перед смертью, несомненно являющийся зародышем социальной сатиры, смыкающейся на данной стадии развития с философской (философско-этической) лирикой, поскольку разработка этого мотива невозможна без обличения скупости и чванства богачей, тщеславия вельмож и т. д.

Показательно в этом отношении творчество так называемых поэтов-бродяг, особенно аш-Шанфары (VI в.) и Урвы ибн аль-Варда, с присущим им ярко выраженным противопоставлением

добра, воплощенного в образе честного бедняка (отнюдь не совпадающем с современным представлением: это может быть «вождь бродяг», отбивающий чужие стада, чтобы накормить своих людей), и зла, представленного в виде жадного богача.

В одном из наиболее архаичных произведений древнеарабской поэзии, известной «Арабской ламийе» аш-Шанфары, мы видим обличительное противопоставление автора «Ламийи» — тощего, измученного, нечесаного, но гордого и свободного — и жеманного щеголя, который, словно женщина, умащается благоговониями и боится отправиться в путь по пустыне.

Аналогичные противопоставления часты в стихах Урвы ибн аль-Варда, где они отличаются еще большей резкостью и определенностью:

Ты смеешься надо мной, потому что ты разжирел,
А на моем лице худоба истины, а истина всегда в трудах.

Я человек, из миски которого едят многие,
А ты человек, который опустошает свою миску один.

Я истошаю тело, разделяя свою пищу между многими,
И пью лишь ту воду, что чиста и прохладна [12, с. 28].

Естественно, что в таких стихах еще нет обобщений философского характера, но в них уже провозглашаются этические принципы, носящие довольно яркую социальную окраску. Здесь, как позже во многих *зухдийят*, осуждаются определенные человеческие пороки, и прежде всего скупость и трусость, причем подчеркивается, что эти пороки свойственны прежде всего богачам.

Обличительно-морализующая тенденция прослеживается в отдельных бейтах *муаллак*, и надо отметить, что в этих «образцовых произведениях» представлен почти полный набор тем, встречающихся в *зухдийят* на всем протяжении развития средневековой арабской поэзии. Возьмем, например, отдельные бейты из *муаллаки* Тарафы ибн аль-Абда (≈ 543—569):

И если ты не можешь отвратить от меня мою судьбу,
То дай мне встретить ее тем, что в моей власти...

Я вижу, что могила скупца, захлебывающегося в кашле,
когда его просят о помощи,
Подобна могиле беззаботного гуляки-расточителя.

Ты увидишь два холмика земли, над которыми возвышаются
Уложенные друг на друга немые камни.

Я вижу, что смерть похищает благородных и выбирает
Лучшее из имущества погрязшего в пороке.

Я вижу, что жизнь — сокровищница, убывающая каждую ночь...
Всякий, кто бы он ни был, покорно идет, привязанный
к поводьям смерти [9, с. 68—69].

Пафос этих стихов, имеющих характерную афористическую форму, усилен тем, что они завершают *муаллаку*.

В *муаллаке* Зухайра (≈ 530—628) сентенции сосредоточены

на вопросах морали: это рассуждения на тему, «каким надо быть, чтобы в краткой земной жизни проявить себя наилучшим образом, совершить как можно меньше дурных поступков и избежать наказания на том свете». Подобные сентенции стали важной составной частью традиционных тем *зухдийят*, они неразрывно связаны с рассуждениями о нестабильности земного существования человека. Зухайр говорит:

Без того, кто обладает достоинствами, но скупится расточать их
Перед своими соплеменниками, обойдутся, его будут порицать,

Тот, кто опасается злых судей, все равно будет достигнут ими,
Даже если заберется по лестнице на небо.

Тот, кто оказывает благодеяния недостойному,
Получит вместо похвалы хулу и раскается.

Тот, кто покинет родину, сочтет врагом своего друга,
Того, кто не уважает сам себя, не уважают люди.

Какова бы ни была природа человека,
Она будет распознана, даже если он думает,
что она скрыта от глаз людских [9, с. 79—80].

Обратим внимание на подчеркнутую афористичность этих строк, без которой не мыслится и жанр *зухдийят*, где каждый бейт должен был представлять как бы самостоятельное произведение, содержащее вполне законченную мысль. Это явление, вообще свойственное арабской поэзии, особенно показательное для «морально-дидактического жанра» и, очевидно, служит основной причиной «свободной» композиции, в частности философской поэзии: раз каждый бейт совершенно автономен, то стихотворение не нуждается в строгой композиционной схеме. В нем может быть любое количество бейтов, а их компоновка — произвольной. Благодаря своему обобщающему, объективному и общечеловеческому характеру приведенные афоризмы являются самостоятельными смысловыми единицами, и цель автора — прежде всего добиться этой самостоятельности, благодаря которой стихотворение как бы состоит из отдельных «жемчужин», нанизанных на одну нить, образующих ожерелье. Недаром поэзия определяется по-арабски как «манзум» (букв. «нанизанное»).

Афористичность свойственна и *муаллаке* Абида ибн аль-Абраса (VI в.), часть которой посвящена рассуждениям на «философские» темы — о бренности жизни, в которой все блага преходящи, о беспомощности человека перед судьбой и о его беспечности, которую не могут обуздать даже переживаемые им беды:

Всякий, обладающий добром, будет лишен его,
Всякий, питающий надежду, будет обманут,

Всякий, владеющий стадами верблюдов, отдаст их наследникам,
Всякий, захвативший добычу, станет добычей грабителей,

Всякий, кто ушел, вернется,
Лишь ушедший со смертью не вернется.

Людам не идут впрок поучения. Если их не может научить время
И судьба (ад-дахр), то не помогут поучения [9, с. 92].

В данной *муаллаке* сильна также и обличительная тенденция, направленная против нарушения традиционных норм, прежде всего против разрушения кровнородственных связей, против скупости и жестокости родичей и соплеменников. Поэты пытаются доступными им средствами решить вопрос о взаимоотношении человека и общества, о жизни и смерти, добре и зле. Эти афоризмы нельзя еще назвать философской лирикой прежде всего ввиду их случайного характера — они как бы тонут среди разнообразного материала *касыды*, не получая подтверждения в общем ее контексте. Это как бы зародыш жанра *зухдийят*. Наличие подобных бейтов в «образцовых» доисламских произведениях сыграло свою роль в развитии философской лирики дидактически-обличительного направления. «Поздними» поэтами они воспринимались как образец для подражания. Авторы *зухдийят* обогащали и развивали эти образцы, внося новые элементы, прежде всего связанные с мусульманской мифологией. Мотив бессилия человека перед лицом судьбы несколько модифицируется, получает более оптимистическую и вместе с тем субъективную окраску (человек, совершивший добрые дела, мог рассчитывать на продолжение жизни в раю). Тем не менее в целом *зухдийят* отличает подчеркнуто пессимистический настрой, что является характерным признаком данного жанра.

Остановимся на самом термине *зухдийят*, которым средневековые поэты и критики определяли стихи нередко самого разного содержания. Он происходит от глагола «захида» — «не желать чего-либо», «отвернуться», «отказаться». Выражение «захида фи-д-дунья» получило значение «отказаться от мира», «стать аскетом», а на этом основании *зухдийят* называют иногда «стихи аскетического содержания». Однако дело обстоит сложнее. Этим определением объединяются различные стихи, которые нельзя причислить ни к любовной лирике, ни к *хиджа* — осмеяниям, ни к другим известным жанрам. Некоторые элементы *зухдийят* сближают этот жанр с сатирой, тем не менее средневековые литературные критики не объединяют их с *хиджа*. В *хиджа* предполагалось наличие конкретного лица, подвергавшегося осмеянию, в *зухдийят* же адресат не указан, стихи носят обобщенный характер. Попытка обобщения, придания стихам глубины в сочетании с широкой разработкой традиционных мотивов — рассуждения о смысле жизни, о ее суете и быстротечности, о равенстве людей перед смертью, — осложненных и модифицированных мусульманской мифологией, позволяют отнести жанр *зухдийят* к философской лирике. *Зухдийят* как жанр представляет собой своего рода мусульманский Апо-

каллиписис. Характерный уже для древнеарабской поэзии пессимистический характер афористических высказываний многократно усиливается в *зухдийят* устрашающей мифологической картиной Страшного суда и образом грозного небесного царя, вершащего справедливый суд. Место безразличной к человеку «негуманной и антигуманной» судьбы, карающей правого и виноватого, скупого и щедрого, благородного и низкого, занимает Аллах, «гуманное и гуманистическое» божество в том смысле, что оно отнюдь не безразлично к человеку, а, наоборот, с излишней скрупулезностью следит за его добрыми делами и прегрешениями. Мы наблюдаем разительный контраст между умирающей доисламской мифологией, где образ судьбы носил вначале антропоморфный характер (что отражалось и во фразеологии — «клыки и когти судьбы»), но к моменту развития доисламской поэзии утратил свою конкретность, превратившись в некую безликую, злую и беспощадную силу, и молодой мусульманской мифологией, в которой Аллах, невзирая на все старания богословов, пытающихся лишить божество конкретных черт, все еще антропоморфен и может «воссесть на престоле», как говорится в Коране.

Как характерную особенность жанра *зухдийят* можно отметить большое влияние коранического стиля: прямое использование целых *аятов* и отдельных их частей, наличие различных реминисценций, иногда незаметных на первый взгляд.

Как и для стихотворений других жанров, для *зухдийят* не существует канонов, определяющих количество бейтов. Стихотворение может быть любой длины, причем афористичность, вообще являющаяся идеалом арабской поэзии, в этом жанре проявляется сильнее всего, особенно у таких мастеров, как Абу-ль-Атахия (730—825), у которого почти каждый бейт — словица или «хикма» (афоризм).

Зухдийят были чрезвычайно распространены в средневековой арабской поэзии VIII—X вв. и позже, но расцвет этого жанра приходится, очевидно, на VIII—IX вв. Трудно с точностью определить тематику *зухдийят*, поскольку они чрезвычайно похожи друг на друга, но вместе с тем вариации, казалось бы, на те же темы порождают новые темы, новые ассоциации. Нужно отметить усиление социальной стороны стихов, в которых нередко «аскетическая» тенденция приводит не к «отказу от мира» во имя служения богу, а к осуждению мира. Можно возразить на это, что аскет тоже осуждает мир. Но он осуждает мирскую жизнь как нечто отвлекающее, мешающее сосредоточиться на мыслях о боге, воздаянии за грехи в загробном мире. В *зухдийят* можно проследить и такую тенденцию, но наряду с ней мы видим осуждение мира вне всякой связи с божеством. Мир осуждается за то, что он устроен несправедливо, за то, что в споре между добром и злом неизменно побеждает зло. У разных авторов, естественно, преобладает та или иная тенденция, но обе темы постоянны для данного жанра.

Вот, например, стихотворение Абу Нуваса (762—813), которое составители диванов включают в разряд *зухдийят*:

Жизнь — это невеста, и кто породнился с ней,
Тот спокоен, а иной забавляется.

Один унижен из-за бедности,
А другой славен своим богатством,
Кто с набитой утробой, а кто голоден [3, с. 616].

У Абу Нуваса намечается выход из однопланового, «плоскостного» поэтического повествования, характерного для многих *зухдийят*, посредством сарказма и двусмысленного употребления коранических реминисценций. Так, намекая на постоянно встречающееся в Коране утверждение, что «Аллах сотворил все живое из воды»², поэт говорит:

Когда тебе понравится что-нибудь в этом мире?
Тебе ведь не нравится, как он устроен!
Разве ты не видишь, что сущность и основа этого мира
Возникли из соленой морской волны?! [3, с. 528]

Показательно, что подобное чуть ли не еретическое высказывание включается в *зухдийят*. Здесь трудно разграничить серьезное и ироническое. Поэт придерживается традиционных тем: страх перед Аллахом и воздаяние за грехи, надежда на милосердие божие, но эти строки можно воспринять и как издевательство над страхом, и как сожаление о том, что в мирской жизни у человека нет иного защитника, кроме Аллаха:

Я бегу от тебя к тебе — куда же еще
Может бежать от тебя зывающий о помощи? [3, с. 530].

Ирония, скептицизм (не в философском понимании слова), постепенно развиваясь, нашли свое крайнее выражение в творчестве Абу-ль-Ала аль-Маарри (979—1058), после чего жанр *зухдийят*, а с ним и обличительно-дидактическое направление в средневековой арабской поэзии уступают место «теоретическому» мистически-аллегорическому направлению. В стихах Абу Нуваса нет аллегорий, но они гаят в себе возможность непрямого, многослойного понимания поэтического текста, что достигается с помощью тонкой иронии, понятной «просвещенному» читателю, в то время как читатель или слушатель попроще воспринимает эти стихи вполне серьезно:

Умри от боли, причиняемой молчанием, — это лучше,
Чем боль, которую могут нанести слова.

Может быть шуткой своей ты откроешь
Врата, ведущие к гибели.

Как часто слово было причиной смерти
И бодрствующего и спящего.

Уцелеет лишь тот, кто вложит себе в рот
Узду, чтобы сдержать себя [3, с. 620].

Для жанра *зухдийят* обычно применение Эзопова языка. *Зухдийят* — жанр по своей природе дидактический, его задачей является «исправление человека». Религиозная же фразеология, обычная для средневековья, могла скрывать что угодно — от ужаса богобоязненного мусульманина перед Страшным судом и адскими муками до желчного возмущения скупостью торговцев и интригами придворных. *Зухдийят* были наиболее действенной «литературной» формой протеста, осуждения противоречий между истинами, провозглашаемыми исламом (в частности, этическими нормами, соблюдение которых рекомендовалось мусульманину), и жизнью, где эти нормы постоянно попирались.

Авторы *зухдийят* пользовались запасом традиционных тем, которые при всем своем разнообразии в сущности выражали одно — недовольство жизнью, несправедливостью мира. Лишь смерть преодолевает эту несправедливость — ведь все равны перед ней, а после смерти каждый получит воздаяние согласно своим поступкам:

Терпи, когда проходят чередой превратности рока,
Ведь следствие терпения — благо.

Готовь свою душу к мысли о смерти, до того как она умрет,
Собирай добро до того дня, когда оно будет вознаграждено.

Как будто твои родные позвали тебя,
А ты не слышал, ибо в груди твоей предсмертный хрип.

Как будто тебя уже посадили
В носилки и несут на кладбище, чтобы погрузить во мрак могилы.

О, если бы мне знать, каково тебе,
Когда предъявлен счет в утро Воскресения!

Как мне оправдаться в том, что я совершил,
Что скажу я господе моему, как оправдаюсь

В том, что не стремился быть праведным
Или совершил дурное дело вместо благого.

О, горе мне от того, что я приобрел,
О печаль, о сожаление о прошедшей жизни! [3, с. 609—610].

Оставаясь в рамках традиционных тем *зухдийят*, Абу Нувас создает патетическую картину смерти. Вместо афористических рассуждений перед нами чередование образов, что характерно для этого поэта.

Явственно звучит у него чрезвычайно популярная в *зухдийят* и некоторых других жанрах, особенно *риса*, тема «умерших поколений», восходящая к общесемитскому фольклору. Эта тема тесно связана прежде всего с темой бренности жизни (одна из наиболее ранних форм понимания исторического процесса и преемственности):

Где те, что были до вас,
Обладатели мощи и славы?

Спросите о них у городов,
Ищите известий о них.

Они раньше нас отправились в путь,
А мы пойдем за ними вслед [3, с. 612].

В этом же стихотворении присутствует мотив равенства людей перед лицом смерти:

Вас перенесли из дворцов во мрак домовины,
Где для вас не воздвигнут ни куполов, ни палат... [3, с. 621]

Чрезвычайно интересно одно из стихотворений Абу Нуваса в жанре *зухдийят*, состоящее из 13 бейтов, где поэт кое в чем предвосхищает более позднюю суфийскую философскую лирику. В этом стихотворении звучат отголоски учения о «душе разумной» и «душе неразумной», позже разработанного философами. Не поддается однозначному истолкованию ряд бейтов, в том числе бейт о знамении Страшного суда — его можно понять и как обличение царящей в мире несправедливости и зла, и как метафору. Интересен образ «мира, что ослепляет заблуждающегося», постоянно встречающийся в аллегорической мистической поэзии в форме разнообразных аллегорий. Некоторые образы, вошедшие в постоянный образный фонд мистической поэзии, прежде всего «ахль ас-сиба» (букв. «обладатели безумной страсти»), «халат» (букв. «состояния»), в контексте стихотворения создают картину, близкую к аллегориям суфийской поэзии.

Для *зухдийят* Абу Нуваса характерна тема оплакивания молодости, появления седины как вестника смерти — одна из наиболее популярных тем в средневековой арабской поэзии, главным образом в любовной лирике (разница лишь в роли этой темы в общем контексте стихотворения). Позже эта тема вошла в аллегорическую философскую лирику (очевидно, всё же не через жанр *зухдийят*, а через любовную лирику, послужившую образной основой для философских аллегорий).

В *зухдийят* Абу Нуваса часты жалобы на то, что «мало подлинных мусульман», т. е. людей, соблюдающих этический кодекс подлинного мусульманина (предусматривающий такие качества, как скромность, нестяжательство, справедливость и т. д.). Интересно сравнить эти жалобы с разработкой аналогичной темы в древнеарабской поэзии. Разрушающийся мир племенного единства и сотрудничества представляется поэтам (авторам *муаллак* и другим поэтам V—VI вв.— периода, когда интенсивно проходил процесс разложения племенного строя) миром погибающим. Именно поэтому так часты в древнеарабской поэзии сетования и жалобы на «родичей», на свое племя, которое не хочет помочь в беде. Разрушение племенной и ро-

довой солидарности является, по мнению древних поэтов, едва ли не самым страшным пороком и нарушением этических норм³. Показательно, что уже в VIII—IX вв. эта тема постепенно сходит на нет и жалобы на неблагодарность адресованы уже не родственникам и соплеменникам, а друзьям, проявившим неблагодарность, примеры чего мы неоднократно находим у Абу Нуваса. Этот мотив трансформирован также в конфессиональном духе и принял форму жалоб на «отсутствие сотрудничества между мусульманами».

Вершиной разработки жанра *зухдийят* было творчество Абу-ль-Атахии. Неисчерпаемо богатство тем и мыслей в его творчестве, как и вариантов компоновки этих тем. И если авторы *муаллак* осуждают отдельные «недостатки» этого мира и своих современников, а Абу Нувас и его последователи окрашивают это осуждение в иронические тона, то Абу-ль-Атахия создает в своих стихах устрашающую, апокалипсическую картину порочного и несовершенного мира, в котором человек лишь временный обитатель. Человек неразумен и грешен, он думает лишь об удовлетворении своих страстей, отвлекающих его от бога. Человек забывает о том, что рано или поздно он станет добычей смерти и предстанет перед грозным судьей. Люди думают, что роскошная гробница дает преимущество на том свете, как в этом мире — дворец богача, на самом же деле все равны перед лицом смерти.

В *зухдийят* Абу-ль-Атахии много традиционных компонентов, в частности обличительных мотивов и других тем: седина как вестник смерти; «увещатель», долженствующий напоминать о том, что молодость невечна; тема «всеядного рока», пожирающего людей и пьющего их кровь (в чем мы видим отголоски мифологических представлений о судьбе); тема одиночества человека. Но тем не менее Абу-ль-Атахия создал принципиально новый вид философско-дидактической лирики, обладавший необычайно сильным эмоциональным воздействием.

Нельзя назвать картину мира, нарисованную Абу-ль-Атахией, философской системой, поскольку он не разрабатывает основные философские вопросы: о причине бытия, о строении вселенной, о душе. Это, если можно так сказать, не научная, а «эмоциональная» философская система, ограничивающаяся в основном рамками мусульманских представлений, но имеющая ярко выраженный неконформистский характер. Стихи Абу-ль-Атахии воспринимались, с одной стороны, как правдивое изображение существующего мира с его пороками и несовершенствами, а с другой — как «правдивое обличение» с целью исправления этого мира и ликвидации пороков. Было бы в высшей степени наивным говорить о традиционности и каноничности средневековой литературы, понимая под этим то, что художники «не хотели» правдиво изображать окружающую действительность, — всюду и во все времена они стремились именно к этому и осуществляли это доступными им средствами и ме-

тодами с той или иной степенью условности. В этом отношении *зухдийят* Абу-ль-Атахии представляют блестящий образец сочетания «реалистичности» (например, он складывал стихи о том, что цены на хлеб в дни правления халифа Харуна ар-Рашида непомерно высоки) и традиционности — поэт обрабатывал традиционные темы. Кстати, с точки зрения Абу-ль-Атахии и его современников, образы мусульманской мифологии (Страшный суд, неподкупный судья, адские муки) достаточно реалистичны, и тем более реалистичны малоутешительные картины царящего в мире зла и несправедливости и подстерегающей каждого безжалостной, бесстрастной смерти.

Показательно, что творчество Абу-ль-Атахии, высоко ценимое в арабских странах — его современниками и в последующие эпохи, вплоть до настоящего времени, игнорировалось западноевропейскими арабистами, видевшими в нем лишь автора стихов «аскетического характера» и не замечавшими того, что в этих стихах наличествует комплекс социально-психологических ценностей и представлений, присущих не ученым, не средневековой интеллигенции (как мы увидим позже, в аллегорической философской поэзии, понятной лишь посвященным), а «простым людям», в том числе и разделявшей те же воззрения феодальной знати, хотя ее практическая деятельность противоречила этим воззрениям. Это утверждение не является парадоксальным и подтверждается фактами. Абу-ль-Атахия был придворным поэтом халифов, которые сочувственно слушали его стихи, «призыв к богобоязненности» не пугал правителей и не воспринимался как посягательство на их власть. Ведь все истины, провозглашавшиеся поэтом, соответствовали официальной точке зрения. Успеху *зухдийят* Абу-ль-Атахии в большой мере способствовала их афористичность. Каждый его бейт — это «хикма», и многие из них стали пословицами. Нужно отметить, что Абу-ль-Атахия вставляет в свои стихи и уже известные пословицы, иногда их бывает трудно отличить от бейтов, созданных поэтом:

Добро и зло — это привычки и страсти.
Иногда друзья превращаются во врагов.

Истинный свидетель в пользу суждения — тот,
кто стремится поступать так, как оно гласит.
Достойный человек сторонится постыдных дел.

У каждого свое стремление, а стремления различны,
Каждый желает исполнить только то, к чему он стремится.

От каждой болезни лекарство есть для того,
кому оно известно.

А невежда не ведает своей болезни.

Хвала Аллаху — он судит как пожелает,
А его творения не могут судить его, их желания
не исполняются.

О, как далек умерший от того, кто любил его,
Ушедший ожидает Страшного суда, а живущий остается
на земле:

Друг отдаляет друга в час кончины,
Кто умер, того покидают друзья.

Когда бурные порывы мятежной души овладевают мной,
Появляется завеса мрака между мной и светом.

Превратности времени избирают для себя свой час,
То приближая гибель, то отдаляя ее.

Всякий оказывается то на просторе, то в утеснении,
Время то стягивает, то ослабляет свои путы [2, с. 1].

В этом стихотворении, относящемся к числу наиболее известных *зухдийят* Абу-ль-Атахия, обращает на себя внимание целый ряд моментов, характерных для данного жанра, и прежде всего подчеркнутая афористичность. Абу-ль-Атахия был подлинным виртуозом в этом отношении, сравнить с ним можно, пожалуй, лишь Абу-ль-Ала аль-Маарри. При всей своей автономности афоризмы не производят впечатления не связанных друг с другом изречений: автор искусно связывает их как нитью внутренних ассоциаций, так и с помощью формальных элементов, в первую очередь аллитераций. Одно из полустихий представляет собой распространенную пословицу («От каждой болезни лекарство есть...»), второе полустихие дополняет и развивает мысль, придавая ей глубинный, «скрытый» смысл: «А невежда (т. е. „незнающий“) не ведает своей болезни». В данном бейте мы видим любопытный переход от внешнего к внутреннему уровню выражения и восприятия, его можно понять и в прямом и в переносном (но еще не в аллегорическом) смысле. «Болезнь» можно истолковать и как телесный недуг, и как «испорченность состава души», т. е. порочность души, «незнание», непризнание бога и божественной истины. Интересно также упоминание о завесе мрака между человеком и светом — мотив «божественного света» станет одной из основных мыслей и тем аллегорической философской поэзии. Очень интересен образ-метафора, уподобляющий судьбу (или время) человеку, то крепко привязывающему своего верблюда, то удлиняющему веревку, чтобы верблюд мог пастись свободно (образ, очень часто употреблявшийся в старой арабской поэзии).

Зухдийят Абу-ль-Атахия являются классическим образцом вариативности, разнообразия оформления традиционных тем *зухдийят*, например темы бренности мира и беспомощности человека:

Клянусь твоей жизнью, этот мир — непостоянное жилище,
Достаточно, если я скажу, что это жилище смерти
и исчезновения [2, с. 2].

О, нет убежища от смерти у живущих,
И каждый человек — жертва тления [2, с. 3].

Я размышлял о мире и о том новом, что в нем появляется,
Я вижу, что все новое в нем ветшает [2, с. 4].

О живущий в мире, будь уверен, что он превратится в ничто,
Ведь ты видишь, что время перемалывает дни, будто
мельничный жернов.

Скольких уничтожил рок, что скрывались за стенами
На вершинах гор с неприступными склонами! [2, с. 8] крепостей

Твоя жизнь — считанные дыхания, и всякий раз,
Как ты вздохнешь, твоя доля жизни уменьшается.

Тебя всякий час убивает то, чем ты живешь,
И тебя погонит в путь погонщик, что не будет
шутить с тобой [2, с. 10].

И наконец, приведем несколько бейтов из наиболее известного стихотворения Абу-ль-Атахи:

Рождайте для смерти и стройте для разрушения,
Всем вам суждено погибнуть.

Для кого мы строим? Ведь все мы будем в могиле
И вернемся к тому, из чего были сотворены,— к земле.

О смерть, я не знаю, как избежать тебя,—
Ты пришла, не прошла стороной и не ошиблась [2, с. 23].

Прозрачность, легкость языка делала стихи Абу-ль-Атахи популярными в самой различной аудитории, правда, образованные литераторы — современники поэта считали их «слишком простыми». Так, некий литератор рассказывал: «Абу-ль-Атахи прочел мне свои стихи, а потом спросил меня: „Как твое мнение?“ Я ответил ему: „Они были бы еще лучше, если бы ты не употреблял простонародных выражений“ Абу-ль-Атахи заметил: „Клянусь Аллахом, мне нравится в них как раз то, что отвращает тебя“» [2, с. 12].

Однако «простые и простонародные» стихи Абу-ль-Атахи содержат элементы, обуславливающие возможность не только понимания, но и «толкования», т. е. постижения на более глубоком уровне.

К числу традиционных тем, часто встречающихся также у предшественников Абу-ль-Атахи, принадлежит мотив «превратностей времени» и вытекающая отсюда тема «где те, которые...». Несмотря на общий пессимистический характер стихотворений и отдельных бейтов, написанных на эту тему, они, как это ни парадоксально, в сущности, оптимистичны, ибо предполагают непрерывную преемственность человеческих поколений, следующих друг за другом и сменяющих друг друга. Призрак Страшного суда витает над ними не как предел существования человечества, а как напоминание людям о том, что человек добродетель: чей может не бояться его, он только не дол-

жен грешить. В стихах Абу-ль-Атахи часто встречается в разных формах корень «залама», общее значение которого «обижать, поступать несправедливо». В Коране же слово «залимуна» — «обидчики» означает почти всегда врагов Мухаммада и имеет не столько этический, сколько конфессиональный характер. Тема Страшного суда у Абу-ль-Атахи также приобретает этическое звучание. Мир непостоянен и несправедлив, а поэтому недостоин любви, говорит поэт, время (судьба) ослепляет человека своей благосклонностью, а потом «обрушивает на него беды». Интересно, что в *зухдийят* (и стихах других жанров) — и не только у Абу-ль-Атахи, но и у других, более поздних авторов — мотив судьбы (судеб, «маная») как бы параллелен мотиву «божьего суда», но не подменяется им. Поэтому несколько упрощенной представляется попытка определить время создания того или иного стихотворения по соотношению употребления слов «манийя» («гибель, рок») и «кадар» («судьба») — не так легко и быстро происходит «замена бедуинского фатализма религиозным детерминизмом» [11, с. 63], и традиционные темы в поэзии так же живучи, как и многие элементы социальной психологии, существующие в течение столетий и переживающие почти без изменения коллизии самого различного характера. Вот несколько примеров из богатейшего фонда разработки этой темы у Абу-ль-Атахи:

Нет ничего, в чем бы не была заключена собственная гибель,
Нет ничего, что бы не кончалось [2, с. 3].

Я веселился, когда смерть упорно преследовала меня,
А судьба должна отвлекать от веселья [2, с. 22].

Мы видим, что ночь гонится за нами, как и день,
И не знаем, кто из них кровожаднее [2, с. 27].

Человек гонится за чем-то, а судьба гонится за ним,
Рука времени вертит и швыряет его [2, с. 33].

Как видим, в *зухдийят* еще очень живы отголоски мифологических представлений, превратившиеся в метафоры (рука времени переворачивает человека, ночь и день гонятся за ним, чтобы пожрать, и т. д.). Обычно этой теме сопутствует тема «ушедших поколений»:

Где те, кто строили крепости и собирали
В них войска, чтобы быть сильнее, где они?

Где терпеливые защитники, гордо встречающие врага
В день битвы, чтобы скрестить копьё?

Где те, что поднимались на мимбары, вели пеших
И конных воинов, собирали собрания, правили городами
и селениями? [2, с. 8]

В некоторых стихах «ушедшие поколения» анонимны, в других дается как бы краткий перечень истории этих поколений, и эта форма стала позже преобладающей:

Судьбы владеют всей землей,
Судьбы уничтожают всех рабов.

И тебе время даст вкусить то же,
Что случилось с народами Самуд и Ад.

Помнишь ли тех из сыновей Сасана,
Владевших Фарсом и Ираком, что покинули нас?

Где Дауд, где, где Сулейман?

Все они пришли к водоему судьбы,
Но не вернулись с водополя [2, с. 76].

Может показаться, что эти стихи требуют комментария, но современники поэта — рядовой читатель или слушатель — отлично знали, кто такие упоминавшиеся в Коране древние народы Ад и Самуд, которых бог покарал за непослушание, Дауд и Сулейман и т. д.

Позже, в аллегорической философской лирике, эта древнейшая тема подверглась сложнейшему процессу аллегоризации. Например, имена Дауда и Сулеймана, библейских и коранических пророков, стали обозначать определенные стадии постижения божества (истины), «подъема к высшему божественному свету». Поэтому даже имена собственные понимались на разных уровнях («внешний» — имя пророка, «внутренний» — «даудовская», или «сулейманова» стадия, или ступень «восхождения»). В стихах Абу-ль-Атахи этих аллегорий еще нет, но своеобразный «исторический очерк», описание следующих друг за другом в хронологическом порядке «ушедших поколений» дали формальный и образный материал для построения схемы «ступеней познания божества», поскольку исторический процесс осмысливается поэтом как приближение человечества к постижению истины.

Тема бренности мира непосредственно связана в *зухдийят* с мыслью о том, что мир недостоин любви. Это, пожалуй, главная тема, которая давала основание говорить об аскетическом характере жанра *зухдийят*:

Мир — это горе, и труды,
И несчастье, которое влечет за собой другие несчастья [2, с. 28].

Я тону во мраке любви
К этому миру, где благочестивые люди — звезды... [2, с. 35].

Этот мир, в любви к которому я состарился,—
Жилище, предающее того, кто любит его [2, с. 35].

Этот мир — он блеском своим подобен гадюке, источающей яд,
Ведь гадюка такая красная и гладкая на ошупь [2, с. 50].

В этих бейтах, как и в ряде других, лишь намечается образование аллегорий, которые пока еще скрыты в метафорах и

сравнениях. Так, поэт не говорит, что он совершал путешествие в «краю миражей» (более поздняя аллегория мира), а сравнивает мир и мирскую жизнь с миражем и туманом [2, с. 28] или с ускользающей тенью. Он не говорит о коварстве возлюбленной, закрывающей от него свет черными, как ночь, волосами (другая аллегория мира и мирской жизни), а употребляет метафору «Я тону во мраке любви к этому миру». Метафорами (а не аллегориями) являются слова о «жилище, предающем того, кто любит его», о «гадуке, источающей яд», и т. д. Эти метафоры получили широкое распространение среди современников поэта, они часты в творчестве Абу-ль-Ала аль-Маарри.

Таким образом, в творчестве Абу-ль-Атахи, крупнейшего мастера *зухдийят*, мы встречаем переплетение мотивов и тем двух родов: в одних преобладает «внешнее» понимание, другие допускают понимание на двух уровнях. Конечно, резко разграничить эти темы и образы трудно, следует, однако, отметить, что «внешний» уровень преобладает в разработке темы равенства всех людей после смерти, поскольку в этой теме наиболее сильно проявляется социальный протест:

Я посещал могилы богачей и не вижу
Роскоши, а раньше они утопали в роскоши... [2, с. 2].

О жители могил, земля стерла ваши лица,
О жители могил, истлели ваши украшения,

О жители могил, хватило ли вам тех домов, что вы настронли?
Эти дома — как они теперь далеки от вас! [2, с. 3].

Я посетил могилы царей, обладателей царства,
В этом мире они предавались своим страстям.

Они повелевали, наслаждаясь разными яствами и напитками.
Дорогими одеждами и изысканными благовониями.

А теперь это обнаженные тела, без одежды,
Это лица, поверженные в прах.

Земля оставила от них лишь белые черепа,
Которые сверкают в могильной земле, и рассыпавшиеся кости
[2, с. 41—42].

Некоторые обычные, традиционные на первый взгляд мотивы со временем превратились в аллегории. К таким мотивам относятся, например, «предостережения» — афоризмы дидактического характера, призывающие человека не доверяться «времени», не поступать несправедливо, жить так, чтобы не опасаться Страшного суда, говорить правду и т. п.:

Берегись, не доверяйся времени, ведь время
Переменчиво к нам.

Остерегайся поступать несправедливо, несправедливость —
это мрак.

Метафорическое употребление слова «мрак» в значении «невежество», «грех» является, по-видимому, очень старым для арабского языка и поэзии и широко представлено в Коране⁴. В дальнейшем эта метафора превращается в аллгорию: «мрак» понимается как «мир, отвлекающий человека от созерцания небесного света истины», и появляется вторичная аллгория уже для понятия «мрак» — черные локоны возлюбленной или ночь.

Традиционной для *зухдийят* был мотив «время-увещатель», разработанный позже в наиболее совершенной форме у Абу-ль-Ала аль-Маарри, а также «седина-увещатель», «безумство» или «безумная любовь» (сиба). Все эти мотивы получили дальнейшую разработку и превратились в аллгории.

Мы упоминали о свойственной *зухдийят* Абу-ль-Атахии афористичности. Афористичность в высшей степени характерна и для Абу-т-Таййиба аль-Мутанабби (915—965), величайшего мастера *мадха*. У аль-Мутанабби мы видим, как и у древних поэтов, преобладание отдельных афоризмов, содержание которых близко к *зухдийят*. В общем контексте *мадха* или *риса* эти бейты получают иную окраску по сравнению с *зухдийят* Абу-ль-Атахии, имеются заметные различия в стиле этих двух поэтов, но темы остаются прежними: бренность мира, неизбежность смерти, седина как вестник смерти и т. д. Очень большое место в творчестве аль-Мутанабби занимает тема осуждения мира, подхваченная и развитая аль-Маарри (аль-Мутанабби был его любимым поэтом). Тема «ушедших поколений» продолжает быть одной из постоянных и в стихах-афоризмах аль-Мутанабби:

Раньше нас были люди в этом мире, и, если бы они
еще были живы,
Нам всем бы не довелось прийти и уйти.

Тот, кто приходит, захватывает жизнь как грабитель,
А тот, кто уходит, расстаётся с ней, как ограбленный
расстаётся со своим добром [10, т. I, с. 50].

Несмотря на бóльшую сложность образов аль-Мутанабби по сравнению с образами Абу-ль-Атахии, стихи первого очень редко могли служить основой для создания аллгорий — может быть, именно по причине большей образной сложности. Для формирования аллгории необходимо постоянное повторение привычных метафор, а для аль-Мутанабби характерно «обновление» старых, традиционных тем, например темы равенства людей перед лицом смерти:

Тот, кто пасет овец, умирает в невежестве,
Так же как умирает Гален, несмотря на свою мудрость.

И кто знает, может быть, пастух проживет дольше
И лучше сохранит свою паству [10, т. I, с. 213].

Из стихов аль-Мутанабби на тему «осуждения мира» особенно известны строки, комментируемые аль-Маарри в «Послании о прощении»:

Я жалуюсь этому времени на его недостойных людишек:
Самый знающий из них косноязычен, а самый решительный —
негодяй,

Самый благородный — пес, а самый прозорливый — слепец,
Самый бодрый — ленивый гепард, а самый храбрый —
обезьяна... [10, т. I, с. 374—375].

Как представляется, аль-Мутанабби не выдвинул каких-либо новых тем или мыслей, его «философские» афоризмы перекликаются со стихами древнеарабских поэтов, иногда являясь определенной стилизацией:

Кто долго жил в этом мире, тот видит, как все в нем меняется
На глазах и истина становится ложью.

Как нам радоваться наступающему вечеру или утру,
Если все без следа исчезает, словно пролетевший ветер
[10, т. I, с. 57].

Мир истомил меня жаждой, а когда я попросил
Напоить меня, он послал мне дождь бедствий [10, т. I, с. 121].

Я познал превратности времени, и, если бы
Они назвали свою родословную, я оказался бы
их старейшиной... [10, т. I, с. 40].

Творчество авторов *муаллак*, *зухдийят* Абу-ль-Атахии и других поэтов, стихи аль-Мутанабби подготовили почву для появления философской поэзии Абу-ль-Ала аль-Маарри. Им создан самостоятельный жанр философских поэтических эссе, смыкающихся, с одной стороны, с жанром философских афоризмов и *зухдийят*, а с другой — с чисто философской поэзией. Для творчества аль-Маарри, особенно для его философской лирики, характерна скептически-негативная направленность. Чрезвычайно трудно определить принадлежность аль-Маарри к какому-нибудь философскому течению. Напрашиваются аналогии с различными школами и направлениями греческой и эллинистической философии, однако этот вопрос нуждается в специальном и весьма углубленном исследовании, поэтому касаться его мимоходом было бы нецелесообразно. На основании философской лирики аль-Маарри, представленной главным образом сборником «Лузум ма ла яльзам», можно сделать вывод, что поэт придерживался воззрений, характерных для интеллигенции X—XI вв., большинство которой составляли сторонники «внутреннего» понимания Корана, т. е. его аллегорического толкования.

Вместе с тем философская лирика аль-Маарри не является изложением какого-либо философского учения; небольшие стихотворения (вплоть до двухстиший), из которых состоит сбор-

ник «Лузум ма ла альзам», посвященные отдельным философским или этическим проблемам, не излагают воззрений автора, часто противоречат друг другу: одно из этих стихотворений говорит о возможности переселения души из тела человека в тело животного и даже в растение, а следующее отвергает эту возможность и высмеивает тех, которые могут в это поверить; одно стихотворение утверждает, что «светила наделены разумом» в соответствии с философским положением о существовании иерархии подчиненных друг другу разумов, соответствующих небесным сферам, на каждой из которых расположена та или иная планета, а в следующем стихотворении говорится о том, что светила не могут быть разумными, поскольку эти лишь сгустки огненной материи, и т. д. Если можно говорить о наличии какой-то системы или какой-то мысли в своеобразном жанре философской лирики или «философского поэтического трактата», созданном аль-Маарри, то, по нашему мнению, вернее всего было бы говорить о ведущей идее рационализма, попытке проверить все философские положения на «точильном камне разума», «размышлять», как говорит аль-Маарри.

И если в предыдущих произведениях философской лирики мы видим некий стихийный рационализм: «разумный» («акил», или «лаиб») человек должен понять, что жить разумно, «сообразно разуму» для него выгоднее, ибо это избавит его от мучений на том свете и поможет с большей пользой провести кратковременный жизненный срок, то у аль-Маарри мы видим переход к философскому рационализму. Правда, аль-Маарри создает все же не философский трактат, а поэтическое произведение, что подразумевает прежде всего не понятийное, а образное мышление.

Несмотря на мрачный тон стихов аль-Маарри, представляющих общую апокалипсическую картину насквозь прогнившего мира, «матери смрада», поэт верит, что, если показать людям все неразумие мира, в котором они живут, и их собственное неразумие, мир станет лучше и люди разумнее. Мир не «испортился со временем», утверждает аль-Маарри, он исконно неразумен, и это оставляет надежду на его улучшение, поскольку хуже быть не может.

Острейшая социальная критика, характерная для философской лирики Абу-ль-Ала аль-Маарри, которая в *зухдийят* смягчалась надеждой на справедливость и милосердие в будущей жизни, также составляет сильнейшую гуманистическую и оптимистическую сторону его творчества. Уже сам по себе факт этой критики говорит о том, как ошибочно представлять поэта «отказавшимся от мира» аскетом.

В творчестве аль-Маарри сочлелись оба направления арабской философской лирики — «дидактически-обличительное» и «теоретически-аллегорическое». Первое, являясь как бы продолжением *зухдийят*, представлено в творчестве поэта полнее, второе проявляется эпизодически, в отдельных стихотворениях, не

приобретая отвлеченного, полностью аллегорического характера. Из важнейших философских тем, получивших отражение в поэзии Абу-ль-Ала аль-Маарри, нужно прежде всего назвать проблему «телесного воскресения», чрезвычайно острую в его время. Рационалистически настроенная интеллигенция (в том числе неконформисты-шииты, настаивавшие на аллегорическом, «внутреннем» понимании Корана) скептически относилась к «телесному воскресению» и толковала «райское блаженство» в смысле радости «возвратившейся в царство чистых душ» «знающей» души, постигшей высшую истину и божественный свет. Скептическое отношение к возможности «телесного воскресения», насмешка над наивной верой людей, не желающих «поразмыслить», — излюбленная тема философской лирики аль-Маарри:

Как может быть тело призвано к воскресению,
После того как оно истлело в земле и стало прахом?

Встанет ли из гроба, чтобы вновь нести свое бремя,
Спина, если самое малое из ее мучений — то, что она
согнулась до земли [I, т. III, с. 47].

Оказывают почет телу человека после смерти,
Но ведь оно, когда пройдет время, превращается в прах.

Наши души словно вино: если его долго держать взаперти,
Оно однажды превращается в чистый напиток [I, т. I, с. 52].

Сравнение («души словно вино»), усугубленное звуковым соответствием («рух — арвах — рах» — «душа — души — вино»), — зародыш ставшей позже привычной аллегории: вино — человеческая душа. Смысл этого полуаллегорического, полузашифрованного бейта — невозможность воскресения в прежней виде тела, рассыпавшегося в прах, «очищение» души после смерти тела, возвращение ее в прежнее местопребывание. Еще сильнее аллегоризация в таких строках:

Мы не знаем, что станет с нашими телами:
Когда приходит конец скитаниям человека на чужбине,
они — прах [I, т. I, с. 108].

Образ «скитания на чужбине» («игтираб») — это уже настоящая аллегория, означающая «отпадение» души от царства душ и ее переселение в человеческое тело, являющееся для эфирной души смешением с «грубыми» («касиф») четырьмя элементами, чуждыми ей, которые представляют собой темницу для души. В следующих бейтах того же стихотворения имеются и другие аллегории: «подъем» души — «освобождение ее из темницы» после смерти тела, «летающие ввысь птицы» — освобождающиеся души [I, т. I, с. 109—110]. Тело — темница для души (или клетка для птицы) — одна из постоянных тем Абу-ль-Ала аль-Маарри:

Я вижу, что нахожусь в трех темницах,—
Не спрашивай же меня об этом:

Из-за того, что слеп, постоянно нахожусь дома
И из-за того, что душа в этом скверном теле [I, т. I, с. 260].

О душа, о птица в клетке того, кто ею владеет,
Хвала Аллаху, тебя когда-нибудь выпустят [I, т. I, с. 304].

Сколько душ, подобных птицам, заключенным
В клетку, желающих освобождения смертью! [I, т. I, с. 305].

Душа, покидая тело, в котором обитала,
Опечалена тем, что истлело жилище, где она обитала,

Как голубка, пойманная птицеловом, склоняет шею
В горе, видя, как разрушают ее гнездо [I, т. II, с. 1].

В связи с этим у аль-Маарри часто встречается мотив «терпения», преодоления страха смерти в противоположность *зухдийят*, где силен мотив «устрашения смертью». Как это ни парадоксально, но Абу-ль-Атахия и поэты, принадлежащие к его школе, «материалисты» (не в философском понимании этого слова, а в смысле многочисленных в их мировоззрении пережитков «доисламского» стихийного материализма). Несмотря на все рассуждения о бренности этого мира, о том, что он преходящ и истинная жизнь — это жизнь «последующая», смертная, смерть представляется величайшим трагическим и устрашающим актом не только для грешника, но и для праведника, хотя, логически рассуждая, последний должен был бы радоваться предстоящим наслаждениям в раю. «Материализм» поэтов VIII—IX вв. проявляется и в том, что загробная жизнь, в их представлении, та же земная жизнь с вполне земными радостями. Абу-ль-Ала аль-Маарри смерть представляется единственным средством освобождения от тягот этого мира, когда душа «поднимается» в свое исконное жилище:

Пусть же не боится смерти тот, кто оседлал жизнь,
Ведь сойти в могилу — значит подняться [I, т. II, с. 1].

Употребленное здесь слово «сууд» («подъем») стало одним из терминов-символов философской аллегорической поэзии и обозначает освобождение души после смерти тела и ее «возвращение» в царство чистых душ. Тема «освобождения души из темницы тела» является одной из постоянных тем в творчестве Абу-ль-Ала аль-Маарри. Но наряду с ней и перекликаясь с ней проходит столь же постоянная тема: смерти не надо бояться, потому что даже смерть лучше, чем жизнь в этом жестоком и лживом мире:

Жизнь проходит, но ее не провожает мое сожаление —
Мне бы хотелось, чтобы тот, кто дал мне взаимы эту жизнь,
не давал бы ее [I, т. II, с. 240].

Здесь мы видим примечательное и характерное для аль-Маарри противоречие: холодное «теоретически-философское» отно-

шение к жизни тела как временного обиталища души, взгляд на жизнь и на мир как бы свысока, с вершин, где обитает «чистый разум», и страстное осуждение этого мира и этой жизни с точки зрения не философа, а страдающего человека и человечества, желающего преодолеть свои страдания и оправдать их, «утешиться философией», успокоить себя тем, что тело человека и те беды, которые ему приходится претерпеть, слишком незначительны в общей системе мироздания.

И если Абу-ль-Атахия как «простой человек», не особенно искушенный в философии, которая в его время еще не была разработана, верит в справедливость хотя бы после смерти, то аль-Маарри уже не разделяет эту веру и видит единственную возможность справедливости в «господстве разума, чистого, лишённого всякого зла и всякой грязи», но в общем гораздо менее «человечного», чем антропоморфное божество. Если Абу-ль-Атахия уверен — во всяком случае, он говорит об этом в своих стихах, — что человеку могут помочь добрые дела, за которые он будет вознагражден на том свете, то аль-Маарри считает, что «добрые дела» суть признак «знания» (души, познавшей высшую истину) и не имеют никакого отношения к телесным наслаждениям на том свете, ибо единственная награда души — это пребывание в царстве чистых душ.

Противоречие между философским и эмоциональным, человеческим отношением к миру постоянно ощущается в творчестве аль-Маарри и составляет, по-видимому, наиболее сильную сторону стихов поэта, так как объединяет страстность, демократичность и кажущуюся простоту понимания (правда, отнюдь не во всех бейтах) с «научностью» (в средневековом смысле слова) — обилием философских терминов, сложными образами, многоплановостью (слово «сууд» означает в обычном понимании «подъем», в философском — «смерть тела»; «игтираб» — «скитания на чужбине» и «вселение души в тело»; «набд» — «страхивание» и «освобождение души от телесных пут» и т. д.).

Это сочетание противоречивых тенденций можно проследить не только в разных стихотворениях аль-Маарри, но и в пределах одного стихотворения, особенно там, где трактуется уже известная традиционная тема о бренности и тщете жизни, сильно модифицированная и усложненная:

Доколе я буду влачить оковы жизни —
Необходимо разбить их и освободиться из плена.

Мы пришли в этот мир, не желая этого,
И покинем его не по своей воле [I, т. II, с. 298—299].

Вернутся в землю наши тела,
И мы станем частью чистого элемента.

И нами совершит омовение аскет,
Протирая свои руки землей [I, т. II, с. 300].

Обратим внимание на строки, где проходит одна из излюбленных тем аль-Маарри: человеческое тело состоит из «четырех элементов», или стихий: воды, земли, воздуха, огня. После того как душа покидает тело, последнее присоединяется к этим элементам, разлагается, и из праха, в который превратилось человеческое тело, гончар лепит кувшины и миски:

Поднимается чистая субстанция, а мы остаемся
В земле — скопище грязи и нечистот [1, т. III, с. 50].

Дух — нечто эфирное (латиф), чего не может постичь разум.
Дух обитает в потаенном месте.

Это свет тел, вносящий в них благо,
Он подобен свету светильника, который ты разжиг ночью.

Одни люди говорят: «Он остается в мертвом теле»,
А другие утверждают: «Встретив гибель, он поднимается»
[1, т. I, с. 273].

Место души — в вышнем мире,
Где для тел не найдется убежища [1, т. III, с. 133].

Пусть не предается самовосхвалению тот, кто вновь станет
Тем элементом, что служит на пользу гончару [1, т. I, с. 196].

Можно привести примеры самой разнообразной разработки этой мысли у Абу-ль-Ала аль-Маарри, что говорит о ее популярности. Чрезвычайно многогранно разрабатывается также тема нестабильности мира, «преходящей жизни»:

Я вижу, что все непостоянно
И наши тела не более чем растения [1, т. I, с. 216].

Предположим, что я проживу столько же, сколько
живет орел.

Все равно в конце придет смерть [1, т. I, с. 217].

Новым по сравнению с предшествующей философской поэзией является у Абу-ль-Ала аль-Маарри понимание разума. Если у его предшественников разум понимался в чисто бытовом смысле (в значении «здоровый смысл», адекватное поведение, сдержанность, обдуманность слов и поступков), то у аль-Маарри наряду с этим обычным пониманием появляется восприятие и употребление слова «разум» как философского термина (вторая ступень эманации «первопричины» — «первый разум» и «разумы» в нисходящих эманациях). Недаром поэт то и дело говорит о том, «обладают ли светила разумом», что может показаться непонятным, если не учитывать положения о нисходящих разумах, где каждому небесному телу и сфере, в пределах которой это тело вращается, соответствует отдельный разум, управляющий небесным телом и его сферой.

Весь сборник, или поэтический философский трактат, «Лузум ма ла яльзам» является, несмотря на подчеркнутый скептицизм

поэта, гимном разуму, «размышлению». Поэт призывает людей подвергнуть критике разумом все свои воззрения, в том числе философские, этические и религиозные, все государственные установления, искусство и науку:

Если ты поразмыслишь так, чтобы к твоим мыслям
Не примешивались заблуждения, то все трудное станет легким
[1, т. I, с. 128].

Встань на путь разума — и пойдешь верной дорогой,
И пусть никто не желает себе иного путеводителя.

Не гасите свет небесного царя, ведь он
Дал в пользование каждому разумному свой светильник
[1, т. I, с. 278].

Разум — это полюс, а все дела вращаются вокруг него,
Им все вершится и управляется [1, т. II, с. 150].

«Разум» у аль-Маарри можно истолковать и как «разумное поведение», и как высший принцип бытия. Выражение «свет небесного царя» можно представить себе как общепринятую метафору (свет — добро, мрак — зло) или как «божественный свет», «высшая истина», т. е. божество.

В других стихах аль-Маарри мы встречаем уже превратившиеся в аллегории «заштампованные» сравнения: жизнь человека — это «корабль в бушующем море», «безлюдная пустыня», «мост от небытия к небытию», «мать смрада», «туман», «мираж» и т. д.

Интересны рассуждения поэта по важнейшему философскому вопросу: вечность (несотворенность) или сотворенность мира (времени). Иногда он высказывается весьма недвусмысленно в пользу вечности мира:

Творец, без сомнения, вечен,
Но время еще древнее для людей.

Возможно, что перед этим Адамом
Был еще Адам, а после него будет еще один Адам
[1, т. IV, с. 245].

У аль-Маарри часто встречается традиционный мотив «время-увещатель», который обрабатывается весьма разнообразно в сочетании с темой несотворенности и вечности времени. Стихи эти можно воспринимать на «внешнем», бытовом уровне и на глубинном, философском.

Нашей задачей не является реконструкция философских воззрений аль-Маарри по его стихам, да и вряд ли это возможно сделать, поскольку он, по-видимому, не стремился дать в них законченную философскую систему, а, напротив, намеренно сталкивал противоречащие друг другу утверждения, чтобы заставить читателя задуматься над их истинностью и проверить «в горниле разума».

Большую часть «Лузум ма ла яльзам» составляют стихи, посвященные проблемам этики, религии, культуры. Являясь продолжением *зухдийят*, они отличаются подчеркнутой обличительной тенденцией, намного превосходя в этом отношении стихи Абу Нуваса, Абу-ль-Атахии и др. Аль-Маарри ниспровергает все, что было привычно его современникам: государственные установления и религию — не как всеобъемлющее философско-этическое учение, верным адептом которого он является, а как орудие разобщения людей и народов, средство наживы и одурачивания. Он издевается над «лженауками», и прежде всего астрологией, служащей шарлатанам для обогащения, над законоданием, чьи установления противоречивы и не соответствуют законам разума и истины, над грамматикой и философией, медициной, врачами, которые не могут излечить себя, а берутся лечить своих ближних:

Скрыты завесой свет и ясность,
Весь этот мир — лицемерие [1, т. I, с. 58].

Если людская наука бесполезна
И ничего не дает — горе ученым [1, т. I, с. 72].

Все верования — лишь ловушки
Для улавливания мирских благ [1, т. I, с. 78].

Может быть, люди, устрашающие в михрабах мечетей
Стихами Корана, подобны тем, кто веселится в кабаках.

Если тот, кто совершает молитву, хочет ею обмануть,
То ближе к богу тот, кто намеренно не молится [1, т. I, с. 96].

Если человек ничего не может противопоставить обществу, основанному на лжи, лицемерии и притеснениях, он должен уйти от него, чтобы избежать зла, считает поэт:

Ищи одиночества, ведь господь твой единый — один,
И не ищи общения с сильными [1, т. I, с. 71].

Таким образом, «аскетическая тенденция» в творчестве аль-Маарри вызвана отнюдь не желанием «приблизиться к богу», она представляет собой негативную реакцию на зло, царящее в обществе. Единственный выход для человека, который не может примириться с обществом, — оставить его и не нуждаться в нем. В этом заключается, по словам аль-Маарри, «величайшее богатство» человека. Мысль подкреплена лексически: слово «богатый» («ганийюн») с предлогом «ан» имеет значение «ненуждающийся», «свободный от чего-либо», а слово «бедный» («факирун») с предлогом «ила» означает также «несвободный», «нуждающийся в ком-либо или в чем-либо»:

Самый богатый (свободный) из людей — аскет на вершине горы,
Довольствующийся немногим, отвергающий роскошные одежды
и венец,

В творчестве Абу-ль-Ала аль-Маарри объективная философская тенденция как бы тонет в страстных поэтических обличениях. Аль-Маарри стремится не столько провозгласить какие-либо философские истины, сколько пробудить разум человека, заставить его задуматься, «поразмыслить». Как нам представляется, стихи этого поэта являются кульминацией развития арабской философской лирики «дидактически-обличительного» направления: ни до, ни после него не было стихов, в которых изощренное поэтическое мастерство сочеталось бы с подобной глубиной и эмоциональностью.

Аль-Маарри завершает на высокой точке подъема развитие арабской философской лирики того направления, начало которого ознаменовалось афористическими высказываниями на морально-дидактические темы древних поэтов. Вместе с тем творчество аль-Маарри — один из истоков развития «теоретической», или мистической, философской лирики на арабском языке (а может быть, в известной степени и персидской философской лирики).

В этом направлении, которое начало развиваться как самостоятельная в определенной мере школа в XI в. (стихи новообращенного «мага», зороастрийца Михьяра ад-Дайлами — ум. в 1037 г. — и главным образом произведения его «восприемника» ар-Ради, 970—1016), можно, в свою очередь, выделить две тенденции, соответствующие различным философским школам. Вряд ли целесообразно проводить между ними резкую грань, но, как представляется, между крайними проявлениями философского рационализма и мистической иррациональностью (часто кажущейся) существуют заметные расхождения. Эти расхождения, однако, не так велики, как разница между «теоретическим» направлением и тем, которое мы условно называем «дидактически-обличительным». Изменения касаются прежде всего образной системы «теоретической» философской поэзии. Это не значит, что поэзия отказывается от богатейшего арсенала образных средств, накопленного средневековой арабской поэзией, напротив, она широко и интенсивно использует их, но основой образной системы становится аллегория. Мы уже не видим в аллегорической философской поэзии элементов «реализма»: действительность представляется философам, пользующимся поэтическим языком, как упорядоченная система символов, выстроенная сообразно законам высшего, не человеческого, объективного разума, бесстрастного и «антигуманного» (человек, в их понимании, лишь временное сочетание души и тела, форма для души у рационалистов или одна из низших эманаций божественного света, постижимого не с помощью человеческого разума, а лишь в состоянии экстаза, отказа от собственной сущности и существования, растворения в божествен-

ном свете или высшей истине). Поэзия такого рода обращена уже не к разуму, а к чувствам человека, она более «человечна», поскольку человек как часть природы представляется частицей божественного света. Но в конечном счете, очевидно, помимо желаний авторов стихи этого направления также рационалистичны, в них наблюдается характерное для ближневосточного мистицизма (суфизма) сочетание мистики с рационализмом. Экстаз чувств оказывается в конце концов экстазом разума, и многоплановые аллегории, рассчитанные на «постижение с помощью чувств», с трудом понимаются лишь в результате прочтения сложнейших комментариев, часто авторских.

В аллегорической философской поэзии, излагающей положения соответствующего философского направления, главенствует уже не один лишь разум как объективное начало, основа мироздания, а два начала: объективное — разум и субъективное — любовь к этому разуму всего, что создано им. Об источниках этого философского учения (обычно его называют пантеизмом или «аль-ишракийя» — «иллюминатством», что несколько сужает его понимание) и влиянии на него различных гностических учений и сект можно сказать очень многое, но, поскольку в данной статье речь идет не о философии, а о философской поэзии как о явлении литературном, мы считаем уместным обратить внимание лишь на то, что учение о субъективном начале, идущем от человека, — эросе (любовь к божественному разуму, божественному свету, высшей истине) — оказало решающее влияние на выбор изобразительных средств для формирования аллегорической философской поэзии. Философская лирика данного направления взяла за основу традиционную любовную и «винную» лирику, разработанную в совершенстве еще со времен доисламской поэзии. Ее образы прошли характерный для арабской поэзии путь — от «реалистических» (на основе стихийного материализма родо-племенного общества) образов, подвергшихся уже в дошедших до нас образцах доисламской поэзии определенной «заштампованности», подчиненности еще не сформулированному, но осознававшемуся канону, до сознательной канонизации (с попытками наиболее талантливых поэтов выйти за пределы канона или, вернее, расширить его рамки) и, наконец, до полной утраты этими образами реального содержания, событийной наполненности, т. е. до их аллегоризации.

При этом произведения аллегорической философской лирики внешне и на первый взгляд были построены как обычные любовные или «винные» стихи (так иногда понимают и переводят их до сих пор), но, как представляется, уже в эпоху ар-Ради читатели и слушатели отдавали предпочтение глубинному, аллегорическому пониманию в связи с общей тенденцией развития поэзии в это время.

Какие же образы и темы, обычные для любовной и «винной» лирики, стали господствующими в философской поэзии? Преж-

де всего это тема страстной, безумной любви, безумства («безумства юности» — «сиба»), обычно перекликающаяся с темой «восточного ветра» («саба»). Это сложный образ, сформированный из множества перекликающихся друг с другом аллегорий. «Восточный ветер» является аллегорией эманации горного света, поскольку восток («шарк») есть источник озарения «ишрак» и ветер, дующий с этой стороны, несет с собой «аромат любимой», т. е. эманацию божественного света. Сюда присоединяется аллегория, подкрепляющаяся аллитерацией: «рих» — «ветер» и «рух» — «дух». С аллегорией «восточный ветер» (дух) связана *таджнисом* (аллитерацией) еще одна аллегория — «рах» («вино»). Тема вина, опьянения божественным светом и божественной истиной является одной из наиболее часто употребляющихся тем-аллегорий в арабской философской лирике (не говоря уже о персидской). Имея в своем распоряжении богатейший запас образов «винной» лирики, философская аллегорическая поэзия использует их безоговорочно, не нуждаясь в выработке новых образов (да и вряд ли можно было бы сказать что-либо новое после Абу Нуваса), и этим мало отличается по форме от какой-нибудь «простой винной *касыды*», за исключением, пожалуй, стихов Ибн аль-Фарида, где аллегорию нельзя понять иначе, как аллегорию.

Темы любовной и «винной» лирики в аллегорической философской поэзии преломляются по-разному. Это темы опьяненного страстью влюбленного и опьяненной своей красотой возлюбленной; философскими терминами стали слова «ишк» («любовь»), «важд» («страсть»), «ашик» («влюбленный»), «машук» («возлюбленный»), «хиджаб» («покрывало, скрывающее истину») и т. д.

В соответствии с иллюминатскими воззрениями авторов аллегорического направления философской лирики, в их творчестве получили широкое распространение тема светонности возлюбленной — «светлого лика», «сверкающего взора» — и старая, «бедуинская» тема «сверкнувшей молнии», особенно «сверкнувшей на востоке молнии», ибо восток — аллегория царства чистого света, высшего разума и «чистых душ» или «мира постоянства» — источника эманации света. В противоположность этому запад — аллегория «мира становления и уничтожения», т. е. земного, материального, «плотного» (касиф) мира (ср. значение арабского слова «касиф» в персидском языке — «грязный»). К этому же кругу тем примыкает и тема седины, связанная с идеей белизны, света (ср. с совершенно иной трактовкой этой темы в обычных, не аллегорических стихах).

О многослойности, многоплановости, возможности «внешнего» и «внутреннего», аллегорического понимания стихов такого рода могут дать представление следующие строки ар-Ради:

Ты — причина седины в моих волосах,
Ты и злые ночи. Ну что же, одари или оставь.

Ведь если бы не заблуждения и не безумства любви,
Мое сердце не шло бы покорно у тебя на поводу...

[4, т. II, с. 446].

Здесь «ты» (обращение к «возлюбленной») — аллегория божества, «седина» — отблеск света божества, «безумства любви» — стремление к божеству.

Большой известностью пользовались строки ар-Ради, которые на первый взгляд кажутся экстатическим, любовным стихотворением, а на самом деле являются описанием экстатического единения с высшей истиной с помощью восхождения («пути»). При этом употребляется часто распространенная аллегория «газель» (возлюбленная, источник света; вспомним, что одно из названий солнца — «газала»):

О газель, пасущаяся под ветвями ивы,
Благоденствуй! Сегодня твое пастбище — мое сердце.

В нем достаточно влаги, чтобы тебе напиться,
Но тебя напоят только мои слезы.

Ветер донес до меня благоухание долин,
И я, пробудившись, узнал твой аромат.

А потом, охваченный радостью, бросился
В путь, что тешил меня воспоминаниями о тебе [4, т. II, с. 447].

Чрезвычайно част в философской аллегорической лирике уже знакомый нам по творчеству аль-Маарри образ души-птицы, заключенной в клетке. Но если у аль-Маарри это — сравнение («душа словно птица») или метафора («о душа, о птица в клетке»), то у Ибн Сины (980—1037), например, это уже аллегория, перекликающаяся с его прозаическим трактатом «Послание о птицах». Знаменитая *касыда* Ибн Сины о душе является классическим образцом философской лирики «теоретического» направления. Она может заменить длинный философский трактат, посвященный «спуску» души из «царства чистых душ» в «мир становления и уничтожения», к «страстям души в этом мире» и ее «поднятию». Это как бы руководство для желающих познакомиться с учением Ибн Сины и его исследователей о душе, и вместе с тем это поэтическое произведение, обладающее высокими художественными достоинствами и содержащее почти полный набор философской символики и аллегорий:

Она сошла к тебе с высот, голубка, гордая и недоступная,
Укрытая покрывалом от взора каждого знающего, хотя она
пустилась в путь без покрывала.

Она пришла к тебе не по своей воле и, может быть, не по своей воле
расстанется с тобой, страдая.

Она противилась, не могла привыкнуть, но, когда прошло время,
Она смирилась с соседством разрушающегося и покидаемого.

Я думаю, она забыла время, проведенное в заповедном краю,
и те жилища, разлука с которыми была ей немила.

И наконец она соединилась с буквой «с» слова «схождение»
 в букве «м» своего места в Зат аль-Аджда⁶.
 К ней прилипла буква «т» телесной субстанции, и она оказалась
 среди знаков и остатков разрушенных жилищ.
 Она плачет, вспоминая свое соседство с заповедными землями,
 постоянно текущими, непрекращающимися слезами,
 Она крепко привязана к развалинам, истлевшим оттого, что
 ветры дули на них со всех четырех сторон,
 Пока не приблизилось время покинуть эти места и отправиться
 в путь в безбрежное пространство.
 И ей не захотелось расставаться с тем, что она оставляет позади,
 с тем, что будет предано земле.
 И она зарыдала, воркуя, и раскрылась завеса, и она увидела то,
 что не могут постичь спящие глаза⁶.
 И она запела на вершине высокой горы, воздвигнутой над глубинами
 ничтожного подножия.
 Если Аллах послал ее по своей мудрости, скрытой от всякого
 разумного,
 То схождение ее было предопределено, и надлежало ей услышать
 то, что она не слышала раньше,
 И вернуться, зная все, что скрыто во всех мирах. И то, с чем
 она порвала, не будет сшито⁷.
 Ведь это ее путь пресекло время, и она зашла, как солнце,
 в глазах того, кто наблюдал за ней.
 Она будто молния, сверкнувшая в заповедных краях, а потом
 исчезнувшая, словно и не сверкала [6, с. 19—20].

В этой *касыде*, где дается последовательная картина «страстей души», мы видим сочетание старых, традиционных образов, употреблявшихся уже в доисламской поэзии, с некоторыми новыми образами, полностью лишенными «реальной» основы «словесными образами» (например, буква «м» слова «место» и т. д.).

Из древнейших образов в *касыде* представлены образы глубки (в древнеарабской поэзии и в поэзии VIII—IX вв. это символ верности — «подруги, горюющей после потери друга»), «заповедных краев и покинутых жилищ», «истлевших развалин». Все эти образы — неременная принадлежность классической *касыды* — воспоминания о возлюбленной, как и образ «дующих над развалинами ветров» и «сверкающей молнии».

На фоне этих традиционных образов разворачивается грандиозная космическая картина «схождения души» с высот, «воздвигнутых над глубинами ничтожного подножия», т. е. из царства разума, возвышающегося над «миром становления и уничтожения», «укрытого покрывалами», т. е. недоступного обычному человеческому рассудку, здравому смыслу, постижимого лишь с помощью философского размышления. Душа спускается в тело по воле божественной мудрости, противясь единению с телом, и долго не может привыкнуть, что к ней «прилипает телесная субстанция». Душа томится среди «остатков разрушенных жилищ», т. е. в теле, телесной субстанции, постоянно разрушаемой «четырьмя ветрами», т. е. четырьмя простыми элементами, составляющими телесную субстанцию, подверженную изменениям, иными словами, постоянно разрушающуюся. Душа

постепенно забывает «заповедные края», т. е. «царство чистого разума и чистых душ», а когда тело умирает, душа грустит, расставаясь с ним, но затем радуется, «поет», увидев вновь свет божественного разума. Пребывание души в мире уничтожения, куда она послана для испытания и куда уже не вернется более, кратковременно, как сверкнувшая молния, которая больше не повторится.

Вот изложение учения о душе в *касыде*, состоящей из 19 бейтов-аллегорий, дающих возможность в немногих словах передать весьма сложные понятия.

Однако у Ибн Сины встречаются и традиционные темы, где аллегория не является господствующей или присутствует в скрытом виде, вследствие чего стихи могут быть поняты двояко. К таким темам относится мотив седины — один из наиболее распространенных в арабской философской поэзии вообще, особенно тема седины как вестника смерти:

Вот седина — она нападает,
Борись с ней, если хочешь, или скрой ее.

Тебя напугала капля, а будет ливень,
Ты испугался моря, стоя на берегу... [6, с. 12].

Что же ты не пробуждаешься после ночи безумств —
Ведь тебя посетило белое утро после темной ночи юности.

На твоих висках вздохнуло утро седины,
Сдувая с них черноту ночи, — доколе же тебе безумствовать!

Твоя юность была непокорным сатаной,
И в нее бросили падучую белую звезду седины... [6, с. 13].

В стихах Ибн Сины присутствует и обычная тема бренности мира, встречается даже буквальное повторение строк Абу-ль-Атахии как наиболее популярного автора *зухдийят*:

Этот твой мир — прах, исчезающий,
Приносящий страдания, построенный для разрушения [6, с. 13].

Но за этими строками следуют аллегорические бейты, где использованы уже знакомые нам образы силков (мирской жизни, телесной субстанции) и новая аллегория — «инсилах» («выскальзывание») — слово, употребляющееся применительно к линяющей змее, выползающей, «выскальзывающей» из своей старой кожи (аллегория души, покидающей телесную оболочку):

Того, чья душа отвращается от мира, удерживают в этом мире
Силки, не дающие ему даже биться в сетях.

И если бы не силки, я поспешно выполз бы, как змея
из старой кожи,
Из мира, хотя он и есть моя кожа [6, с. 16].

Ряд стихотворений Ибн Сины с трудом подвергается толкованию. С одной стороны, это стилизация, полностью имитирую-

щая древнеарабскую поэзию, и, если бы мы не были знакомы с «автокомментариями» Ибн аль-Араби (1165—1240) на точно такие же стихи, мы бы приняли их за подражание старым образцам. Но общий характер поэтического творчества Ибн Сины, которое является как бы иллюстрацией и поэтическим переложением его философских взглядов, склоняет к мысли, что перед нами философские аллегории, подобные аллегорическим стихам Ибн аль-Араби, несомненно испытавшего сильное влияние Ибн Сины. В этих стихах имеется полный набор бедуинских реалий: обветшалые остатки жилища, потоки, смывающие следы, подобные потокам слез, оплакивание ушедшей молодости и прихода седины, подобные черным куропаткам остатки треножника, который ставили над очагом, облака, не дающие дождя, сверкающая молния, немые развалины и т. д. [6, с. 14—17]. На аллегорический характер этих стихов указывают чаще всего отдельные бейты-афоризмы, выбивающиеся из общего «бедуинского» стиля:

Воистину душа — словно склянка, знание —
Свет, а мудрость Аллаха — масло.

Если мудрость озарит, ты жив,
А если она потухнет, ты умираешь [6, с. 20].

Подул ветерок свидания с вами на заре,
Принеся истину моему сердцу, где нет ничего, кроме страсти.

И затрепетала ветвь моего разума от радости,
И ветер рассыпал жемчужины любви [6, с. 21].

В этих бейтах наблюдается сложнейший сплав традиционных образов любовной лирики с философскими аллегориями, причем последним принадлежит ведущая роль.

Окончательно побеждает аллегория в творчестве крупнейшего арабского поэта, автора ряда прозаических трактатов и поэтического сборника «Толкователь страстей» («Тарджуман аль-ашвак») Ибн аль-Араби, в стихах которого получило наиболее яркое выражение учение об озарении («аль-ишрак»). Поэт не случайно назвал свой сборник «Толкователь страстей»: во-первых, здесь он продолжает разрабатывать жанр «поэтического философского трактата», основы которого заложил Абу-ль-Ала аль-Маарри, а во-вторых, дает наиболее полную картину «страстей души того, кто жаждет знаний», т. е. описание «пути» мистика, стремящегося к слиянию с божеством или истиной.

Сборник «Толкователь страстей» интересен прежде всего тем, что в предисловии к нему Ибн аль-Араби формулирует принцип применения аллегории как единственного способа выражения в философской поэзии, провозглашает свои онтологические и эстетические взгляды, характерные для сторонников учения хулулийя (пантеизма): «Хвала Аллаху, чьи деяния —

благо, что возлюбил красоту и сотворил мир в самой совершенной форме, украсив его и пронизав его своей скрытой и тайной мудростью в то время, как создавал его. Он указал, где скрыта тайна мироздания, он определил мир и разделил его общность для знающих и разъяснил его. Он сделал все, что есть в мире телесного, украшением этого мира и этих тел и заставил погибать знающих от страсти и стремления созерцать эту красоту. Да будут молитвы Аллаха с тем, что исходит (эманурует) из него в прекраснейшей форме» [5, с. 7].

К каждому бейту сборника «Толкователь страстей» Ибн аль-Араби дает специальный подробный комментарий, и тем не менее он счел необходимым предварить весь сборник «ключом», в котором в общих чертах объясняет основные аллегории и говорит, что избрал лирическую поэзию как основу аллегорий потому, что она более популярна и ее охотнее слушают. В этом, безусловно, есть доля истины, однако, как нам кажется, главная причина того, что основой аллегорий арабской пантеистической философской поэзии стала именно любовная (и связанная с ней «винная») лирика, состоит в том, что принцип «любви» (стремления к истине), восходящий к целому ряду античных и раннехристианских учений (прежде всего гностицизму), был основным в мусульманской мистике и философские символы и аллегории прекрасно укладывались в образы древнеарабской любовной лирики (вплоть до совпадения образов «сверкающей молнии» у древних бедуинских поэтов и «озарения» у мусульманских иллюминатов-пантеистов, крупнейшим представителем которых был как раз Ибн аль-Араби). Ввиду особой важности предисловия поэта к сборнику «Толкователь страстей» (написанного частью в прозе, частью в стихах) приведем его целиком: «Это знание от господя, божественные светочи, тайны духа, науки разума и указания закона. А выражено все это языком любовных стихов и воспевания женщин, ибо душе приятны эти слова и она стремится прислушиваться к ним по многим причинам. Это язык всякого образованного и остроумного, обладающего чувствительной душой. А я указал свою цель в таких стихах:

Всякий раз, как я упоминаю развалины или опустевшие края,
Или если я скажу: «О!», «Эй!», или если в стихах будут слова:
«А что касается»,

Или если я скажу: «Она», или «Он», или «Они» во множественном
числе,

Или если я скажу в своих стихах: «Меня забросила судьба
в Наджд или в Тихаму»,

Или если я скажу, что облако заплакало, а цветы улыбнулись,
Или если буду взывать к погонщикам караванов, ушедших
в Тихаму,

Буду говорить о лунах, скрытых под покрывалом, или о солнцах,
деревьях и звездах,

О молниях и громе, о восточном ветре, о небесах, дуновениях
и ураганах,
О дорогах, о долинах Акик и Нака, о горах, холмах и молодых
газелях
И сердечном друге, о перекочевке или о цветущих лугах,
О степных просторах, о рощах или заповедных пастбищах,
О полногрудых девицах, появляющихся словно солнце или
изваяние,—
Всякий раз, как я буду говорить обо всем этом или подобном,
знайте:
Это все тайны и светочи, нисходящие или поднимающиеся,
Которые послал повелитель небес
Моему сердцу или сердцу того, кто обладает тем же знанием,
что и я.

И сердца наши поднимутся на священную высоту.
Сказано, что истина наша вечна.

Отврати же свои помыслы от ее внешнего проявления,
Ищи скрытый смысл, пока не познаешь [5, с. 8—9].

Ибн аль-Араби недвусмысленно говорит о том, что в его стихах важно не «внешнее» (захир), а «внутреннее» (батин), и все «бедуинские» реалии, которыми переполнены его стихи, не что иное, как аллегории, служащие чем-то вроде практического руководства для «знающего» или стремящегося познать высшую истину.

Рассказать обо всех тонкостях и деталях «пути знающего» значило бы углубиться в рассмотрение философских взглядов Ибн аль-Араби, поэтому мы ограничимся здесь несколькими примерами, из которых видно, как обычные образы бедуинской поэзии превращаются в философские аллегории:

О друзья мои, сверните у песчаного холма, поверните
Туда, где мираж, а я отправлюсь к водам Яламлама [5, с. 20].

Это, казалось бы, обычное начало *касыды*, где фигурируют спутники, песчаный холм, мираж и т. д. Но, как явствует из комментариев, «друзья» (точнее, «два друга») — это разум и вера, «песчаный холм» — это соединение разума и веры, созерцающих высшую истину. «Мираж» — аллегория беспокойства, непостоянства состояний разума и веры, их стремления к истине, которая является им лишь на миг, как мираж. «Воды Яламлама» — сложная аллегория, где используется также значение глагола «ламлама» («собирать»), аллегория жизни, поскольку все живое, согласно Корану, происходит из воды или «влаги» [5, с. 20, сн. I].

Такие же сложные аллегории мы видим в стихотворениях Ибн аль-Араби, где каждый бейт представляет собой самостоятельную аллессию, основанную на каком-нибудь обычном, традиционном образе старой арабской поэзии или на *таджнисе*-аллитерации, звуковом соответствии:

Я говорю салам Сальме и тем, кто остановился на заповедных
землях,

А такому, как мне, по праву следует получить ответ на салам
из жалости ко мне.

Что ей стоит ответить на мое приветствие?

Но нельзя приказывать прекрасным изваяниям! [5, с. 25].

Здесь представлены как раз те аллегории, о которых поэт говорит в своем вступительном стихотворении: «заповедные земли», «прекрасные изваяния». К тому же имя Сальма является аллегорией «состояния Сулеймана» («халатун Сулейманийя»), а «салам» («привет») — частица света, знания, посылаемая «пророческой Сулеймановой степенью». «Заповедные земли» — аллегория недостижимости степени пророка Сулеймана. Таким образом, жестокая и недоступная возлюбленная, не желающая ответить на привет и охраняемая родичами в их заповедных землях (прямое, или «внешнее», понимание, от которого предостерегает Ибн аль-Араби в предисловии), превращается во «внутреннем» понимании в одну из эманаций божественного света и высшей истины — «пророческую степень», или степень (ступень) Сулеймана. Следующей степенью на мистическом пути является «высшая степень» — Мухаммадова, т. е. степень последнего, высшего пророка Мухаммада.

Сложные зрительные, звуковые и «реальные» ассоциации, переплетаясь, создают своеобразные «комбинированные» образы-аллегии, придающие стихам глубину, дающие возможность широкого сопереживания, поскольку читатель даже при наличии комментария всякий раз понимает их по-новому. Это объясняется субъективно-идеалистической позицией поэта, утверждающего, что постижение истины зависит прежде всего от субъективной готовности души, разума и веры человека к этому постижению. И даже подробный комментарий не мешает многозначности понимания:

Отправились в Наджд страсть и желание, а в Тихаму —
терпение и спокойствие,

И я между Надждом и Тихамой [5, с. 28].

Глагол «анджада» означает «подняться» и «отправиться в Наджд», в то время как глагол «атхама» имеет значение «опуститься» и «направиться в Тихаму». Наджд (букв. «плоскогорье», «возвышенность») и Тихама («низменность») — области на Аравийском полуострове. Наджд — аллегория «высоты», «высокого стремления к истине», Тихама — аллегория «низости», «успокоенности», «отвращения от истины». Смысл этого бейта: желание слиться с истиной и светом — требует от человека расстаться с телесным миром, а терпение и успокоенность влекут к телесному миру, и человек мечется между этими «страстями». Поэт пользуется аллегориями для провозглашения принципа «хулулийя», и если в свое время аль-Халладж (858—922) говорил прямо: «Я — истина», то Ибн аль-Араби пишет:

Ушло спокойствие и умчалось терпение, когда возлюбленные
покинули меня,
Они ушли, но остались в глубинах сердца [5, с. 30].

Эту аллегорию следует понимать так: ушла «степень терпения и стойкости» (одна из ступеней мистического пути), и ушли «божественные истины» (божественные видения — «аль-маназиру-ль-илахийя»), но частица божественного света и истины осталась в сердце как эманация света, как явствует из комментария автора, ссылающегося на «слова Аллаха»: «Меня не могут вместить моя земля и мои небеса, но меня вместило сердце моего верного раба» [5, с. 30, сн. 1].

Ибн аль-Араби продолжает:

Я сказал ветру: «Лети и догони их,
Они отдыхают в тени благовонного арака» [5, с. 31].

Аллегория истолковывается так: я отправил вслед за ними один из моих страстных вздохов (частицу души), чтобы вернуть видения. Поскольку из древесины арака делали зубочистки, то это дерево стало аллегорией чистоты.

Самый «банальный», типичный для бедуинской поэзии образ становится у Ибн аль-Араби аллегорией, например:

Опустели их края, но любовь к ним
Всегда нова в сердце, которое не опустеет [5, с. 35].

«Опустевшие края», согласно комментарию, — это тело человека в старости; «любовь к ним» — имеются в виду видения божественной истины.

Каждое стихотворение поэта — сплетение подобных сложнейших аллегорий, понимание которых невозможно без досконального знания коранических текстов, шархов и тафсиров к Корану, древнеарабской поэзии, откуда поэт берет свои образы, богословия и философии. И даже «внешнее» понимание требовало от читателя или слушателя большой начитанности, знания редких и устаревших слов, взятых из древнеарабской поэзии.

Что же касается обличительной тенденции, столь сильной у Абу-ль-Атахи и особенно у аль-Маарри, то в творчестве Ибн аль-Араби она совершенно сходит на нет, поэт не осуждает мир с царящей в нем несправедливостью и даже не стремится исправить людей напоминанием о Судном дне. Поэзия Ибн аль-Араби рассчитана прежде всего на «знающих», т. е. на людей, разделяющих его взгляды. Это своего рода элитарная поэзия, которая, казалось бы, с трудом может быть воспринята массами читателей и главным образом слушателей. Однако, как это ни парадоксально на первый взгляд, именно сочетание банальных образов в таком контексте, который давал возможность понять, что за этими банальными образами кроются подлинно «божественные тайны», способствовало популярности стихов Ибн аль-Араби, подобных им «куплетов» (*мувашиш*ов) ан-

далусского философа и врача Ибн Зухра (XII в.) и других, менее известных авторов философской лирики. Несмотря на свою сложность, а может быть, благодаря ей стихи Ибн аль-Араби получили широкое распространение и были положены на музыку. Они исполнялись не только суфиями во время радений, но и народными певцами.

Полный отрыв от реальности и даже от ассоциаций со зрительными образами наблюдается в поэзии Ибн аль-Фарида (1180—1234), излюбленного поэта арабских мистиков. Стихи его настолько сложны, что возможен лишь их приблизительный перевод, и вряд ли удастся сколько-нибудь точно передать его образы, их чрезвычайно трудно даже комментировать. Если у Ибн аль-Араби преобладают аллегории вариативные, но все же ограниченные определенными рамками, то у Ибн аль-Фарида аллегория, по существу, разрушается, становясь чем-то зыбким, базирующимся даже не на традиционных образах бедуинской поэзии, а на звуковых ассоциациях (типа «набада», «нафада», «накаса», «нафаса» [7, с. 15]), на сложнейших образах, носящих в арабской литературной критике название *мазхаб калами* (риторический метод или прием).

Если говорить о «темах» или основных мотивах поэзии Ибн аль-Фарида, то о социальных обличениях не может быть и речи. Стихи Ибн аль-Фарида проникнуты пафосом самоуничтожения человека в любви к высшей истине и высшему небесному свету, опьянения созерцанием божества (сначала временным, а затем постоянным), чего может достигнуть не всякий, а лишь тот, кто прошел трудный путь «очищения». Основой аллегорических образов Ибн аль-Фарида послужили образы «винной» и любовной лирики. Одна из обычных тем поэта — тема «вечного вина», существовавшего «раньше, чем существовал мир». Эта тема показательна уже для «винной» лирики VIII—IX вв. (а может быть, и более ранней), но, будучи включенной в реальный контекст, она воспринималась как гипербола или гиперболизированная метафора. У Ибн аль-Фарида тема «вечного вина» сочетается с темами «смертельного опьянения» (самоуничтожения суфия, слияния его с истиной и растворения в ней), «брызг вина, невидимого глазам смертного», т. е. эманации истины или созерцания ее «глазами сердца», «оживляющего вина» (образ, также встречающийся в *хамрийят* в форме гиперболы: «если бы его почуял мертвец, то он бы воскрес»), образа, превратившегося у Ибн аль-Фарида в мистическую аллегория «оживляющего духа»:

Это вино древнее, чем виноградная лоза,
Оно ослепляет нас своим блеском и убивает ароматом.

Наши глаза могут видеть лишь его пену и брызги,
А само вино, невидимое, скрыто у нас в сердце.

Наши уши могут внимать только одному его имени,
Которое вселяет в нас опьянение сильнее вина.

Если бы этим вином оросить мертвых,
Они ожили бы и поднялись из могил [7, с. 6—7].

Постоянна у Ибн аль-Фарида тема «света, блеснувшего с Востока» (озарение, эманация высшей истины), причем эта аллегория, как и у Ибн аль-Араби, имеет «объективное» значение эманации, исходящей от истины, и «субъективное» — момент проникновения света в душу «знающего», снятия покровов, скрывающих истину от тех, кто не обладает «тайным знанием», «слияния с вином» — чистым духом или чистой сущностью:

Это вино таково, что озаряет
И меняет путь человека.

Оно — чистый свет без огня, взгляд без глаз, дыхание без уст,
Это пространство пустое, но полное жизни.

Это чистая сущность, что скрыта покровом
Лишь для тех, кто не способен постичь ее.

Это то, что создало все формы, проходя через них,
Как проходит ветер, не застывая ни в одной [7, с. 8].

Из любовной лирики в творчество Ибн аль-Фарида пришли образы «любимой, укрытой покрывалом» или «хранимой остриями копий», жестокой, «скупящейся на свидание», «наносящей своими взорами смертельные раны влюбленному». В соответствии с философскими взглядами Ибн аль-Фарида, у него, как и у многих других авторов философской мистической поэзии, постоянно встречаются образы «пылающей страсти», «разящей молнии любви», «небесного света возлюбленной», образы-аллегии «божественного света», озарения, основой которых является момент «светоносности». Превращаются в аллегии образы «верных влюбленных» — Маджнуна и Лейлы, Кайса и Лубны, каждый из которых является символом «знающего».

Поэзия Ибн аль-Фарида, как бы «компенсируя» свою отвлеченность, отличается яркой экстатической эмоциональностью, особенно в описании восторгов «знающего», удостоившегося созерцания божественного света:

Как ослепителен этот блеск, но как он краток!
Он словно улыбка, пронизавшая мрак.

Это дар истины душе и глазам,
Это мгновение света — мгновение истины.

И свет дальних молний, блеснувших в небе,
И волнующее душу воркование голубки —

Все это наполняет душу восторгом и страстью
И указывает путь к тебе [7, с. 29].

«Большая тайня» Ибн аль-Фарида, наиболее крупное произведение поэта, представляет собой поэму о восхождении «знающего» к высшему божественному свету и растворении в

нем. Здесь мы видим те же аллегории: вино — истина; опьянение — стремление к истине; вселенная — кубок — эманация «божественного вина»; неразличимость истины для «земных, телесных очей», возлюбленная, скрытая покровами, — истина, постигнуть которую можно, лишь отказавшись от себя; противопоставление «огня страсти» и «влаги слез», пустыня, где томится жаждой путник, — мирская, телесная жизнь; «божественная» или обожествленная любовь, требующая полного подчинения от «любящего», отказа от всего, что не является любовью к ней, — высшая истина:

Ты лжешь, говоря, что отдал всего себя любимой,
В тебе осталось нечто, разделяющее нас.

Откажись от того, что отвлекает тебя,
Свяжи себя любовью, потеряйся в дороге, но найди меня.

Ты не вошел в мой дом, ты отделяешь себя от меня.
Ты не поселился в нем, не вошел в меня.

Если твои слова — правда, если ты хочешь, чтобы я
Навеки поселилась в тебе, ожив вместо тебя, —
умри [7, с. 40].

В «Большой тайне» звучит гимн смерти, «оживляющей в истине», «мудрости сердца», постигающего то, что недоступно разуму, молчанию — «прибежищу тайн», благодаря которому «незнающий», профан, не сможет осквернить эти тайны их превратным толкованием:

В глубине ночи, хранящей тайну,
Прозвучал призыв к молчанию...

Если кто-нибудь попросит у меня точных, ясных слов,
То услышит в ответ молчание, что яснее слов [7, с. 62].

Принципы «хулулийя» — отождествления себя со всем «божественным бытием» — проявляются в поэме очень ярко, этой теме посвящено около 20 бейтов, где эта мысль варьруется в «космических» аллегориях:

В моей груди, в моем сердце — вся вселенная,
Я был вечно и буду вечно и существовал еще до того,
как появились звезды... [7, с. 80].

Кончается поэма гимном «единству мира» (единству божества). В заключительных строках поэмы сплетаются воедино сложнейшие аллегории, в которых поэт провозглашает принцип «грубости слов и звуков человеческой речи» для выражения эфирной сущности высшей истины.

Мы попытались дать лишь краткий очерк основных этапов развития арабской философской лирики, остановившись на творчестве крупнейших ее авторов и не затронув, например, инте-

реснейших мистических *мувашишахов* Ибн Зухра, философской лирики Ибн Хазма и многих других. Тема эта практически неисчерпаема.

В заключение следует сказать, что в арабской философской лирике — как «морально-дидактического», так и «теоретико-философского» направления — не существует определенных формальных жанровых канонов.

Выделение философской лирики в самостоятельную жанровую разновидность возможно, если исходить в основном из содержательного плана: преобладание обличительных тенденций (обличение мира, человеческих пороков и слабостей) или аскетических мотивов в *зухдийят*, наличие специфических аллегорий — важного фактора в формировании философской лирики «теоретического» направления, — основанных на каноническом образном фонде жанров «винной» и любовной лирики.

В формировании средневековой арабской философской лирики как жанра, становление которого завершилось в основном к XIII в., большую роль сыграла афористичность, подчеркнутая автономность бейтов, которая, как представляется, была причиной того, что стихи философского жанра не приобрели формальных канонических признаков (определенное количество строк, характерная система рифмовки, специфические поэтические размеры и т. д.).

Арабская философская лирика VII—XII вв. — крупнейшее достижение арабской средневековой поэзии, она как бы вобрала в себе все лучшее, что было создано арабскими поэтами и философами в течение столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

Наиболее полно вопрос о связи арабского, общесемитского и досемитского фольклора и литературы освещен у современного арабского ученого Абд аль-Хакима Шауки (см. [13]).

² «Аллах сотворил всякую тварь из воды. Из них есть такие, что ползают на брюхе. Кто ходит на двух ногах, а кто — на четырех. Аллах творит что пожелает, воистину Аллах всемогущ» (сура «Ан-нур», 24, аят 45).

³ Например, в стихах Абида ибн аль-Абраса появляется призыв «сотрудничать с людьми в той земле, где они находятся». Эти слова, совершенно естественные и обычные для нас, в действительности являются своеобразным вызовом соплеменникам, отказом от сотрудничества исключительно с членами своего племени в ответ на их «холодность».

⁴ «Или как мрак (аз-зулумат) в пучине моря, покрытого волнами, поверх которых волны, а еще выше туча — один мрак над другим, и, если человек поднимет руку, он едва различает ее. Если Аллах не пошлет кому-нибудь света, то у того человека не будет никакого света» (сура «Ан-нур», 24, аят 40).

⁵ Зат аль-Аджда — название местности, часто встречающееся в старой арабской поэзии. ...соединилась с буквой «с» слова «схождение» в букве «м» своего места... прилипла буква «т» телесной субстанции — аллегории «схождения» души в тело и «смешения» ее с телесными элементами.

⁶ Т. е. «телесные глаза».

⁷ Смысл аллегории таков: душа больше никогда не вернется в тело — ни в то, где она обитала, ни в иное; тела не воскресают, и нет переселения душ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абу-ль-Ала аль-Маарри*. Лузум ма ла яльзам (Обязательность необязательного). Т. I—IV. Бейрут, 195[?].
2. *Абу-ль-Атахия*. Диван. Бейрут, 1886.
3. *Абу Нувас*. Диван. Бейрут, 1953.
4. *Али Ахмад Саид*. Диван аш-шир аль-араби (Диван арабской поэзии). Т. I—II. Бейрут, 1964.
5. *Ибн аль-Араби*. Тарджуман аль-ашвак (Толкователь страстей). Бейрут, 1961.
6. *Ибн Сина*. Диван. Тегеран, 1957.
7. *Ибн аль-Фарид*. Диван. Каир — Булак, 1892.
8. *Имруулькайс*. Диван. Бейрут, 1957.
9. Аль-муаллакат аль-ашар (Десять муаллак). Каир, 1331 г. х.
10. *Аль-Мутанабби*. Диван. Т. I—IV. Каир, 1971.
11. *Пиотровский М. Б.* Предание о химйаритском царе Ас'аде ал-Камиле. М., 1977.
12. *Урва ибн аль-Вард*. Диван. Бейрут, 1960.
13. *Шауки Абд аль-Хаким* Аль-хикаяту-ль-арабийяту-ш-шабийя (Народный арабский рассказ). Бейрут, 1980.

В. И. Брагинский

МАЛАЙСКИЕ КЛАССИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ-АЛЛЕГОРИИ

1

Мой дастан — ларец закрытый, полный жемчугов,
Ключ к нему — в особом строе и значенье слов.

Низами. Семь красавиц

На рубеже XVI—XVII вв. в результате глубокой мусульманизации обретает завершенную форму система малайской классической литературы. Основу этой системы, подобной расходящимся от центра (религиозный канон) концентрическим кругам, составляла иерархия функциональных сфер, включающая тексты трех родов. К первому (высшему) из них относились сочинения, рассчитанные на подготовку «духовного сердца» — органа интуитивного постижения Высшей Реальности — к озарению и совершенному богопознанию (житийные повести и сборники, различного рода религиозно-философские сочинения и др.). Ко второму (среднему) — произведения, призванные укреплять разум — орган интеллектуального познания (зеркала, обрамленные повести, хроники, обладавшие дидактическими «пользами»). К третьему (низшему) роду принадлежали сочинения, предназначенные для гармонизации хаоса психических аффектов, возникавших в «животной душе» — органе чувственного восприятия (волшебные-авантюрные повести и поэмы, наделенные красотой — важнейшим средством психотерапевтического воздействия на душу) [28, с. 6—10].

Каждая из функциональных сфер выполняла свою задачу с помощью определенных жанровых конструкций. К их числу относились как собственно жанры (*саласилах, седжарах* — родословия, хроники; *хидаят, насихат* — зеркала), характеризовавшиеся устойчивостью содержания, формы и принципов их соединения, так и жанровые формы (*хикаят* — повесть, *шаир* — поэма, *китаб* — трактат), способные передавать различное содержание. Жанровые формы дифференцировались главным обра-

зом по способу «подачи» этого содержания (ученое, логическое изложение в *китабе*, популярное, эмоционального характера изложение в *хикаяте* и *шаире*, соответственно прозаическое или стихотворное).

Способ «подачи», с одной стороны, предопределял иерархически высшее место *китабов* среди жанровых структур — их функционирование в центральных сферах литературной системы. С другой стороны, он же обуславливал основные моменты формы (в частности, формы композиционной) того или иного сочинения и его стилевые характеристики: выбор языкового стиля (арабизированный язык *китабов* и более чистый малайский — *хикаятов* и *шаиров*), набор формульных выражений, изобразительных средств и т. д. Естественно, что эти формальные моменты получали дополнительную спецификацию в зависимости от прозаического или стихотворного характера текста.

Чрезвычайно существенно, что с помощью собственно жанров выполняла свои задачи лишь одна сфера — сфера разума, с помощью же жанровых форм — несколько сфер: *хикаяты* и *шаиры* использовались во всех трех сферах (в первую очередь в сфере души), *китабы* — в двух — сфере разума и сфере «духовного сердца» (преимущественно в последней). При этом жанровые термины могут рассматриваться как уточняющие по отношению к терминам, обозначающим жанровые формы. Нередко исторические сочинения носят название *хикаят*, а книги, ориентированные на светскую деятельность, имеют подзаголовком термин *китаб*.

Едва ли не важнейшей жанровой формой малайской классической литературы был *хикаят*, по-видимому имевший прототипы в словесности древнемалайского периода (VII — первая половина XIV в.), но окончательно оформившийся и получивший свое название в раннемусульманский период, в конце XIV в. Не исключено, что исходным образцом для последующих *хикаятов* послужила ранее других переведенная с персидского языка на малайский «Повесть о Мухаммаде Ханафии» [42]. Голландский ученый Л. Бракел назвал важнейшими признаками *хикаята* «принадлежность к письменной арабографической традиции, анонимное авторство, предназначенность для чтения вслух, более или менее фантастическое содержание, передачу в рукописной традиции, где переписчики были не слишком связаны копируемыми образцами, но обладали правом изменять, исправлять и „украшать“ воспроизводимые тексты» [42, с. 66].

К этому определению можно добавить, что стиль *хикаятов* с его фразами, начинающимися союзом *мака* (малайский аналог араб. *ya* — «и»), тенденцией к инверсии, словами-ритмизаторами до некоторой степени имитировал некую обобщенную модель арабо-персидского сказа, присущего «массовой» прозе. Кроме того, *хикаяты* характеризовались использованием значительного числа арабских и персидских описательных клише и тяготением к различным видам композиционной симметрии.

Широко распространенную разнovidность классических *хикаятов* составляли произведения волшебнo-авантюрного или любовнo-авантюрного характера, в которых на основе композиционного ядра, восходящего в конечном итоге к древнему мифу о браке стихий [7, с. 91], сплывились воедино индо-яванские и арабо-персидские нарративные мотивы и изобразительные средства. Эти повести являются яркими образцами индо-мусульманского литературного синтеза, присущего малайской классике конца XVI — первой половины XVIII в.

Основной функцией волшебнo-авантюрных повестей, судя по предисловиям к ним, было «утешение души» с помощью «несказанной красоты», присущей этим повестям (о психотерапевтической функции *хикаятов* см. [8, с. 53—55]). Однако нередко в *хикаятах* такого рода упоминаются и другие их достоинства. Так, в «Повести о Шахе Мардане» предисловие извещает читателя о том, что «всякий, кто станет слушать или читать эту повесть, получит от нее пользу и наставления, почерпнутые из *хадисов* и „знамений“ (т. е. Корана.—В. Б.), и она обладает также четырьмя достоинствами. Если будет использована она на пути богопознания, то имя достоинству повести — духовное совершенство, если в связи с установлениями государей, то имя ему — совершенное правление, если будет использована при истолковании закона главы нашего пророка Мухаммада — благословение ему и мир! — то имя ему — шариат, если же в утехах, которым предаются молодые, то имя ему — совершенство мужей» [56, с. 1].

Особый интерес при изучении ряда классических малайских повестей представляет их связь с суфийской литературой. Как справедливо отметил голландский индонезист Г. Древес, сам центральный для всех волшебнo-авантюрных *хикаятов* образстранствия, пути «многим обязан мистическому символизму и терминологии» [47, с. 15]. Влияние суфизма на изящную словесность малайцев, по-видимому, было сходно с тем, что прослеживается в ближневосточных литературах или литературе мусульманской Индии, которые дали, в частности, бесчисленные образцы аллегорий, описывающих духовное путешествие. Такие аллегории создавались в «высоких» жанрах трактата и поэмы-*маснави*, а также в жанре более «низком» — прозаическом *дастане* — аналоге малайского *хикаята* (например, *дастан* Нихалчанда Лахори «Религия любви» [23]). В малайской литературе XVI—XVII вв. — времени, когда, по замечанию австралийского исследователя Э. Джонса, исповедание ислама у малайцев было едва ли не тождественно принадлежности к какому-либо суфийскому братству [53], — суфийские аллегории также были отнюдь не редкостью.

Обращает на себя внимание то, что хроники XVII в. «Повесть об Аче» и «Бустан ас-салатин» («Сад султанов») содержат множество топонимов, овидетельствующих как о широком распространении «суфийских доктрин и суфийского образа жиз-

ни» в султанате Аче на Северной Суматре [37, с. 17], так и о популярности здесь волшебнo-авантюрных *хикаятов*. С особой наглядностью сочетание тех и других топонимов прослеживается в описании сада ачехского султана [51, с. 48—52]. Таким образом, можно утверждать, что синтетические повести и суфийские сочинения существовали в Аче параллельно и были хорошо известны в придворной среде. Однако лишь констатировать этот параллелизм недостаточно. В суфийских поэмах таких авторов, как Хамза Фансури, Абд ал-Джамал, аноним — создатель «Илм ан-ниса» («Наука о женщинах»), встречается немало образов и повествовательных мотивов, широко распространенных в синтетических волшебнo-авантюрных *хикаятах* (см. перечисление некоторых из них ниже). В то же время во многих *хикаятах* ощутимо влияние суфизма; в частности, встречаются в них и прямые доктринальные рассуждения. Наконец, множество аллегорических поэм и пьес получило примерно в те же века распространение в яванской литературе, где аллегорически истолкованы были, например, произведения о Панджи — идеальном рыцаре и любовнике [64, с. 203; 81, с. 92—93].

Не исключено, что определенное влияние на усиление суфийской струи в малайской беллетристике оказали связи малайского мира с мусульманской Индией — Гуджератом, Биджапуром и Голкондой, империей Великих Моголов. В литературе деканских султанатов, переживавших в те же XVI—XVII вв. период расцвета, сложился своеобразный индо-мусульманский синтез. Для произведений, созданных под знаком этого синтеза, были характерны сильная суфийская окрашенность и пристрастие к созданию аллегорических суфийских *маснави*, использовавших местные сказочные мотивы [30, с. 8—11, 17—43; 11, с. 21—32].

Задачей этой статьи является доказательство того, что среди малайских волшебнo-авантюрных *хикаятов* обнаруживаются суфийские аллегории (для чего необходима подробная интерпретация символики текстов), и анализ воздействия аллeгоризации на их жанровые характеристики: функцию, композиционную структуру, стиль. В качестве материала для исследования были избраны два *хикаята* — «Повесть о Шахе Мардане» (ПШМ) и «Повесть об Индрапутре» (ПИ). Каждая из этих повестей сохранилась примерно в тридцати списках (число списков других синтетических *хикаятов* редко достигает десяти) и, стало быть, пользовалась особой популярностью. ПИ была, по-видимому, написана на рубеже XVI—XVII вв. (не позднее 1644 г.), ПШМ — скорее всего в XVII в. (не ранее последнего десятилетия XVI в. и не позднее 1736 г.)¹.

Сравнение ПШМ с близкими ей по сюжету яванскими сочинениями позволяет реконструировать прототип этой повести, основу которого составляют следующие мотивы:

- 1) обучение героя искусству переселять свою душу;
- 2) вселение души героя в тело попугая, его проникновение в этом обличье на женскую половину дворца и любовные приключения там;
- 3) успешное исцеление героем «немой» царевны благодаря загадыванию ей загадок;
- 4) вероломный захват временно пустого тела героя душой его учителя или везира и овладение героя своим телом с помощью хитрости (ср. [47, с. 35—48])².

По-видимому, все четыре мотива имеют индийское происхождение (см. [75, т. I, с. 37—39, т. IV, с. 46—48]), однако пришли они в малайский мир однократно из индуистской Индии или в два этапа — сначала из индуистской, а затем из мусульманской Индии — неясно, поскольку все четыре мотива встречаются в ближневосточных, прежде всего персоязычной, литературе и фольклоре. Мотивы 1, 2, 4 представлены в «Тути-наме» («Книга попугая») Нахшаби (см. [14, с. 284—293]); своеобразная версия этого рассказа входит в малайскую «Повесть о мудром попугае» [50, с. 120—133]), в «Хашт бихишт» («Восемь райских садов») Амира Хосрова Дехлеви [2, с. 91—110], в «Бехар-е данеш» («Храм знания») Инаятуллаха Канбу [17] и в различных сказках [75, т. I, с. 37—38]; мотив 3 содержится в незначительно измененном виде в персидском «Рассказе о пери и царевиче» [29, с. 12; 25, с. 103—111]. Столь же неясно, где и когда все четыре мотива сложились в единое целое, поскольку мотив 3 отсутствует в индийских и ближневосточных сочинениях, включающих мотивы 1, 2 (без любовных приключений) и 4.

Реконструировать прототип сюжета ПИ вряд ли возможно, поскольку это синтетическое произведение включает мотивы и целые блоки мотивов из повестей о Панджи (возможно, из «Повести о Чекеле Ваненгпати»), «Повести об Амуре Хамзе», «Повести о Сери Раме» и других произведений, а также, как будет показано ниже, реминисценции ряда персидских поэм³.

Для интерпретации аллегорического смысла исследуемых *хикаятов* особую ценность представляет то, что ПШМ по содержанию неоднородна и складывается из двух частей: нарративной — собственно истории скитаний ее героя Шаха Мардана — и доктринальной — изложения суфийского учения Шаху Мардану отшельниками, с которыми он встречается, и предводителем душ *шахидов*, а также самим Шахом Марданом в беседах с женами. Нарративная и доктринальная часть повести тесно взаимосвязаны, что особенно очевидно в эпизоде с загадыванием героем загадок царевне, где вся ситуация загадывания и три первые загадки относятся к нарративной части, а четвертая загадка — к доктринальной.

Переплетение нарративных и доктринальных элементов наряду с упоминанием в предисловии к повести ее полезности для богопознания, набором характерных мотивов, следующих

в определенном порядке, а также со специфической ономастикой и антропонимией как раз и позволяет поставить вопрос о том, не является ли нарративная часть повести суфийской аллегорией. Вместе с тем доктринальные элементы указывают на учение, в свете которого эта аллегория должна интерпретироваться.

Основой этого чрезвычайно популярного в малайском мире XVII—XVIII вв. учения является концепция Бытия, разворачивающегося от абсолютного единства к множественности тварного мира в семь ступеней: первая — *Ахадийа* (абсолютное, непроявленное, непостижимое единство), вторая — *Вахда* (синтетическое единство Бытия), третья — *Вахидийа* (аналитическое единство Бытия или единство во множественности), далее следуют *алам арвах* (мир духов — логосов вещей), *алам мисал* (мир идей — эйдосов вещей), *алам аджсам* (мир физических тел), *алам инсан* (мир человека, т. е. Совершенного Человека). Первые три ступени не обладают проявленным вовне Бытием, вечны и несотворенны. Это — Бытие мира в божественном сознании. Три последующие ступени обладают проявленным вовне Бытием, сотворены и подвержены уничтожению. Это различные уровни уже не потенциального, а актуального Бытия мира. Наконец, последняя ступень Совершенного Человека — самая низкая и одновременно высшая из проявленных, ибо содержит в себе все ступени от *Вахда* до мира тел. Объединяя в себе все манифестации Абсолюта, Совершенный Человек выступает той духовной сущностью, через которую творение возвращается к Творцу. Он — микрокосм, физически и духовно подобный макрокосму.

Творение мира есть нисхождение (*таназзул*) от *Ахадийа* до мира человека. Напротив, возврат к Творцу — это восхождение (*таракки*) по тем же ступеням, включающее четыре этапа: *шариат* (закон), *тарикат* (путь), *хакикат* (истина), *марифат* (постижение). Достигнув последнего этапа, суфий утрачивает свое отдельное «я» и индивидуальное бытие. Он переживает экстатическое единение с Аллахом — божественной Возлюбленной (*фана*), после чего, претерпев полную трансформацию, возвращается в мир и отныне обретает вечную жизнь в Аллахе (*бака*).

Поскольку в ПШМ и других подобных ей малайских повестях суфийское учение излагается в аспекте восхождения, то все концепты этого учения оказываются связанными с тем или иным этапом «четверичного пути» суфия. Например, элементы его физического бытия: вода, воздух, земля, огонь⁴ — соотносятся с этапами *шариата*, *тариката*, *хакиката* и *марифата*. То же самое можно сказать о четырех аспектах души, выявляющихся в процессе восхождения: *нафс ал-аммара* (гневная, или телесная, душа), *нафс ал-лавамма* (кающаяся душа), *нафс ас-суфийа* (суфийская душа)⁵, *нафс ал-мутмаина* (умиротворенная душа). Так же соотносятся с этапами восхождения и стадии по-

Этап бослуждения	Шар.	Тарикат	Хакикат	Марифат
Концепт				
Совершенствующийся аспект человека	путь тела (<i>тубух</i>)	путь души (<i>хати</i>)	путь духа (<i>ньява</i>)	путь тайны (<i>рахасиа</i>)
Род деятельности	речь (<i>ката</i>)	дела (<i>пербуатан</i>)	состояния (<i>келакуан</i>)	знание (<i>пенгетауан</i>)
Орган деятельности	язык (<i>лидах</i>)	душа (<i>хати</i>)	интеллект (<i>буди</i>)	тайна (<i>рахасия</i>)
Аспект души	гневная (<i>нафс ал-ам-мара</i>)	кающаяся (<i>нафс ал-лавамма</i>)	суфийская (<i>нафс ас-суфийя</i>)	умиротворенная (<i>нафс ал-мут-маина</i>)
Элемент	вода (<i>аир</i>)	воздух (<i>ангин</i>)	земля (<i>буми</i>)	огонь (<i>апи</i>)
План Бытия	мир физических тел, человека (<i>алам шахада, алам насут</i>)	мир владычества (<i>алам мал-лакут</i>)	мир всемогущества (<i>алам джа-барут</i>)	мир божественности (<i>алам лахут, алам ал-фана</i>)
Проявление Аллаха	дела (<i>аф'ал</i>)	имена (<i>асма</i>)	атрибуты (<i>сифат</i>)	сущность (<i>зат</i>)
Ступень Бытия	четыре сотворенных мира (<i>алам ал-арвах, алам ал-мисал, алам ал-аджсам, алам ал-инсан</i>)	<i>Вахидийя</i>	<i>Вгхда</i>	<i>Ахадийя</i>
Степень постижения	уверенное знание (<i>илм ал-йакин</i>)	уверенное видение (<i>айн ал-йакин</i>)	истинная уверенность (<i>хакк ал-йакин</i>)	совершенная уверенность (<i>камал ал-йакин</i>)

стижения: *илм ал-йакин* (уверенное знание), *айн ал-йакин* (уверенное видение), *хакк ал-йакин* (совершенная уверенность) и т. д. Сами семь ступеней Бытия сворачиваются в четыре следующим образом: первая — четыре сотворенных мира, рассматриваемые как некое единство — дела Аллаха, вторая — *Вахидийя*, третья — *Вахда*, четвертая — *Ахадийя*. В итоге вся суфийская доктрина «семи ступеней Бытия» предстает в виде своего рода четырехчленной классификации, которая может быть изображена в виде таблицы⁶.

Концепты, входящие в каждый из вертикальных столбцов таблицы, связаны между собой отношением своеобразной «синонимии». Поэтому, если какой-то фрагмент текста содержит, например, упоминание о воде и *нафс ал-аммара*, то можно с большой надежностью утверждать, что вся ситуация, в которой этот фрагмент встретился, описывает этап восхождения *шариат* и т. д.

В аллегориях доктринальные концепты, как правило, реализуются в довольно широком, хотя и ограниченном наборе сим-

волов. Так, кузнец, выковывающий нож, может выступать символом Всевышнего на ступени *Ахадийа* и соответственно этапа *марифата*; перо, скрижаль, жемчужина — символами *Вахда* и этапа *хакиката*; раковина, ларец, семь небес, семь гор, семиэтажный дворец, птица, летящая по воздуху, — символами *Вахидийа* и *тариката* и т. д.

Символическое указание на определенный доктринальный концепт, а концепта — на этап восхождения и тем самым на фрагмент учения, связанный с этим этапом, и послужило путеводной нитью при истолковании повестей. Учитывая довольно существенные различия в учениях разных суфийских школ, интерпретирующая таблица была построена на основе данных, содержащихся в доктринальной части самой ПШМ, и дополнена сведениями из малайских трактатов XVII в., излагающих систему «семи ступеней Бытия» [53; 63]. Наряду с описанной таблицей чрезвычайно важную роль в интерпретации ПШМ и ПИ сыграла малайская аллегорическая поэма начала XVII в. «Ил ан-ниса», в которой каждый из этапов восхождения олицетворен в образе жены пророка Мухаммада — прототипа Совершенного Человека [46, с. 65—70].

2

Я повстречал устада. Этот муж
Проник в секрет переселенья душ.
Его душа, когда того хотела,
В любое мертвое вселялась тело.
Амир Хосров.

Восемь райских садов

Начинается ПШМ с рассказа о том, как у государя страны Дар ал-Хатан⁷ рождается сын, который получает имя Шах Мардан.

Этот рассказ определяет две полярные точки повести. Рождение в Дар ал-Хатан — Стране Обрезания — символизирует приобщение героя к исламу и тем самым является исходным пунктом последующего аллегорического восхождения. Имя героя Шах Мардан — Владыка Людей — не менее прозрачный намек на его статус, пусть пока потенциальный, Совершенного Человека⁸ — завершающей точки суфийского пути (ср. с. 132 — о царевиче, будущем Совершенном Человеке, отправившемся странствовать).

После обычного описания достоинств царевича и его образования следует эпизод о приходе в Дар ал-Хатан мудреца-брахмана из страны Дар ал-Киям, знающего язык птиц⁹ и обучающего Шаха Мардана искусству вселять свою душу в различные тела и предметы.

Киям — восстание (из мертвых) в суфийских сочинениях выступает в качестве термина, связанного с концепцией *фана—бака* (уход от своего феноменального «я» и вечная жизнь в Ал-

лахе). В своем первом аспекте (*кийам ли-ллах*) это пробуждение от сна нерадения и движение к Аллаху вплоть до достижения *фана*; во втором аспекте (*кийам би-ллах*) это переход к *баке* после *фаны*, когда суфий во всем видит лишь Аллаха [1, с. 106—107]. Таблица показывает, что *фана* соответствует этапу *марифата* и «миру божественности» — *алам лахут*. Таким образом, приход брахмана из Дар ал-Кияма символизирует явление вестника из Мира божественности, тождественного, как мы увидим далее, Духу Божию.

Язык птиц в суфийской терминологии означает язык душ, «содержащий знание о высших ступенях Бытия» [40, с. 37], и тем самым является символом божественного постижения. Наука же о переселении души, освоенная Шахом Марданом, может интерпретироваться как знание о том, что душа не скована физическим телом, способна оставить его и, пройдя различные этапы пути, достичь единения со своим источником — Всевышним.

Пройдя курс обучения, Шах Мардан отправляется проводить брахмана, внезапно теряет его из виду и обнаруживает, что он заблудился в дремучем лесу.

Такой же лес, только несравненно ярче описанный, предстает взору героя и в аллегорической «Религии любви» Нихалчанда Лахори [23, с. 33—34]. В яванских аллегориях он носит название леса «Я-Не-Знаю» и олицетворяет изначальное неведение «новичка», вступающего на путь [58, с. 13]. Можно полагать, что тождественное значение имеет лес и в ПШМ. Тогда весь эпизод с брахманом, говоря суфийским языком, есть молния из мира божественности, внезапно озаряющая душу светом откровения и тотчас исчезающая, возвращая душу к прежнему состоянию, осознаваемому теперь как мрак невежества. Эта молния— проявление милости Аллаха к человеку, «пробуждающей» его и заставляющей отправиться на поиски приоткрывшегося сияющего мира— стать на суфийский путь. Как говорила известная подвижница Рабия ал-Адавия: «Если Он обратится к тебе, то ты обратишься к Нему» [62, с. 31]. Именно о таком «Его обращении» свидетельствуют приход брахмана из Дар ал-Кияма в Дар ал-Хатан и последующие скитания Шаха Мардана, мотивированные желанием отыскать брахмана.

Проплутав некоторое время в лесу, Шах Мардан видит перед собой дворец, в котором томится царевна Ракна Кемала Дэви, похищенная из прекрасного сада ее родителей демоном-раксасой. Шах Мардан просит у царевны напиться воды, а затем становится ее мужем. Убить раксасу он, однако, не решается и вскоре оставляет Ракну Кемалу Дэви, чтобы продолжить поиски учителя. При этом царевич решительно отказывается взять жену с собой. В отместку она превращает его в попугая.

Выше уже отмечалась символизация в образах жен героя этапов пути. Брак с царевной Ракной Кемалой Дэви аллегорически изображает овладение этапом *шариата*. Об этом свиде-

тельствует единственная во всей повести просьба царевича напоить его, так как элемент воды соотносится именно с *шариатом* (см. таблицу).

Еще более выразителен символ царевны, томящейся в плену у демона. Этот символ может быть интерпретирован на основе *хадиса* о дьяволе, живущем в каждом человеке. Этот дьявол в результате самосовершенствования должен стать мусульманином [71, с. 123]. Под дьяволом в суфийской традиции понимается так называемая телесная, или гневная, душа (*нафс*, *нафс ал-аммара*) — средоточие греховных страстей и желаний. Царевна возвышенного происхождения, одержимая дьяволом, символизирует *нафс ал-аммара* в одной из притч «Иллахи-наме» («Божественная книга») Фаридуудина Аттара [36, с. 70—74]¹⁰. Символом *нафс ал-аммара* выступает и пленная царевна в ПШМ. *Нафс ал-аммара* же является концептом уровня *шариата* (см. таблицу).

То, что Шах Мардан не может пока освободить царевну Ракну Кемалу Деви из лап раксасы, символизирует неспособность суфия в начале пути окончательно очистить и контролировать телесную душу, а его уход, несмотря на все уговоры жены¹¹, — отказ подчиниться воле *нафс* и отвращение от нее, что осуществляется благодаря строгому исполнению требований *шариата*¹².

Наконец, превращение Шаха Мардана в попугая олицетворяет его переход на этап *тариката*, так как попугай в суфийской литературе символизирует ученика, проходящего обучение под руководством шейха. Этот символ получает объяснение в «Маснави» Джалалуддина Руми, согласно которому шейх — зеркало, поставленное Аллахом перед адептом. Смотрясь в это зеркало, последний постигает искусство правильного поведения, подобно попугаю, который, глядя в зеркало, учится говорить [71, с. 237].

В обличье попугая Шах Мардан прилетает в страну Дар ал-Хиям¹³ и оказывается во дворце царевны Сити Дэви, прелестной, точно «красный цветок на золотом подносе». Восхищенная семицветной окраской птицы, царевна протягивает руку, и попугай, до того не дававшийся служанкам, садится ей на ладонь. Сити Дэви заказывает для попугая золотую клетку и с тех пор не расстаётся с ним. Однажды ночью попугай принимает человеческий облик и становится любовником царевны. Государь Дар ал-Хияма узнает, что его дочь «непраздна», не может найти виновника и в гневе готов убить попугая. Однако невесть откуда явившийся брахман объясняет владыке, что попугай в действительности царевич Шах Мардан. Гнев государя тотчас стихает, и после длительных взаимных извинений и самоосуждений заключаются брак между Шахом Марданом и Сити Дэви. Проведя некоторое время с супругой, царевич оставляет ее и, приняв имя Индра Джаяя, продолжает свои странствия.

Символические детали, представленные в данном эпизоде ПШМ, указывают на то, что он посвящен этапу *тариката*. Об этом свидетельствует превращение Шаха Мардана в птицу (попугая) и соответственно его перемещение по воздуху, поскольку воздух — элемент, ассоциирующийся с *тарикатом* (см. таблицу). Птица — стандартный суфийский символ души, а ее семицветная окраска, столь привлекающая царевну, символизирует семь совершенств, обретаемых душой¹⁴ на этапе *тариката*, которые пребывают на семи небесах, имеющих определенные цветовые соответствия [71, с. 255—256; 40, с. 97]. Вероятно, наиболее известным произведением, в котором встречаются символы птиц-душ и семи ступеней их пути (олицетворенных, однако, не небесами, а долинами), является поэма Фаридуддина Аттара «Мантик ат-тайр» («Беседа птиц») (см. [35]).

На связь с *тарикатом* указывает также самоуничжительные речи Шаха Мардана¹⁵, ибо, как видно из таблицы, на этом этапе в человеке господствует нафс ал-лавамма — «душа, себя осуждающая».

Связь исследуемого эпизода с *тарикатом* позволяет интерпретировать название страны, в которой он происходит. Дар ал-Хиям означает Страна Палаток, т. е. становищ, — топоним, содержащий, по-видимому, намек на так называемые стоянки (*маназил*, *макамат*¹⁶) пути, т. е. достижение того или иного совершенства. Наконец, сравнение царевны с красным цветком в данном контексте свидетельствует о том, что она выступает символом суфия, прошедшего этап *тариката*, а тем самым олицетворяет сам этот этап. Красный цвет символизирует душу [22, с. 253], но еще чаще — «духовное сердце», «отверзаемое», когда душа, пройдя путь, «украшается» соответствующими совершенствами. Символами просветленного духовного сердца выступают красный цветок тюльпана и рубин, становящийся драгоценным камнем «благодаря терпению и источению крови» (атрибуты *тариката*) [71, с. 308—309]. Одновременно красный цвет олицетворяет шейха, который, подобно алхимической красной сере, трансформирует в ходе *тариката* душу ученика [71, с. 236—237].

На ступени *тариката* душа суфия, еще не пережившего *фана* и единения с Возлюбленной, по-прежнему находится в плену у тела. В данном эпизоде эта идея выражена также в стандартных символах птицы — души, заключенной в клетке — теле¹⁷. Попугай (Шах Мардан) обретает прежний, человеческий облик лишь по ночам, подобно «западному узнику» из аллегории персидского суфия XII в. Сухраварди Мактула, который ночью совершает побег из колодца — тела (материи). В обоих случаях мотив ночи или ночной трансформации символически выражает идею о том, что путник достигает духовных сфер (в ПШМ соединяется с царевной — *тарикатом*) лишь во сне или умерев для мира [60, с. 382].

Женитьбой на царевне Сити Дэви, что олицетворяет овладение *тарикатом*, завершается символический рассказ об этом

этапе суфийского восхождения. Вслед за тем дается непосредственное описание учебы Индры Джайи (Шаха Мардана) у отшельника Саламуддина (или Салахуддина), Лукмана ал-Хакима и предводителя душ *шахидов*, павших в священной войне, который нисходит к герою от трона (*курси*) Аллаха. В ходе этого обучения царевич узнает о четырех этапах восхождения (*шариате, тарикате* и т. д.) и их характеристиках, о символическом значении молитвы — средства восхождения, об истинной сущности человека (Совершенный Человек), о медитации (*муракаба*) и созерцании (*мушахада*) Аллаха теми, кто всецело предался ему, т. е. освободился от индивидуального «я». Весь этот раздел введен чрезвычайно удачно. Благодаря тому что он членит ПШМ на две симметричные части, первая из которых посвящена низшим (*шариат, тарикат*), а вторая — высшим (*хакикат, марифат*) этапам восхождения, существенно возрастает уравновешенность композиции повести.

После того как курс обучения пройден, Аллах дарует Шаху Мардану четырех джиннов-помощников, готовых исполнять его волю.

Джинны в суфийской литературе символизируют различные психические силы — как позитивные, так и негативные [40, с. 45]. Учительская имена и описания функций джиннов, можно полагать, что они олицетворяют соответственно четыре аспекта души: *нафс ал-аммара* (гневная душа), *нафс ал-лавамма* (кающаяся душа), *нафс ас-суфийа* (душа суфия) и *нафс ал-мутмайна* (умиротворенная душа). Четверо демонов (раксас, джиннов) или четверо братьев выступают олицетворением этих аспектов души в яванских суфийских аллегориях. Например, Равана символизирует *нафс ал-аммара*, Кумбакарна — *нафс ал-лавамма*, их сестра Сарпакенака — *нафс ас-суфийа*, а мудрый брат Вибисана — *нафс ал-мутмайна*. Сам же Рама, победитель раксас, олицетворяет стоящую над этими душами, воплощая их единство, правильное «развитие» и ориентацию, — *нафс ал-мулхима* (вдохновенную душу) [70, с. 286—289, 301].

Первый из дарованных Шаху Мардану джиннов носит имя Йаркабу¹⁸ (араб. «наблюдает», «созерцает») и может по желанию героя доставить его в страну, которую тот завидит вдали. Созерцание Аллаха и райского сада, по-видимому символизируемого отдаленной страной, и способность доставить туда вполне соответствуют функциям *нафс ал-мутмайна*, возвращающейся к Творцу. Как говорится об этом в Коране: «О ты, душа успокоившаяся! Вернись к твоему Господу довольной, снискавшей довольство! Войди с Моими рабами, войди в Мой рай» (Коран 89 : 27—30).

Имя второго джинна можно реконструировать как Йабуху¹⁹ (араб. «обнаруживает», «раскрывает [тайну]»). Он владеет множеством волшебных средств (*хикмат*) и наделен огромной магической силой (*кесактиан*). Видимо, этот джинн олицетворяет *нафс ас-суфийа*, господствующую на этапе хакиката, когда су-

фию открывается тайна его истинной божественной сущности и он обретает полную невозмутимость духа в обоих мирах [56, с. 28; 47, с. 11].

Третий джинн именуется Йабду²⁰ (араб. «живет в пустыне», «является бедуином»), что, видимо, указывает на кочевой образ жизни и может ассоциироваться с путем и стоянками (ср. Страну Палаток), т. е. с *тарикатом* и *нафс ал-лавамма*. Этот джинн обладает большой и разнообразной по составу армией. Последнее, вероятно, связано с тем, что *нафс ал-лавамма* ведет непрерывную борьбу со страстями, используя против различных страстей разные «рода войск».

Четвертого джинна по имени Йакиду²¹ (араб. «горит», «пылает») Шах Мардан может призвать на помощь, когда пожелает женщину или захочет убить тирана. О горящей или пылающей *нафс*, т. е. *нафс ал-аммара*, упоминается во многих малайских текстах, например: «Как следует обдумай [все] внешнее и внутреннее. Не следуй пылающей *нафс*» [79, с. 88]. Описание же джинна указывает на две функции, или «силы», *нафс ал-аммара*, тождественной животной душе,—силу страсти, влекущую человека к желанному объекту, и силу гнева, побуждающую уничтожить нежелательный объект или удалиться от него [16, с. 220—221].

Расставив с предводителем *шахидов* и ангелом, передавшим ему дарованных Аллахом джиннов, Шах Мардан продолжает путь. Через сорок дней он добирается до безлюдного города на берегу моря и входит в семиярусный дворец его повелителя, изукрашенный изумрудами. Дворец также пуст. Шах Мардан обходит все ярусы и на последнем видит две огромные раковины. С помощью одного из джиннов царевич поднимает раковину и находит в ней государя таинственного города Ахмада Маулану и его супругу, едва не умерших голодной смертью. Шах Мардан возвращает умирающих к жизни, накормив и напоив их, и они рассказывают ему о том, что чудовищные птицы гаруды разорили город и уничтожили всех их подданных. Затем джинн поднимает вторую раковину, и из-под нее выходит прекрасная дочь правителя по имени Чандрасари Гемиланг Чахайя. Джинны расправляются с гарудами, виновными в убийствах, прелюбодеяниях и нежелании творить молитвы [47, с. 11], после чего Шах Мардан воскрешает жителей города и женится на царевне. Проведя с ней некоторое время и поучившись у Ахмада Маулану государственной мудрости, Шах Мардан возобновляет поиски брахмана.

Приход Шаха Мардана в таинственный город символизирует его восхождение на этап *хакиката*. Как видно из таблицы, этот этап соответствует ступени бытия *Вахда*. Внутренний аспект — *батин Вахды* — это Сущность (или Свет) Мухаммада, ее внешний аспект — *захир* — душа Ахмада (другая форма имени пророка Мухаммада) [53, с. 46]. Символы пророка Мухаммада,

появляющиеся в данном эпизоде, указывают, таким образом, на то, что он происходит в *хакикате*. Один из этих символов — изумруды, которыми отделан дворец, так как их зеленый цвет олицетворяет божественную истину (*хакика*) и седьмое небо — обитель Мухаммада [40, с. 97], другой символ — имя повелителя страны Ахмад Маулана — Наш Господин Ахмад (ср. душу Ахмада как проявление *Вахды*).

Символ самого *хакиката* — царевна в раковине, пребывающая на седьмом ярусе дворца. Семиярусный дворец олицетворяет семь небес, т. е., как мы уже знаем, путь восхождения суфия. Этот символ представляет собой модификацию семи дворцов или семибашенного дворца персидского царя Бахрама Гура — героя суфийских аллегорий Низами, Амира Хосрова, Навои и др. Венцом восхождения и является *хакикат* — Истина. В «Гульшан-е раз» («Цветник тайн») Шабистари ее олицетворяет жемчужина (еще один намек на Сущность Мухаммада [5, с. 365—367]), рождающаяся из капельки тумана в раковине жемчужницы [71, с. 56—58]. Этой жемчужине и уподобляется царевна в ПШМ. Другой малайский вариант этого же символа — кокос, скорлупа которого — *тарикат*, а ядро — *хакикат* [37, с. 295].

Упоминание о государстве и государыне, едва не умерших без пищи, вводит еще одну концепцию, связанную с *хакикатом*, — учение о «белой смерти». Под ней разумеется пост — победа над алчностью, чревоугодием и другими страстями телесной души, олицетворением которых в ПШМ выступают гаруды-людоеды. «Голод, — по словам суфийского автора XIII—XIV вв. Абд ар-Разика Кашани, — освещает внутреннюю сущность человека и обеляет лик его сердца (*ваджх ал-калб*). Если путник не насыщается, он умирает белой смертью, и тогда просыпается его *фитна* — разум (разум, судя по таблице, есть концепт уровня *хакиката*. — В. Б.). Желудок умерщвляет разум, а у того, чей желудок мертв, разум жив»²². Умертвив с помощью джиннов (четырёх аспектов души) гаруд (страсти *нафс*), Шах Мардан овладевает этапом *хакиката*, что проявляется в его способности оживлять мертвых (ср. с. 128)²³ и в браке с царевной Чандрасари Гемиланг Чахайей, имя которой — Сияющий Лунный Цветок — символизирует духовное сердце, достигшее просветления (об отождествлении «луна — духовное сердце» см. [40, с. 45]). Заканчивается весь эпизод беседой молодых супругов о сущности *зикра* и соответствии микрокосма макрокосму, свидетельствующей о том, что Шаху Мардану известно все учение о восходящей ветви пути — *таракки* — и ее завершающем этапе — стадии Совершенного Человека. Достижению этого этапа и посвящена заключительная часть повести.

Покинув дворец Чандрасари, Шах Мардан предается медитации, сидя под деревом. Его похищает гаруда, желающая отомстить за убитых родичей, однако птенец гаруды не желает есть праведника и посылает отца (согласно К — мать) доста-

вить его в страну Дар ал-Киям, где царевич и находит брахмана. Красавица дочь государя этой страны, носящая имя Джулус ал-Ашикин, страдает немотой. Тридцать девять царевичей — претендентов на ее руку тщетно пытаются заставить ее заговорить и один за другим попадают в темницу. Шах Мардан вместе с брахманом отправляется к Джулус ал-Ашикин и, вселяя свою душу в различные предметы, загадывает ей из них загадки. Сам он прикидывается, что не знает верных отгадок. Царевна, не в силах промолчать, поправляет его, и тем самым обнаруживается, что немота ее мнимая. Заставив Джулус ал-Ашикин заговорить, Шах Мардан выполняет условие, поставленное ее отцом, и торжественно женится на царевне.

Как имя царевны, так и ее немота указывают на то, что, вступив в страну Дар ал-Киям, Шах Мордан достиг этапа *марифата*. Джулус ал-Ашикин означает Престол Влюбленных. Престол же является местом пребывания Сущности Аллаха (*зат*) и, таким образом, соотносится с *марифатом* (см. таблицу). Немота царевны объясняется тем, что она обрела истинное постижение (марифат) Аллаха, которое невозможно выразить словами, ибо, согласно *хадису*, «у тех, кто постиг (*арафа*) Бога, язык изнурен» (т. е. речь для них более невозможна) [37, с. 455].

Особый интерес представляют загадки Шаха Мардана. Для их интерпретации необходимо прежде всего исследовать набор предметов, в которые вселяется душа Шаха Мардана. Предметов этих четыре: занавес, свеча, сосуд для бетеля и щипцы для орехов.

Чтобы определить символическое значение этих предметов, надо знать, что бетель или сосуд для бетеля олицетворяют для малайца помолвку²⁴, а первое значение слова *келекати* («щипцы») — летящее на свет лампы насекомое, летучий муравей; легендарный «мотылек у свечи» [77, ч. I, с. 537].

Итак, три последних предмета (свеча; сосуд — символ помолвки, начального этапа соединения влюбленных; «мотылек»), взятые в символическом плане, соответствуют суфийской концепции «пути мотылька», т. е. пути «уверенного постижения» Всевышнего [71, с. 141—142].

Как правило, «путь мотылька» слагается из трех элементов: первый — *илм ал-йакин* (уверенное знание)²⁵ — мотылек видит свечу и рассказывает об увиденном; второй — *айн ал-йакин* (уверенное видение) — мотылек касается пламени свечи кончиками крылышек; третий — *хакк ал-йакин* (истинная уверенность) — мотылек влетает в пламя свечи и сгорает, т. е. достигает полного соединения с божественной Возлюбленной [37, с. 407]. Именно так описывается «путь мотылька» в одной из притч «Мантик ат-тайр» Аттара [35, с. 125].

Наряду с трехэтапным «путем мотылька» в малайской суфийской литературе, основанной на учении о «семи ступенях

Бытия», существовала и концепция пути четырехэтапного, слагающегося из *илм ал-йакин*, *айн ал-йакин*, *хакк ал-йакин* и *камал* (или *акмал*) *ал-йакин* (совершенная уверенность) [63, с. 345]. *Илм ал-йакин* при четырехэтапном пути соотносится с этапом *шариата*. Это знание, обретаемое с помощью рассуждений и доказательств, подобно тому как по дыму судят о наличии огня. Остальные виды уверенного постижения связываются соответственно с этапами *тариката*, *хакиката* и *марифата* [48, с. 91, 96—97]. Таким образом, при четырехэтапном описании «пути мотылька» три классических этапа начинаются с *тариката*, старые символы получают «сдвинутые» (от *айн ал-йакин*) и дополненные (*камал ал-йакин* — «сгорание мотылька») терминологические значения и предваряются новым символом — дымом, по которому можно судить о невидимом огне, — соответствующим *илм ал-йакин* и этапу *шариата*. Последнее объясняет появление занавеса среди предметов, в которые вселяется душа Шаха Мардана в ПШМ, а также позволяет предположить, что «путь мотылька» в повести слагается из четырех этапов, соотносимых с *шариатом*, *тарикатом*, *хакикатом* и *марифатом*, и тем самым связать каждую из четырех загадок царевича с одним из этих концептов и коррелированных с ними терминов (см. таблицу).

Связь предметов, в которые вселяется душа героя, с четырьмя этапами «пути мотылька» подтверждается и расположением этих предметов по отношению к царевне Джулус ал-Ашикин: все они последовательно приближаются к царевне. Занавес висит поодаль, за спиной у нее (т. е. всем, кроме Шаха Мардана, царевна не видна, ср. суждение о невидимом огне по дыму на этапе *илм ал-йакин*). Свеча стоит подле царевны (ср. видение свечи на этапе *айн ал-йакин*²⁶). Сосуда для бетеля царевна касается рукой (ср. соприкосновение крылышек мотылька и огня на этапе *хакк ал-йакин*). Наконец, щипцы она держит в руке (ср. влетание мотылька в огонь, его «захватывание огнем» на этапе *камал ал-йакин*).

Не менее показателен и центральный символ самих загадок ПШМ — дерево, — вновь указывающий на то, что их содержание связано с концептами *шариата*, *тариката*, *хакиката* и *марифата*. В первой загадке речь идет о четырех деревьях, т. е. символ дерева, как и следует ожидать на стадии внешнего знания — *шариата*, предстает в аспекте множественности (ср. множественность растений на внешний взгляд и их единую сущность — воду — у Хамзы Фансури [37, с. 268—269]).

Во второй загадке рассказывается об одном дереве, символизирующем путь — *тарикат* (ср. [72, с. 36—37])²⁷. В малайской традиции символ дерева-пути находит яркое выражение в ренчонгской «Поэме о лодке», основанной на учении о «семи ступенях Бытия»:

Услышите иносказание, о все вы, делатели:
Человек подобен древу путников,

Ствол которого вырастает из „Да будет!“ — и оно бывает»²⁸.
Взыскайте его, о вы, возвращающиеся [57, с. 11—12].

В третьей загадке говорится уже не о дереве, а о древесине, из которой вырезана статуя, т. е. о сущности (*хакикат*) статуи (ср. символ шахматных фигур, вырезанных из дерева, чья сущность — «древесина единого ствола», у Хамзы Фансури [37, с. 293—294]). В четвертой загадке символ дерева вообще исчезает и о мистических предметах (Совершенном Человеке) говорится напрямую, что вполне согласуется с учением об этапе *марифата*, на котором полностью уничтожается индивидуальное бытие суфия и он созерцает Возлюбленную без всяких «завес»²⁹.

Определив общий смысл загадок, перейдем к более детальной интерпретации их содержания.

В первой загадке рассказывается о царевиче и его четырех друзьях — сыновьях везира, ремесленника, ученого и купца, пустившихся в странствия. В пути им встретились четыре красавицы, решившие завлечь юношей. Первая из них распустила волосы, вторая — обнажила грудь, третья — показала пальцы, а четвертая — показала зубы. Вопрос загадки: в чем смысл этих действий? Правильный ответ Джулус ал-Ашикин: первая женщина давала понять, что она живет в доме, около которого растет арековая пальма, вторая — что у ее дома растет кокосовая пальма, третья — что у ее дома растет уннаб (дерево, из которого получают хну), четвертая — что у ее дома растет гранатовое дерево. Царевич и его друзья, отправившиеся в путь, — это, по всей видимости, символы будущего Совершенного Человека и четырех этапов восхождения, во время которых должны быть подчинены четыре аспекта души (ср. эпизод о Шахе Мардане и четырех дарованных ему джиннах). На возможность такой интерпретации указывает «профессиональная принадлежность» друзей. Везир, часто именуемый в текстах разумом государя [3, с. 22], символизирует *хакикат* и *нафс ас-суфия*; ремесленник, изготавливающий предметы, «физические вещи», — очевидно, *шариат* и *нафс ал-аммара*; купец (в ПШМ — *саудагар*, малайский синоним этого слова — *даганг* — «купец» и одновременно «странник, путник») символизирует *тарикат* и *нафс ал-лавамма*; ученый («человек знаний») — *марифат* и *нафс ал-мутмаина*.

Сложнее понять внутренний смысл действий четырех красавиц. Ассоциация арековой пальмы, с соцветием (*маянг*) которой неизменно сравнивается прическа малайской красавицы, с волосами, а кокосовой пальмы, приносящей круглые плоды, с грудью вполне понятны. Хной женщины окрашивают ладони и пальцы, отсюда — ассоциация уннаба с пальцами. Наконец, традиционным для малайской словесности сравнением красных от бетелевого сока зубов красавицы с зернышками граната, виднеющимися сквозь трещинку в плоде [77, ч. I, с. 267], объясняется то, почему зубы ассоциируются с гранатовым деревом.

Установление этих ассоциативных связей выявляет, однако, лишь внешний аспект символического значения загадки. Внутренний аспект этого значения основан на том, что все четыре упомянутых дерева имеют в малайской словесности эротическую коннотацию. Орех арековой пальмы — пинанг, завернутый в лист бетеля, символизирует сватовство (ср. глагольное значение *пинанг* — «свататься») [77, ч. II, с. 269]. Хна, получаемая из уннаба, играет важную роль в свадебном обряде [73, с. 377]. Гранат олицетворяет уста красавицы [77, ч. I, с. 267; ср. 10, с. 227]. Кокосовый орех, прогрызенный белкой, символизирует утрату девственности [10, с. 227]. Нетронутый же орех в противоположность ему — девственность (ср. символы сверленной и несверленной жемчужины в арабской и персидской литературе).

Таким образом, символика всех деревьев указывает на божественную Возлюбленную, предстающую на этапе *шариата* в аспекте множественности (множественность деревьев и красавиц, являющихся путникам). О сущности Возлюбленной на этом этапе можно судить лишь по ее внешним проявлениям — делам (см. таблицу), что отражается в ПШМ в образах царевича и его спутников, разгадывающих действия красавиц.

Символическое значение деревьев и их число (четыре), по-видимому, призваны выразить идею о том, что на этапе *илм ал-йакин* перед путником в косвенной форме лишь приоткрывается знание о стадиях суфийского восхождения. Помолвка — начало пути к соединению, — символизируемая арековой пальмой, соответствует началу восхождения — *шариату*; знание о непорочности, т. е. о совершенстве, Возлюбленной — кокосовая пальма — соответствует *тарику* (кокос в скорлупе, с которым в ПШМ, собственно, и сравнивается грудь красавицы, символизирует *тарику* в «Асрар ал-арифин» [37, с. 295]); свадьба — уннаб — соответствует *хакикату* и соединение — гранат — *марифату*. К стати сказать, в персидской суфийской традиции гранат — плод четвертого райского сада (сада Сущности), символизирующей «интеграцию множественности и единство на этапе Единения и постижения Сущности» [40, с. 30].

Во второй загадке говорится о том, как четверо друзей нашли человека, насаженного на верхушку дерева³⁰. Один из друзей снял его, другой понес, третий излечил, четвертый одарил (или помог средствами³¹). Вопрос загадки: кто из четверых «отец» этого человека, кто — «мать», кто — «брат», кто — «друг» (или муж) и кто насадил его на верхушку дерева? Ответ царевны: снявший человека с дерева — его «отец», понесший — «мать», излечивший — «брат», одаривший — «друг»; «насадил же его на верхушку Господь».

Как уже отмечалось, дерево в загадке символизирует путь восхождения (*таракки*), но это же дерево в аспекте *таназзул* (нисхождения) выступает символом Творения, последний момент которого — создание человека.

Описывая Творение как древо, Аттар в «Булбул-наме» («Книга соловья») называет Аллаха его садовником, семенем древа — Свет Мухаммада, корнем — Перворазум, «веткой корня» — Мировую Душу, ветвями — небеса и т. д. Завершают эту космогонию следующие строки:

Постоянно это древо в рядах приближенности —
Вместо плодов приносит человека [5, с. 365].

По-видимому, человек, насаженный на верхушку дерева, — это и есть такой его «плод». Насажен же он Аллахом, поскольку Аллах — садовник, этот плод вырастивший.

Чрезвычайно важно, что суфийское древо Творения — это, по существу, перевернутое древо типа растущего, по малайским поверьям, на луне *варингин сонгсанг* — перевернутого баньяна [73, с. 13]. Корни древа Творения — «на небесах», в мире Архетипов, а верхушка — «на земле», в мире тел (ср. [40, с. 57]). Поэтому верхушка дерева, на которой пребывает человек, — это низшая точка космоса, наиболее удаленная от его источника — Творца. Как пишет Шабистари в «Гулшан-е раз» («Цветник тайн»), оказавшись в этой точке,

Он (человек. — В. Б.) становится хуже животного —
демоном, скотиной.

В его нисхождении эта точка — низшая,
Ибо она прямо противоположна Единению [72, с. 33].

Именно поэтому эту точку следует как можно скорее покинуть, к чему и призывает, например, Джалалуддин Руми в притче о женщине и грушевом дереве из «Маснави»:

Когда ты спустишься с этого грушевого дерева,
То ни в мыслях, ни в глазах, ни в словах не останется кривизны...
Когда ты спустился и отдалился от него,
Оно изменилось по милости Бога.
Благодаря тому что ты спустился и проявил покорность,
Бог даровал твоему глазу истинное зрение [12, с. 271].

Четыре друга, которые в загадке освободили человека, — это вновь этапы пути восхождения. Снять человека с верхушки означает вывести его из скотского состояния, обратить к покорности Аллаху, что и осуществляется благодаря исполнению требований *шариата*. Переноска человека — его передвижение — соответствует этапу *тариката* — пути. Исцеление — этапу *хакиката*, так как в самой ПШМ мудрец Лукман объясняет Шаху Мардану, что постигший истинную сущность (*хакикат*) человека и ислама «не ведает болезней ни в этом, ни в том мире» [56, с. 28; 47, с. 11]. Одаривание же, или помощь, соответствует этапу *марифата*, на котором Аллах дарует познающему постижение своей Сущности, или Абсолютного Бытия [53, с. 88].

Шариат, как бы зачавший познающего в рассматриваемой загадке, естественно, именуется его отцом. *Тарикат*, «понесший» его, — мать (здесь возможна ассоциация как с вынашивани-

ем, ибо главная цель *тариката* — трансформация души, напоминая созревание зародыша, так и с обычной для малайских женщин переноской младенца на бедре). Существенно и то, что шейх, руководящий суфием на этапе *тариката*, часто сравнивается с матерью, выкармливающей мурида духовным молоком [71, с. 103]. Ассоциация *хакиката* с братом осталась нам неясна. Друг же — это обычное имя божественной Возлюбленной, к которой душа суфия возвращается на этапе *марифата*, достигнув высшей точки, прямо противоположной начальной (пребывание на верхушке дерева). Отсюда и отождествление *марифата* с другом.

Бог, таким образом, появляется в загадке дважды: один раз — как тот, кто насадил человека на верхушку дерева, другой раз — как друг. Благодаря этому круг Бытия замыкается: тварь, исшедшая от Творца, вновь возвращается к нему.

В третьей загадке, восходящей к одному из рассказов «Повести о мудром попугае» [14, с. 41—44; ср. 50, с. 57—62], рассказывается о кузнеце³², резчике по дереву, ткаче, ювелире и аскете, остановившихся на ночлег в опасном, безлюдном месте и решивших всю ночь по очереди охранять сон спящих друзей. За время своей стражи кузнец выковал нож, сменивший его резчик вырезал из дерева этим ножом фигуру женщины, ткач соткал для нее наряд, ювелир изготовил украшения, а аскет, вознеся молитву Аллаху, оживил ее. Вопрос загадки: кто из мастеров «отец» этой женщины, кто — ее «мать», кто — «брат», кто — «друг», кто — Господь. Ответ царевны: кузнец — «отец» женщины, резчик — ее «мать», ткач — «брат», ювелир — «друг», аскет — Господь.

Поскольку в загадке речь идет о сотворении человека, общий смысл ее символики вполне очевиден. Путь предстает здесь не в аспекте *таракки* — восхождения, как в предыдущей загадке, а в аспекте *таназзул* — нисхождения, собственно Творения. Таким образом, четверо мастеров олицетворяют в ней четыре стадии нисхождения, вновь соотнесенные с четырьмя этапами пути, но на этот раз проходимые в обратном порядке: *марифат*, *хакикат*, *тарикат*, *шариат*.

Соответствие «семи ступеней Бытия» четырем этапам восхождения, как видно из таблицы, таковы: *Ахадийа* — *марифат*; *Вахда* — *хакикат*; *Вахидийа* — *тарикат*; четыре сотворенных мира — *шариат*.

Символом первой ступени и тем самым Аллаха, а также *марифата* в загадке выступает кузнец, не манифестирующий себя в создании статуи, но положивший ему начало, изготовив нож. Как и в предыдущей загадке, зачинатель процесса именуется отцом. Ассоциация же Аллаха с кузнецом, выковывающим кинжал, встречается в «Асрар ал-Арифин» Хамзы Фансури [37, с. 261—262].

Вторую ступень и *хакикат* символизирует резчик. Эта ассоциация, видимо, обусловлена тем, что *Вахда* — ступень Миро-

вой Души, олицетворением которой выступает Хранимая Скрижаль, и Мирового Духа, олицетворенного в Возвышенном Каламе, запечатлевающим на Скрижали идеи вещей (см. [37, с. 71, 89]). Резчик, вырезая статую, «рождает» ее и потому, очевидно, именуется матерью.

Символом третьей ступени и *тариката* является ткач. Как видно из таблицы, эта ступень (*Вахидийа*) соответствует уровню души (*хати*), являющейся своего рода станком, ткущим образы (ср. распространенную малайскую характеристику литературного произведения: «спряденное в уме, сотканное в душе» [76, с. 7]). Отсюда, можно полагать, ассоциации с ткачом, именованное же ткача братом нам вновь неясно.

Четвертую ступень, соответствующую миру тел и *шариату*, символизирует ювелир — создатель внешних украшений, ассоциирующихся в загадке с телом. В течение жизни душа связана с телом отношениями дружественной привязанности или любви [13, с. 460], чем и объясняется ассоциация ювелира с другом или мужем³³. Наконец, параллель между аскетом, оживившим статую, и Аллахом, вдохнувшим в тело душу, едва ли нуждается в объяснении.

Таким образом, символы Аллаха — кузнец и аскет, как и в предыдущей загадке, «обрамляют» рассказ, соответствуя начальному и конечному этапам Творения, и замыкают круг Бытия (благодаря божественности души становится возможным возвращение твари к Творцу). Характерно, что описание восхождения и нисхождения в самой повести идет в том же порядке, что и в загадках. Шах Мардан беседует сначала с Чандрасари о соответствии микрокосма макрокосму (путь восхождения), а затем с Джулус ал-Ашкин о Творении (путь нисхождения).

Последняя загадка Шаха Мардана поддается интерпретации значительно легче, чем предыдущие. В ней говорится о четырех людях, один из которых ходил по воде, второй — по воздуху, третий — по земле, четвертый — по огню³⁴. Все вместе они составляли Совершенного Человека. Кто эти люди? Ответ царевны: первый из них — человек *шариата*, второй — *тариката*, третий — *хакиката*, четвертый — *марифата*.

Смысл ответа вполне понятен. Как видно из таблицы, элементы (вода, воздух и т. д.) именно таким образом соотносятся с этапами восхождения. Суфий же, прошедший все этапы, достигает статуса Совершенного Человека. В косвенной форме в этом ответе находит завершение история царевича — будущего Совершенного Человека — и его друзей из первой загадки. Слова царевны подтверждают также правильность предложенной интерпретации первых трех загадок. Во всех загадках речь идет о различных аспектах четырех этапов суфийского странствия.

Отгадав загадки Шаха Мардана, царевна сама задает ему вопрос: где были мужчина и женщина до начала Творения?

Шах Мардан отвечает, что тогда они пребывали в нерасторжимом единстве, как Возлюбленная (*машук*) и Влюбленный (*ашик*), и тем самым обнаруживает знание о ступени *Ахадийа* (ср. [53, с. 61—63]) и о Единении, которое ему еще предстоит пережить. В итоге царица признает, что Шах Мардан равен ей по знаниям, и вступает с ним в брак, что символизирует прохождение этапа *марифата*.

Таково стройное резюме суфийской концепции, содержащейся в повести, изящно представленное в форме символических загадок. Эти загадки организованы в строго симметричную, основанную на числе «четыре» композицию, в которой слиты воедино как нарративный, так и доктринальный элементы аллегории.

Проведя недолгое время в Дар ал-Кияме, молодые вместе с брахманом отправляются на родину Шаха Мардана. По дороге царевич одерживает победу над армией тридцати девяти отвергнутых женихов Джулус ал-Ашикин (их неспособность «исцелить» царевну и пребывание в тюрьме символизируют низкую духовность, неумение подчинить телесную душу; темница — стандартный символ тела). Затем все трое подходят к осыпанному плодами дереву уннабу (символ свадьбы). Царица просит мужа нарвать ей плодов. Тот, не умея лазить по деревьям, подстреливает обезьяну, вселяет свою душу в ее труп и устремляется к вершине дерева. Тем временем брахманом овладевает страсть к Джулус ал-Ашикин. Он вселяет свою душу в безжизненное тело Шаха Мардана и пытается обольстить царевну, которая, однако, обо всем догадываясь, отвергает его домогательства. Брахман, принявший облик Шаха Мардана, и Джулус ал-Ашикин приходят в Дар ал-Хатаң, где все принимают их за настоящего царевича и его супругу. Джулус ал-Ашикин хранит верность мужу и, желая избавиться от брахмана, посылает к нему везира (*мангкубуми*) с предложением устроить бой баранов. Если баран брахмана победит, царица отдаст брахману руку и сердце. Затем Джулус ал-Ашикин отправляет придворного за обезьяной, та спускается с дерева и укрывается в доме Махараджалелы. Баран брахмана одерживает победу. Джулус ал-Ашикин, притворно рыдая от огорчения, просит воскресить животное. Душа брахмана вселяется в мертвого барана, и тот оживает, но в это же время душа Шаха Мардана не мешкая переселяется в свое собственное тело.

Заключительная часть ПШМ символически трактует важнейшие суфийские концепции *фана* — *бака* и Совершенного Человека. Согласно «Гулшан-и раз» Шабистари и комментарию к нему Лахиджи, достижение ступени Совершенного Человека осуществляется «в два шага». Первый шаг — «путешествие к Богу» — отказ от собственной воли, знания, наконец, индивидуального бытия, как такового, и тем самым очищение своего выс-

шего, божественного «я», сливающегося с Аллахом. Это *фана* и «опьянение» — экстатическое переживание Единства [72, с. 32—37, XII].

Чрезвычайно важное для понимания исследуемого эпизода определение *фаны* дает Абд ал-Карим ал-Джили: «Когда Бог желает открыться человеку посредством какого-либо Имени или Атрибута, Он заставляет этого человека исчезнуть (*фана*), обращает его в ничто и лишает [индивидуального] бытия; когда же человеческий „свет“ угас и тварный дух удалился, Бог взамен этого без инкарнации (*хулул*) влагает в тело человека духовную субстанцию из Своей Сушности, не отделенную от Бога и не присоединенную к человеку. Эта субстанция именуется Святым Духом (*рух ал-кудс*). И когда Бог замещает человека Духом Своей Сушности, Он открывается этому Духу. Бог никогда не открывается никому, кроме Себя, но мы называем этот божественный Дух „человеком“ в том смысле, что он дан взамен человека» [61, с. 128]³⁵.

Однако достигший *фаны* и благодаря этому ставший святым (*вали*), не должен навсегда остаться в состоянии экстатического Единения. За «опьянениём» следует «трезвость», новое «отделение» — второй шаг пути, именуемый «путешествие в Боге». Суфий совершает нисхождение в феноменальный мир, проходя в обратном порядке этапы прежнего восхождения. Его «я» возвращается из небытия, но в совершенно трансформированном виде, обретя все атрибуты Всевышнего: видя Его глазами, слыша Его ушами, в буквальном смысле слова живя Им, «Человек возрождается из небытия, всецело преобразившись в абсолютное „Я“» [71, с. 143]. Так достигается состояние *бака* — вечной жизни во Всевышнем и ступень Совершенного Человека — пророка (*наби*), призванного воздействовать на ход событий в феноменальном мире и в обществе [72, с. 36—37; 71, с. 141—145].

Описанная концепция и получила символическое воплощение в исследуемом эпизоде ПШМ. Уход души из тела Шаха Мардана и ее вселение в мертвую обезьяну олицетворяют полное освобождение героя от тварного «я» и связанного с ним индивидуального бытия. Тварное «я» (*нафс*) постоянно предстает в суфийской литературе в образе животного (лисы, собаки, мыши и т. д.) [62, с. 39—40]. Изображение его как обезьяны, по-видимому, восходит к кораническому стиху о грешниках, превращенных Аллахом в «обезьян презренных» (Коран 2 61). Грехом же, превосходящим все другие, у суфиев именуется осознание своего бытия как бытия индивидуального [37, с. 277, 339]. Наконец, взлезание обезьяны на верхушку дерева (как уже отмечалось, его верхушка — низшая точка мироздания) передает движение *нафс* к ее естественному месту.

Захват душою брахмана тела Шаха Мардана символизирует *фану* (ср. выше — о вложении в тело духовной субстанции). В процессе *фаны* роль активного начала принадлежит Аллаху,

познающий пассивен [12, с. 265]. Этим и объясняется мотив коварного похищения тела. Не случайно сетования на коварство Возлюбленной, похищающей сердца, является повсеместно распространенной темой персидской суфийской лирики, а Руми в одной из притч «Маснави» описывает устремленность к Единению как преследование вора [33, с. 155—156, 295]. Спуск обезьяны с дерева олицетворяет преобразование «я» Шаха Мардана. Борьба Джулус ал-Ашикин за возвращение души супруга в его тело указывает на то, что для достижения ступени Совершенного Человека необходимо не останавливаться на состоянии *фана*, а перейти от «опьянения» к «трезвости» и начать нисхождение. Возвращение же преобразенного «я» царевича в тело символизирует «второе отделение» — переход в состояние *бака* и обретение статуса Совершенного Человека.

В целом исследуемый эпизод (в особенности «события у дерева») обнаруживает черты сходства с уже упоминавшейся притчей Руми о женщине и грушевом дереве: некая женщина, желая отдаться любовнику на глазах у простака-мужа, заставляет мужа лезть на дерево за плодами и затем уверяет, что соитие, виденное им, лишь обман зрения, вызванный чудесными свойствами грушевого дерева [34, с. 86]. Весьма неожиданным образом Руми, интерпретируя этот сюжет, связывает его с концепцией *фана* — *бака*³⁶.

Завершается ПШМ рассказом об окончательном воссоединении Джулус ал-Ашикин с Шахом Марданом и его коронации, после чего молодой государь силою чар заставляет Дар ал-Киям, «подобно летучему кораблю», перенестись к вратам родного Дар ал-Хатана.

Царь — стандартный символ Совершенного Человека, о котором в «Гулшан-е раз», например, говорится:

Затем, когда он завершит свой путь,
Истина возлагает на его главу корону халифа [72, с. 36].

Перснос же Дар ал-Кияма в Дар ал-Хатан свидетельствует о том, что Шах Мардан, Совершенный Человек, стал тем, кого Лукман ал-Хаким, учитель царевича, называл «живущими в двух странах» (*хаййун фи-дарейн*), т. е. неизменно пребывающими в состоянии *бака*: телом на земле, душой на небесах [47, с. 11].

Такова интерпретация аллегорического смысла ПШМ.

3

Из моря тучей дождевой восстань и путешествуй!
Не путешествуя, о друг, жемчужиной не станешь.
Из «Дивана» Фаридуддина Атгара

Сочетание в ПШМ доктринальной и нарративной частей позволило проанализировать глубинное значение этой повести и

показать, что по крайней мере один из волшебнo-авантюрных *хикаятов* является суфийской аллегорией. Для более широкой проверки гипотезы об аллегорическом смысле определенной группы *хикаятов* обратимся к изучению «Повести об Индрапутре» (ПИ), используя методику, выработанную при исследовании ПШМ — своего рода ключевого текста. О возможности аллегорического понимания ПИ вновь свидетельствуют насыщенность повести множеством мотивов, широко распространенных в суфийских аллегориях и сходных с соответствующими мотивами ПШМ, топонимика и ономастика ПИ.

Не менее важным аргументом в пользу аллегорической интерпретации ПИ является предисловие к ней [39, с. 1—2]. В первой же фразе предисловия, после указания на «несказанную красоту» сочинения, сообщается, что в нем «с мудростью и всежеством изъяснена любовь, еще не ставшая жемчужиной». Мотив любви-жемчужины в традиции *хикаятов* далеко не тривиален. В то же время жемчужина, как уже отмечалось, является одним из распространенных суфийских символов Истины, Абсолютной Любви [59, с. 118; ср. 46, с. 69] и порожденного Любовью Перворазума — Света Мухаммада — Логоса, в котором была впервые явлена полнота Бытия. «Становление жемчужиной в суфийских текстах символизирует путь мистического постижения: жемчужина обретает свою ценность благодаря путешествию из моря (море — символ божественной Любви и Постигания.— В. Б.) и возвращению через облако и каплю (капля дождя, по суфийским представлениям, в раковине становится жемчужиной.— В. Б.) домой, где она и превращается в драгоценность» [71, с. 284]. Таким образом, тему повести, символически изъясненную в предисловии, можно гипотетически сформулировать как путешествие героя, в ходе которого его любовь обретает статус Любви Абсолютной.

Тема путешествия, в скрытой форме данная в первой фразе предисловия, затем получает эксплицитное выражение в его структуре. Предисловие к ПИ распадается на три пассажа. Первый — собственно сообщение о путешествии («Ведь это Индрапутру послал к отшельнику Берме Сакти раджа Шахсиан³⁷...»); второй — перечень подвигов Индрапутры на земле («Это он странствовал месяц в пещере и убил змея Мамдуда...»); третий — перечень его подвигов на море («Это Индрапутру везиры раджи Шахсиана бросили в море...»). Сфера земли (точнее, земных недр) и сфера моря — это те две резко противопоставленные друг другу области, с которыми Индрапутра постоянно сталкивается по ходу своих странствий, как бы реализуя высказывание великого персидского поэта-суфия Джалалуддина Руми (XIII в.) о том, что «человек сотворен из разума и страстей... наполовину змеей, наполовину рыбой. Рыбья природа тянет его к морю (символ божественного начала.— В. Б.), а змеиная — к земле (символ тварного начала.— В. Б.), и все время проводит он в этой борьбе» [12, с. 149].

К сфере земных недр принадлежат различные чудовища, которых одолевает Индрапутра: раксаса-оборотень, дракон Мамдуд (араб. Длинный — слово, однокоренное с *мадда* — «материя» [ср. 15, с. 315]), великан-людоед Гуркас³⁸ (араб.-перс. Обитатель Земных Недр, Недровик). Характерной чертой этих персонажей является то, что все они выступают хранителями сокровищниц, при этом охраняемые Мамдудом и Гуркасом сокровищницы принадлежат государю по имени Бахрам Табут³⁹, повелителю города Дар ад-Дамас (араб. Обитель Тьмы)⁴⁰. Имя Бахрам Табут (араб.-перс. Бахрам Гроб) вызывает ассоциации с именем персидского царя Бахрама Гура (перс. Бахрам Могила) — героя многих суфийских аллегорий. О том, что эти ассоциации не случайны, свидетельствуют такие мотивы рассказа о Бахраме Гуре, как обладание замком Хаварнак с бесчисленными залами (ср. множество комнат и зал, содержащий сорок других залов, в сокровищнице Гуркаса); убийство Бахрамом Гуром в пещере огромного змея — хранителя несметных богатств (ср. эпизод с Мамдудом) и др. Особенно существенно описание смерти Бахрама. Во всех суфийских поэмах он показан человеком, неспособным обуздать стремление *нафс* к чувственным удовольствиям и потому гибнущим в недрах земли. У Низами он во время охоты бесследно исчезает в пещере [22, с. 363—371], у Амира Хосрова — падает в глубокий колодец [2, с. 241—244], у Навои — по собственной вине тонет в развращенной болотной трясине [21, с. 298—304]. Эта болотная трясина чрезвычайно напоминает коранический «тнинистый источник», в котором садится солнце (Коран 13 34) — символ первоматерии [15, с. 175—176, 315]. По-видимому, именно традиция, сообщающая о пристрастии Бахрама Гура к чувственным удовольствиям и о его поглощении первоматерией, породила в ПИ образ его малайского «двойника» Бахрама Табута — повелителя телесного мира (Обитель Мрака), олицетворение *нафс*, которую надлежит победить суфию. Связь же персидского царя с пещерами и сокровищницами вызвала к жизни мотив сокровищниц Бахрама Табута, которые охраняют его подданные, символизирующие различные аспекты телесной души.

Если со сферой земных недр связаны существа, враждебные Индрапутре, над которыми он одерживает победу и благодаря этому получает их сокровища и талисманы, то к сфере моря принадлежат наставники героя, благорасположенные к нему и наделяющие его сверхъестественными знаниями (царевна Сери Ратна Гемала Мехран, Дерма Ганга, Берма Сакти, Дэва Лангкурба). В целом сфера моря выступает символом мистического постижения, ведущего к внутренней трансформации суфия. Примечательно, что два важнейших эпизода обучения Индрапутры (сцены у Ратны Гемалы Мехран и у Бермы Сакти) выделяются из описания собственно пути тем, что изображенные в них события — «наглядные уроки» — затем происходят с героем вторично (герой использует полученные знания на практике).

Содержащееся в предисловии к ПИ разграничение сфер земли и моря определяет общие контуры ее аллегорического смысла — указывает, что необходимо преодолеть и что приобрести на суфийском пути. Совпадение же важнейших конструктивных компонентов ПИ, с одной стороны, и ПШМ и «Илм ан-ниса» [46, с. 65—70] — с другой, позволяет установить главные составляющие этого смысла. С «Илм ан-ниса», в частности, ПИ сближают следующие мотивы: 1) отправление в мистическое путешествие; 2) прохождение через семь небесных сфер, соотносимых со ступенями суфийского совершенства и символизированных семью стенами, окружающими город (или дворец); 3) символизация драконом опасностей пути, порождаемых страстями *нафс*; 4) необходимость обучения у опытного наставника; 5) упоминавшаяся символизация четырех этапов пути четырьмя женами героя; 6) аннигиляция индивидуального «я» познающего (*фана*) как ступенчатый процесс: первая ступень символизируется в поэме обрезанием (ср. Страну Обрезания в ПШМ), в повести — расчленением героя на крупные части, вторая — в поэме — истолчением в порошок, в повести — расчленением на мельчайшие части. Аналогично в ПШМ борьба с индивидуальным «я» называется: на этапе *шариата* — «смертью путем истолчения в порошок», на этапе *тариката* — «смертью путем нарезания ломтями», на этапе *хакиката* — «смертью, громоздящей груды тел» [56, с. 35] (о сходных видах смертей в ПИ см. с. 150); 7) мистическое единение суфия с Аллахом — Абсолютной Любовью, символом которой выступает жемчужина.

В рамках намеченной основной конструкции аллегории и ее главных семантических компонентов могут быть установлены символические значения более частных мотивов ПИ. Сюжет ПИ приводится в действие, когда золотой павлин похищает Индрапутру и уносит его из города с многозначительным названием Семантапури — Пограничный Город. Павлин в суфийской традиции олицетворяет один из аспектов Духа (аспект расширяющейся от центра божественной Любви [40, с. 74]), пребывание же в Пограничном Городе — промежуточное положение человека между духовным и тварным мирами. Таким образом, похищение Индрапутры павлином символизирует вдохновленное внезапным наитием обращение героя к духовному миру — пробуждение души суфия (ср. приход брахмана в Дар ал-Хатан в ПШМ).

Далее следует эпизод в стране раджи Шахсиана, имя которого означает Государь Цветок Вьюнка. Цветок вьюнка, оплетающего дерево, — символ любви, и персидское название его *сиан* синонимично арабскому *ашика*, от которого, согласно суфийской традиции, происходит слово *ишк* — «любовь» [59, с. 1]. Цветок вьюнка — это и есть тот любовный цветок (малайск. *бунга брахи*), который впоследствии упоминается в ПИ. В стране Шахсиана Индрапутра обнаруживает высокие человеческие качества и берется, отправившись к отшельнику Берме Сакти,

добыть у него для раджи средство, дарующее потомство. Сходный мотив представлен в аллегории персидского поэта XV в. Джамии «Саламан и Абсаль», где везир (символ Перворазума) чудесным образом дарует сына страдающему без наследника царю (символ разума подлунной сферы) [13, с. 428—431]. Если эта аналогия верна, Берма Сакти должен рассматриваться как символ Перворазума.

Первым шагом суфийского путешествия является аскетическое отвержение мира, которое в ПИ символизируется убийством ракасасы. Лживость и оборотничество ракасасы воплощают обманчивый и преходящий характер земной юдоли, чья внешняя благообразность и внутренняя скверна постоянно подчеркиваются в суфийских текстах. В «Короне царей», например, мир изображается уродливой старухой, прикинувшейся юной красавицей [68, с. 39]. Добытый у ракасасы меч Лаксаманы — это духовный меч отречения от мира, с помощью которого Индрапутра одолевает всех врагов.

Следующая затем битва Индрапутры с царевичем неверных джиннов олицетворяет обращение героя на путь *шариата* (кстати сказать, бою предшествует вполне шариатичный спор царевичей верных и неверных джиннов о праве владения землей и об Аллахе как «верховном землевладельце») ⁴¹.

Победы над ракасасой и царевичем неверных джиннов символизируют прохождение Индрапутрой первого этапа пути — *шариата*. Овладение этим этапом олицетворено в женитьбе героя на царевне Джамджам Деви Гемала Ратна, имя которой — Водяная Царевна Драгоценный Безоар — указывает на характерную для *шариата* связь с водой ⁴².

Следующим этапом пути суфия является *тарикат*, когда странник переходит из «мира человечности» и «мира физических тел» в «мир владычества», или «мир ангеличности» (*алам малакут*) — сферу чувственно постигаемых форм, взятых в идеальном, отвлеченном от материи виде [46, с. 101]. Эта часть пути особенно опасна, так как, вступив на него, суфий переходит к глубинному очищению *нафс* [40, с. 19, 28].

Однако, прежде чем обратиться к *тарикату*, Индрапутра проходит испытания и курс обучения у царевны Сери Ратны Гемалы Мехран ⁴³, олицетворяющей умиротворенную душу (*нафс ал-мутмаина*), достигшую ступени раба Аллаха [38, с. 33]: войдя в ее сад и любясь его красотами, Индрапутра думает про себя: «Если таковы Его (Аллаха.— В. Б.) рабы, то сколь же велико могущество Господа, сотворившего их» [69, с. 79; ср. 39, с. 66]. Центральным моментом испытания является вхождение Индрапутры в сад царевны, где высится ее дворец, подобный пылающему вулкану. Сад обнесен семью стенами (железной, медной, оловянной, серебряной, томпаковой, т. е. изготовленной из сплава меди и золота, серебряной с золотым основанием и лазуритовыми воротами, золотой с изумрудными воротами ⁴⁴), символизирующими семь небес и семь стадий со-

вершенства суфия (ср. семиэтажный дворец Чандрасари в ПШМ). О драгоценных материалах, из которых созданы небеса, сообщается в малайском сочинении «Сад царей» (1638—1641) Нуруддина ар-Ранири. В этом сочинении названы следующие драгоценные металлы и минералы: серебро (первое небо), золото (второе небо), жемчуг (третье небо), изумруд (четвертое небо), рубин (пятое небо), гранат (шестое небо), хрусталь (седьмое небо), однако тут же ар-Ранири замечает, что существует множество различных мнений о «небесных материалах» [77, т. II, с. 262]. Ворота в стенах сада царевны охраняются «механическими» зверями и чудовищами, олицетворяющими опасности пути. Подобные «механические» стражи дворца царевны встречаются в поэме Низами «Семь красавиц» [22, с. 240].

Разум подсказывает Индрапутре, что стражи ворот представляют собой лишь мнимую угрозу, царевич одслевает их и входит в сад, символизирующий «сад души» — первый из четырех коранических райских садов (Коран 55 46—66). В пользу этого отождествления говорит единственный раз подчеркнутая в повести значимость прохождения через ворота — главный структурный элемент «сада души» — и победа над его основным соблазном — удовлетворенностью достигнутым (царевна проверяет, стремится ли Индрапутра жениться на ней и тем самым навсегда остаться в саду) [40, с. 28].

В саду Индрапутра купается в пруду и облачается в одежды, подаренные царевной, т. е. обретает атрибуты чистой души. Затем его отводят в *балей* (беседку) Шипы Любовного Цвета посреди парка Любовного Желания (*гаирах*). Стены беседки сделаны из красного стекла, а крыша — из белого. Поскольку красный — цвет души [22, с. 253], или «духовного сердца», «отверзаемого», когда душа очищена [40, с. 97], а белый — цвет чистоты и соединения [2, с. 238], то уже в самой конструкции беседки скрыт намек на события, которые в ней произойдут. В беседке герой видит зеркало из хрусталя — широко распространенный символ чистой души суфия, а над зеркалом — цветок, от которого беседка и получила название. Индрапутру встречают две птицы, одна из которых обрызгивает его водой, благоухающей нардом, после чего очарованный юноша впадает в забытие. Аромат — это обычный суфийский символ вести, исходящей от Возлюбленной [5, с. 136]. Сон же Индрапутры, по-видимому, символизирует переживаемый им *хал* — экстатическое озарение суфия, мгновенное переживание близости Возлюбленной, ниспосылаемое свыше по Ее милости [5, с. 38, 57; 40, с. 98].

На следующий день Ратна Гемала Мехран дарит Индрапутре могущественный талисман, которому подчиняются четыре джинна — символы четырех аспектов души, известных по ПШМ.

После того как Индрапутра проходит обучение у царевны, юношу внезапно уносит в поднебесье отец убитого им царевича неверных джиннов Тамар Буга, желающий утопить его в

Красном море. В Красном море был утоплен фараон, олицетворяющий в коранической традиции гордыню, непокорство Творцу и страсть к самообожествлению. Тем самым похищение джинном может интерпретироваться как подстерегающий суфия соблазн: обретя определенные знания и пережив *хал*, поддаться гордыне и возомнить, что высокие духовные степени уже достигнуты. Убийство Тамар Буги — победа Индрапутру над этим соблазном.

Затем, по существу, повторяется сцена перед стенами сада царевны, однако теперь она разыгрывается уже не в учебном, а в экзистенциальном плане. Лугам, окружающим сад царевны, соответствуют широкие равнины, которые пересекает Индрапутра (по-видимому, эти равнины — голая и травянистая — аналогичны двум равнинам, символизирующим в «Послании о птицах» Ибн Сины подлунный мир [15, с. 201, 328]); семи стенам сада соответствуют семь гор, олицетворяющие семь небес (горы состоят из тех же материалов, что и стены, а одна из них непосредственно сравнивается со стеной, ср. [15, с. 201, 328—329]); преодоление алмазной или изумрудной горы, очаровывавшей путников своим звучанием, соответствует победе над желанием навсегда остаться в саду души; наконец, восьмая гора — вулкан — соответствует дворцу царевны, который подобен вулкану, по-видимому, символу божественного Трона (*курси*).

На каждой из гор Индрапутру приветствуют птицы определенного вида. Аллегорическое значение этой сцены определяется тем, что каждое из небес соотносится с одной из ступеней суфийского совершенства, олицетворенной в том или ином из пророков ислама [40, с. 97], местом обитания которого является данное небо [77, т. II, с. 262]. Птицы, встречающие Индрапутру, символически изображают души суфиев, достигших духовной ступени соответствующего пророка. Сходный мотив представлен, в частности, в «Послании о птицах» Ибн Сины [15, с. 203—204].

Одолев семь гор и выйдя за пределы физического мира, Индрапутра, однако, еще не готов достичь Трона. Вопреки предостережению четырех подвластных джиннов, пытающихся перенести его через огнедышащую гору, он не выдерживает страшного жара, просит пить и тотчас низвергается на землю. Для достижения конечной цели суфийского пути ему еще предстоит долгое странствие по духовным мирам. Пока же Индрапутра оказывается на берегу Моря Любви (Бахр ал-ишк⁴⁵), видит здесь царевичей джиннов и небожителей, развлекающихся катанием на кораблях, насылает на море бурю, топит корабли, вновь поднимает их на поверхность и благодаря этому удаляется дружбы царевичей.

Весь этот эпизод может быть интерпретирован на основе суфийского комментария к одной из притч «Гулистана» Саади [27, с. 74], где рассказывается о рабе, досаждавшем государю своими жалобами на тяготы морского путешествия. Мудрец, сопровождавший государя, бросает раба в море, а затем спасает его,

после чего раб оценивает безопасность плавания на корабле. Суть этой притчи состоит в том, что никакое обучение само по себе не делает суфия обладателем истины, лишь смело бросившись в море (т. е. став на путь суфийского постижения), изведав все его опасности и преодолев их, суфий способен обрести подлинное понимание божественного всеприсутствия [55, с. 6—7]. Таким образом, эпизод у Моря Любви — это символ начала этапа *тариката*.

Покинув «мир физических тел», Индрапутра оказывается в «мире души» (*алам малакут*), соответствующем *тарикату* (см. таблицу). Особенно ярко об этом свидетельствует эпизод, в котором рассказывается о приключениях героя на берегу Моря Чудес (Бахр ал-аджаиб). Здесь он видит царевну, которая, спасаясь от преследующих ее царевичей духов, превращается последовательно в лотос, розу, драгоценный камень и цветок манго и узнает, что отец просватал ее за обеих юношей и умер, не в силах исполнить свое обещание⁴⁶. Индрапутра предлагает царевне склониться над морем, и из ее отражения возникает красавица, неотличимая от нее.

В общем плане в этом эпизоде символически разрешается онтологическая проблема возникновения множественности из единичности: каждая следующая ступень Бытия возникает как тень или отражение предыдущей. В плане же более конкретном эпизод указывает на пребывание Индрапутры в *алам малакут*, синонимом которого часто выступает *алам мисал* [46, с. 85] — непосредственный прототип «мира физических тел», «сохраняющий все богатство и разнообразие чувственно воспринимаемого, но в духовном состоянии», в виде отвлеченных от материи образов [40, с. 116]. Об этом же свидетельствуют и непрерывные превращения, наблюдаемые Индрапутрой и являющиеся характернейшим признаком мира души — средоточия воображения, порождающего поток все новых и новых прекрасных, «кокетничающих» образов [46, с. 85—86].

Разрешив спор царевичей, Индрапутра обнаруживает знание сущности мира души, и именно поэтому государыня, мать царевны, вознаграждает его жемчужным ларцом, в котором затем Индрапутра укрывает своих жен, — символом *алам малакут* = *алам мисал*. Жемчужный ларец идентичен пустой пока раковине, в которой предстоит родиться жемчужине (ср. царевна в раковине в ПШМ). Раковина в суфийской литературе символизирует форму, содержание которой — Истина, или Мистическое Знание [72, с. 56—58; 5, с. 160], и в этом качестве она может быть отождествлена с *алам мисал*, выступающим как внешняя форма по отношению к *Вахда* — ступени Сущности Мухаммада — белой жемчужины [63, с. 338—339; 61, с. 105].

Следующая серия эпизодов символически изображает аскетические подвиги Индрапутры — его борьбу со страстями *нафс*. Первый из таких подвигов — убийство дракона Мамдуда, олицетворяющего желанья телесной души [40, с. 19]. В суфийской

аскетике умерщвление желаний именовалось «красной смертью» и рассматривалось как акт, объединявший все иные виды «смертей», т. е. все прочие победы на пути подвижничества. В подтверждение того, что Аллах дарует знания суфию, умертвившему желания, приводился аят: «Кто был мертвым, а Мы оживили его и дали ему свет» (Коран 6:122), который истолковывался в том смысле, что мертвый от невежества, победив *нафс*, будет оживлен знанием [1, с. 58]. Последнее объясняет, почему в голове убитого дракона Индрапутра находит талисман Беди Захир (араб. Сияющий)⁴⁷, способный своим светом рассеивать мрак и оживлять мертвых.

Вслед за драконом желаний Индрапутра благодаря своему разуму торжествует над красотой, символом которой выступает царевна Чендра Лела Нур Лела — дочь правителя страны Зайнун (от араб. *зайн* — «украшение», «краса») ⁴⁸. Подданные этого государя — обезьяны, лишь ночью принимающие облик людей, что вызывает ассоциации с упоминавшимся ночным бегством «западного узника» и мотивом превращения царевича в попугая и обретения им первоначального облика по ночам (ПШМ). Эпизод победы над красотой, находящийся параллели в «Религии любви» [23, с. 33], по-видимому, отражает суфийское учение о «зеленой смерти», которая представляет собой отказ от роскоши и объясняется следующим образом: «Насушный хлеб суфия зеленеет от его неприхотливости, а лик, обретя сущностную красоту, не нуждается в случайном украшении» [1, с. 58—59].

Затем Индрапутра приходит в страну Дайнун (от араб. *дайн* — «подчинение», «покорение») ⁴⁹ и дает урок небожителю с характерным именем Малик Захаб (араб. Царь Золото) ⁵⁰. Благополучие Малик Захаба зависит от источника, из которого он поит свой стада. Индрапутра с помощью заклинания осушает источник и тем самым символически демонстрирует проходящий характер богатства.

В стране Дайнун Индрапутра женится на царевне Талеле Маду Ратне, одолев войско ее отца — раджи Гаухарджинса (араб.-перс. Жемчугоподобный, Из-Рода-Жемчуга) ⁵¹, имя которого вновь указывает на параллелизм *алам мисал* в ряду сотворенных ступеней бытия *Вахде* — в ряду ступеней несотворенных. Тем самым государь, правящий в *алам мисал*, есть параллель белой жемчужине и в этом смысле подобен ей. Брак Индрапутры с царевной — это соединение двух достигших очищения душ (именно проверку этой чистоты олицетворяет бой Индрапутры с армией Гаухарджинса), символизирующее, что царевич овладел этапом *тариката*.

Вскоре после свадьбы Индрапутра получает приглашение от раджи Талела-шаха прибыть в его страну Семанта Беранта (вероятно, то же, что и Анта Беранта — Беспредельная Страна [80, с. 46] или эмпирей [77, ч. 1, с. 38, 310]; ср. такие определения мира *алам джабарут*, следующего за *алам малакут*,

как «беспредельный», «безграничный» [3, с. 151]). Страну опустошает раксаса-людоед Гуркас, живущий в пещере Зулма (араб. Мрак), которого государь, несмотря на все хитроумные уловки, не может одолеть. Уже само упоминание об уловках позволяет рассматривать Талела-шаха как олицетворение интеллекта — концепта, соответствующего *хакикату* (см. таблицу). Это предположение подтверждается изложенным выше суфийским учением о «белой смерти», помогающим понять, почему интеллект (Талела-шах) не способен справиться с людоедом, в пещере которого царит мрак (т. е. не способен функционировать, когда душа омрачена алчностью, чревоугодием и др.; ср. элиод с гарудами, опустошившими страну, в ПШМ).

Индрапутра успешно выполняет эту задачу, для чего прежде всего возводит стену из красной меди⁵², за которой укрываются жители Семанты Беранты. Тем самым он уподобляется Искандеру Двурогому, построившему медную стену, чтобы спасти человечество от Гога и Магога. В суфийских *тафсирах* к Корану это действие символизирует возведение «ограды сердца», защищающей его от дурных воздействий *нафс* [40, с. 31]. Затем царевич освещает пещеру талисманом Беди Захир (символ света знаний) и убивает раксасу мечом Лаксаманы, олицетворяющим отречение от мира, аскезу.

Расправившись с Гуркасом, Индрапутра входит в сокровищницу Бахрама Табута, которую раксаса охранял, и, пройдя ее, оказывается у ворот сада, символизирующего второй из коранических садов — сад духовного сердца. Царевич поднимается в семярусный дворец, узнает здесь тайну смерти Бахрама Табута, купается в пруду и, наконец, бросается в водоем, сообщающийся с морем, что символизирует прямую связь сада сердца с садом Духа (воды в саду сердца — это интеллект, знание, просветленное откровением, истекающее от самого Духа [40, с. 29]). Индрапутра доплывает до места, где водоем соединяется с морем, и встречает здесь «некоего мужа» с именем божества воды — Дерма Ганга, наделяющего его волшебной стрелой. По-видимому, место соединения водоема и моря символизирует кораническое Соединение Двух Морей (*маджма ал-бахрейн*), где пророк Муса встретил Хизра, обучившего его мистическому знанию (Коран 18:60—81; суфийский комментарий [55, с. 3—6]). Сам Дерма Ганга выступает символом Хизра, «во многих частях Индии отождествлявшегося с речным божеством» [49, с. 235], а стрела — стрелы мистического постижения (*панах марифат*) малайских заклинаний и повестей [78, с. 203; 65, с. 130—132].

После посещения Дермы Ганги Индрапутра, овладев этапом *хакиката*, возвращается к Талела-шаху⁵³. Новое восхождение царевича изображено как его брак с дочерью Талела-шаха, не случайно носящей в повести имя Менгиндра Сери Булан — Царственная Сияющая Луна⁵⁴, так как луна в суфийской литературе символизирует духовное сердце — вместилище Истины [40,

с. 45] (ср. лунное имя царевны — *хакиката* в ПШМ). Теперь перед Индрапутрой открывается дорога к Берме Сакти — Перворазуму, Духу. Но прежде царевич совершает последний акт подвижничества — одолевает уже не слуг *нафс* (дракона, *рак-сасу*), а самое *нафс*, олицетворенную в образе Бахрама Табута, ибо «на стоянке Духа остается лишь ядро личности мистика» [40, с. 30].

Как и царевна Сери Ратна Гемала Мехран (умиротворенная душа), Бахрам Табут обитает за семью кольцами стен. Это, однако, не семь небес — высший уровень мира души, а семь сфер преисподней (малайск. *туджух петала буми* [77, ч. II, с. 262]) — низший уровень этого мира. Поэтому стены возведены не из драгоценных материалов, а из черного камня, сам же город именуется Обителью Тьмы. Разгневанный убийством Гуркаса, Бахрам Табут отправляет к Индрапутре джинна с оскорбительным письмом. Индрапутра поворачивает джинну голову затылком вперед, а лицом назад, давая тем понять, что он отворотился от исполнения воли *нафс*, и, придя с войском в Обитель Тьмы, устрашает ее государя, послав к нему четырех джинов (четыре подвластных герою аспекта души) и стрелу (мистическое постижение), к которой привязана скрижаль, извещающая о том, как лишить Бахрама Табута жизни. Бахрам Табут тотчас изъявляет полную покорность: согласно суфийскому учению, *нафс* в отличие от страстей должна быть не убита, а лишь подчинена, дурные же ее качества надлежит заменить благими [71, с. 113].

Когда *нафс* приведена в покорность, супруг Сери Ратны Гемалы Мехран объясняет Индрапутре, как добраться до Бермы Сакти. Индрапутра оказывается на широкой равнине и внезапно видит яркое сияние, символизирующее Свет Мухаммада, к которому, как ни старается, не может приблизиться (указание на внепространственный характер Света). Лишь после того как царевич обращается к сиянию с мольбой, в нем является убеленный сединами старец, а само сияние обращается в прекрасный сад. Индрапутра входит за ограду и видит Берму Сакти, окруженного учениками. Весь этот эпизод напоминает заключительный раздел аллегории персидского поэта Санаи (XI—XII вв.) «Странствие рабов к месту возврата» [4, с. 412; 5, с. 323], в котором описывается страна ослепительного света, где под сенью Перворазума процветает обитель суфиев.

Сад, в который вступает Индрапутра, — это третий из коранических садов — сад Духа, разделенный в соответствии с принятыми в суфийской литературе описаниями на нижнюю и верхнюю части [40, с. 30]. Верхняя часть расположена на возвышенности острова Макам Хайрани (араб. Стоянка Экстаза), поднимающегося из моря Бахр ан-нахр (араб. Море Заклания)⁵⁵. Взойдя на эту возвышенность, Индрапутра видит обсаженный плодовыми деревьями пруд и получает от отшельника белый лотос из этого пруда — средство, дарующее потомство.

Этот лотос в пруду посреди сада Духа чрезвычайно напоминает плавающую на поверхности бассейна розу Бакавали из «Религии любви» [23, с. 40] — символ божественной Возлюбленной. Замена розы на лотос может объясняться спецификой малайских любовно-авантюрных повестей, где часто бездетная царица зачинает, съев цветок лотоса, в образе которого воплотился один из небожителей. Вместе с тем о лотосе из сада божественной Любви упоминается в аллегорической поэме Джами «Лейли и Меджнун» [45, с. 534].

Сорокадневное пребывание у Бермы Сакти — третий этап суфийского обучения Индрапутры. Как и эпизод в саду Сери Ратны Гемалы Мехран, оно носит характер наглядного обучения-испытания, важнейшим моментом которого является сцена, разыгравшаяся на Равнине Световых Цветов (малайск. Паданг Пуспа Чахайа) — еще один символ светового мира Духа. По желанию Бермы Сакти из-за завесы, скрывающей престол отшельника, вылетает меч и изрубает в куски его учеников, Индрапутра же оживляет их с помощью талисмана Беди Захир. Затем все повторяется, и Индрапутре удается вторично вернуть учеников к жизни. Наконец, в третий раз меч рубит учеников на столь мелкие части, что Индрапутра бессилен их воскресить. Вся эта сцена символически показывает, что суфийского опыта Индрапутры еще недостаточно, чтобы, пережив *фана* — «черную смерть» [1, с. 59—60], воскреснуть, перейдя в состояние *бака*. Поэтому, испытав царевича, Берма Сакти (Дух) дарует ему талисман, способный оживить учеников, т. е. мистическое знание, необходимое на конечном этапе восхождения. Данная сцена, по-видимому, объясняет, почему море в световой стране Бермы Сакти именуется Морем Заклания. Заслуживает внимания то, что и в ПИ и в ПШМ герой обучается у трех учителей (соответственно у Ратны Гемалы Мехран, Дермы Ганги и Бермы Сакти в ПИ и Салахудины, Лукмана и предводителя *шахидов* в ПШМ). Это, возможно, связано с получением знаний, необходимых на этапах *тариката*, *хакиката* и *марифата*. Знания о *шариате* герой приобретает, по-видимому, еще в родной стране.

Добыв цветок лотоса, Индрапутра возвращается в царство раджи Шахсиана. У государя и его супруги, съевших цветок, рождается дочь Менгиндра Сери Бунга (малайск. Царственный Цветок)⁵⁶, которая предназначена в жены Индрапутре. Везиры Шахсиана клеветают на царевича, и раджа приказывает бросить его в море.

В море Индрапутра попадает в город Дэвы Лангкурбы⁵⁷ — повелительницы морских джиннов и пери, бабки Сери Ратны Гемалы Мехран. Узнав, что Индрапутра — названный брат царевны, обрадованная Дэва Лангкурба принимает его как внука, дарует ему власть над своими подданными и преподносит волшебную ткань, подобную росинке, которая излечивает любые болезни. Генетически Дэва Лангкурба — это, разумеется,

Сакурба, или Сегерба,— небесная дева, кровь из груди которой исцеляет смертельно больного Радена Ину в «Повести о Чекеле Ваненгпати». В ПИ, однако, Дэва Лангкурба выступает, по-видимому, символом Мировой Души (*нафс ал-кулл*). Последнее подтверждается тем, что она бабка Сери Ратны Гемалы Мехран, символизирующей *нафс ал-мутмаина*, а также ее обитанием в море — сфере божественного Знания (Мировая Душа отождествляется с Хранимой Скрижалью, на которой это Знание запечатлено [61, с. 116]).

Отречение от мира, «умерщвление» страстей, победа над *нафс* и достижение областей Мирового Духа и Мировой Души (этап *хакиката*) свидетельствуют о том, что Индрапутра готов к Единению с божественной Сущностью, тождественной Абсолютной Любви [61, с. 102]. Этому и посвящена заключительная часть повести. Вернувшись из города Дэвы Лангкурбы, Индрапутра с помощью полученной у нее ткани исцеляет тяжело заболевшую на двенадцатом году жизни Менгиндру Сери Бунгу. Смертельная болезнь и возрождение к жизни символизируют окончательное очищение царевны от последних следов тварности — последних индивидуальных качеств. Очевидную параллель к данному эпизоду представляет описанное в «Религии любви» сожжение Бакавали, «чтобы в ней не осталось человеческого запаха» [23, с. 95], и в особенности ее частичное окаменение на двенадцать лет, уничтожение и возрождение [23, с. 99, 110—111]. Укрывание волшебной тканью символизирует единение души Менгиндры Сери Бунги с Мировой Душой. Смысл его не в интеграции части (индивидуальная душа) и целого (Мировая Душа), так как индивидуальные души — это не столько части Мировой Души, сколько ее проявления, модусы ее бытия. Мировая Душа всегда осознает себя как целое, т. е. обладает сущностным знанием своих «частей», тогда как индивидуальные души в обычном состоянии им не обладают. Единение индивидуальной души с Мировой Душой (которая, по Ибн аль-Араби, есть сам Аллах) — это ее пробуждение и осознание своего уже существующего единства с Мировой Душой. Конечная цель суфия есть такое осознание [32, с. 116—117].

Таким образом, Менгиндра Сери Бунга рождена от Мирового Духа (благодаря лотосу из сада Бермы Сакти) и возрождена Мировой Душой (благодаря ткани Дэвы Лангкурбы): ее дух тождествен Мировому Духу, а душа — Мировой Душе. Тем самым она выступает воплощением божественной Сущности, божественного Бытия, Возлюбленной, Абсолютной Любви (ср. [61, с. 197]).

Символизацию в образе Менгиндры Сери Бунги Абсолютной Любви подтверждают два ряда суфийских символов — цветочный и жемчужный. Сама она носит имя Царственный Цветок, рождается после того, как ее отец и мать съедают цветок лотоса из сада Духа. Отца ее зовут Шахсиан — Государь Цветок Вьюнка. Вполне естественно, что рожденная (как бы «про-

изведенная») от государя по имени Сиан (= *ашика*) царица выступает символом Абсолютной Любви (*ишк*). В завершающем разделе повести четыре жены Индрапутры (символы этапов восхождения) уподобляются четырем лепесткам цветка, прекраснейший из которых — Менгиндра Сери Бунга.

Не менее существенно и то, что от болезни Менгиндру Сери Бунгу исцеляет ткань, «подобная росинке» (или капельке тумана; малайск. *эмбун* означает и то и другое [77, ч. I, с. 300]). Капелька тумана в раковине жемчужницы превращается в жемчужину [72, с. 56—58] — символ божественной Истины, Сущности Мухаммада и Абсолютной Любви, с которой отождествляется царица. Таким образом, ряд жемчужной символики, впервые введенный в предисловие к повести, продолженный жемчужным ларцом-раковиной — символом мира души, получает завершение в образе царицы, исцеленной тканью — капелькой тумана и тем самым «ставшей жемчужиной».

В качестве символа божественной Сущности и Абсолютной Любви Менгиндра Сери Бунга и выступает в чрезвычайно важном эпизоде, повествующем о плавании царицы и Индрапутры на чудесном корабле к острову Пелингам Чахайя (Световой Мрамор).

Корабль Индрапутры, по существу, представляет собой чудесный сад с многообразными цветами и деревьями, бассейном, в котором обитают раковины из жемчуга (!), и, главное, трон царицы, обнесенным восьмиугольным ограждением из цветных стекол. Каждая из сторон ограждения символизирует одно из небес. Сам же трон — девятое небо — сферу Престола (в отличие от дворца Сери Ратны Гемалы Мехран, обнесенного семью стенами и символизирующего восьмое небо — сферу Трона). Царица, восседающая на троне, олицетворяет божественную Сущность (Возлюбленную), а ее одеяния, окрашивающиеся в разные цвета, когда она поворачивается то в одну, то в другую сторону, — божественные Атрибуты, по-разному проявляющиеся на разных ступенях мироздания [5, с. 463]. Сходный мотив встречается в четверостишии Джами о Покоящихся Сущностях (Идеях) — архетипах всего сущего:

Все идеи — это разноцветные стекла,
На которые упал луч солнца бытия;
Если стекло красное, желтое или синее,
Такого же цвета кажется в нем и солнце [5, с. 464].

Комментарием к сцене на корабле может служить описание Бытия Аллаха из поэмы малайского суфия XVII в. Абд ал-Джамала, где сообщается, что это Бытие, чуждое тварности, «отражается во всех зеркалах (т. е. сферах духовного и материального миров) и подобно далангу (кукловоду. — В. Б.), постоянно дающему представления в плавучей беседке» [46, с. 73]. Аналогом даланга в ПИ выступает царица, его представления — явление царицы за цветными стеклами, плавучей беседки — корабль Индрапутры.

Корабль Индрапутры символизирует последний из коранических садов — сад Сущности. Войдя в него, суфий должен пережить окончательную аннигиляцию индивидуальности. Это и есть единственная опасность сада Сущности, «так как индивидуальность умирает здесь духовной смертью» [40, с. 30]. Описанию духовной смерти Индрапутры, достижения им *фаны*, и посвящены заключительные главы повести. В них рассказывается о трехкратном убийстве героя царевичами — искателями руки Менгиндры Сери Бунги, его последующем воскрешении женами сначала с помощью талисмана Беди Захир, а затем талисмана, дарованного Бермой Сакти, и, наконец, о женитьбе на царевне, символизирующей овладение *марифатом* и единение с Сущностью. После этого Индрапутра с триумфом возвращается на родину, что символизирует достижение *баки*, и возводится в сан султана — обычный термин для Совершенного Человека (ср. ПШМ).

Такова в общих чертах интерпретация аллегории, содержащейся в ПИ. Вполне вероятно, что истолкование отдельных эпизодов этой повести, значительно более сложной по составу мотивов, чем ПШМ, может быть исправлено и уточнено, однако примечательно, что все основные компоненты ПИ находят достаточно определенные аналоги в ПШМ.

4

Я ловчим соколом летел с ладони Всеблагого
Туда, куда меня вело божественное слово...
Став перлом, с неба я упал в ларец земной юдоли,
А вознесусь — и небо вмиг венчать меня готово
Джалалуддин Руми. Из «Дивана Шамса Табризи»

Определив, что ПШМ и ПИ могли прочитываться не только как волшебнo-авантюрные *хикаяты*, но и как суфийские аллегории, вернемся к проблеме жанра этих произведений и воздействия аллегоризации на их жанровые характеристики.

Разумеется, для неискушенного читателя ПШМ и ПИ являлись обычными повестями, призванными развлекать его, утешать в печали, словом, решать психотерапевтические задачи и, наконец, служить «учебниками жизни», своеобразными «романами воспитания» — религиозного, этического и куртуазного. При таком подходе ПШМ и ПИ сохраняли свое место в иерархически низшей сфере литературной системы, функция которой определялась как совершенствование «животной души», а в плане структурном, по существу, не отличались от других волшебнo-авантюрных повестей с присущим им так или иначе тяготением к симметрии⁵⁸.

По-иному обстояло дело с искушенным читателем, понимающим аллегорический смысл ПШМ и ПИ. Черты *хикаята* как особой жанровой формы, призванной отличным от *китаба* образом представить содержание, несомненно, воспринимались и

знатоком. Однако как функция, так в ряде случаев и структура и, возможно, даже стиль аллегорических повестей представляли перед ним в новом свете.

Наиболее существенным результатом аллегоризации было изменение функции произведения, которое из низшей сферы души «возносилось» в высшую сферу «духовного сердца», начиная играть важную роль в его подготовке к озарению. Исследование ПШМ и ПИ позволяет проследить характер этой подготовки. Обе повести многосоставны и складываются из отдельных эпизодов-рассказов, посвященных различным суфийским концептам и довольно слабо связанных между собой звеньями единого сюжета. В центре таких рассказов стоит четкий и статичный образ-символ, например: царевна в плену у демона; герой, превращенный в попугая, в золотой клетке; царевна в раковине на вершине семизэтажного дворца или на троне с восьмиугольным ограждением из цветных стекол; дерево и человек, снятый с него, и т. д.

Эта статичность и заполнение главным символом большей части повествовательного пространства сближают рассказы как целое с символами рассчитанной на медитативное воздействие суфийской лирики, в частности персидской. Специфической чертой сюжетных аллегорий является, пожалуй, введение в сложное окружение главного символа символов окказиональных, связанных с сюжетом, и особенно символизация действий. Например, просьба напиться воды указывает на этап *шариата*, длительные извинения героя — на проявление в нем на этапе *тариката* кающейся души (*нафс ал-лавамма*), падение на берег моря при перелете через семь гор олицетворяет временную невозможность пройти этап *тариката* и т. д.

Функция эпизодов-рассказов в повестях с линейным сюжетом во многом сходна с функцией отдельных притч в учительных обрамленных повестях и зеркалах, игравших огромную роль в малайской классической литературе. Эпизоды-рассказы, во-первых, позволяли определить тот или иной концепт без помощи логических операций, что чрезвычайно важно для суфийского текста. Во-вторых, что может быть еще важнее, являясь «разыгранным в лицах» воплощением этого концепта, они могли «переживаться» и тем самым становиться объектом медитативного созерцания, обуславливая активность не одного только разума, но всего человека как некоего «единого чувствилища». В подобном представлении концепта рассказом особой центрированной конструкции ярко проявлялся средневековый мусульманский (и не только мусульманский) взгляд на знание, которое понималось не как абстракция, отделимая от личности познающего, но как активное живое начало, пронизывающее и преобразующее все его существо: мысли, чувства и волю в их нерасторжимости.

Значительно сложнее определить, влияет ли аллегоризация на структуру повестей. Возможность в общих чертах рекон-

струировать прототип (П) ПШМ и существование многочисленных яванских версий этого прототипа позволяют высказать на этот счет некоторые соображения.

Если сравнить ПШМ с тремя наиболее полными яванскими версиями П: кидунгом Аджи Дарма (А), винтеровским изданием «Серат Англинг Дарма» (Д) и историей Англинг Дармы из «Серат Канды» (И) (см. [47]), то можно отметить следующие специфические черты ПШМ, объективно необходимые для того, чтобы повесть была способна аллегорически выразить содержащийся в ее доктринальной части объем информации.

1. В А, Д и И отсутствуют сквозная для ПШМ сюжетная линия поисков брахмана и мотивация скитаний Шаха Мардана его желанием обрести мистическое знание.

2. Ни в А, ни в Д, ни в И герой не женится на четырех царевнах (обычно у него две жены). Соответственно в этих текстах, как, по-видимому, и в П, отсутствуют мотивы царевны в плену у раксамы и страны, опустошенной гарудами. Оба эти мотива, тривиальные в традиции малайских волшебных повестей, введены явно для символизации необходимых суфийских идей.

3. В А, Д и И загадывается не четыре, а три или две загадки. При этом душа героя в А вселяется в занавес, сосуд для бетеля и лампу; в Д — в сосуд для бетеля и лампу; в И — в сосуд для бетеля, веер и свечу (в других версиях загадки могут вообще отсутствовать или сводиться к одной). Ни в А, ни в Д, ни в И нет мотива мотылька. В А, Д, И одна из загадок посвящена вору, укрывшемуся на кремационной площадке. Эта загадка отсутствует в ПШМ. Зато из загадки о женщинах, намекавших на то, где они живут (в А, Д, И этих женщин три), в ПШМ сделано две: о женщинах и о человеке на дереве. В яванских сочинениях в загадку о женщинах органически входит образ человека, посаженного на кол и снятого ими. Разумеется, ни в одной из яванских версий П нет загадки о людях, ходивших по воде, воздуху и т. д.

4. В А, Д, И душа героя, желающего сорвать плоды с дерева, вселяется не в обезьяну, а в попугая, что для ПШМ по смыслу невозможно. В яванских версиях П везир (а не брахман!), завладев телом героя, не может соблазнить ту из его жен, которая просила нарвать плодов, и отправляется к другой жене героя. Герой в обличье попугая первым прилетает к ней, предупреждает об опасности и учит, как избавиться от везира, устроив бой баранов (козлов). Перед этим решающим боем везир, демонстрируя свою силу, одолевает самых могучих животных: слона, тигра и т. д. Иногда в этот же эпизод вводится мотив добывания везиром чудесного цветка. Всех этих мотивов нет в ПШМ, да они вряд ли и нужны для выражения ее аллегорического смысла.

Таким образом, необходимо выстроить аллегорию, передающую определенную суфийскую концепцию (не исключено,

что некоторые яванские версии также аллегоричны, но концептуально не вполне тождественны ПШМ), совершенно явным образом воздействует на структуру ПШМ и, вероятно, других *хикаятов* «с двойным дном». По крайней мере в отношении *хикаятов*-аллегорий невозможно говорить о полной композиционной открытости, напоминающей открытость орнамента. Начальная и конечная точки развертывания такого рода текстов фиксированы характером выражаемого учения. Это, однако, не снижает, а лишь несколько ограничивает ценность параллелей с орнаментом при исследовании художественного строя *хикаятов* и произведений, сходных с ними. Можно предположить, что, подобно тому как символическое истолкование готовых любовных стихов в ближневосточном суфизме сменилось созданием специальной суфийской поэзии [5, с. 45], аллегоризация уже бытующих сюжетов⁵⁹ отчасти замещалась, отчасти дополнялась сочинением новых, в структуре которых заранее предусматривалась их будущая суфийская ориентация.

Наконец, ПИ свидетельствует о том, что некоторые особенности стилистики *хикаятов*-аллегорий также могут определяться их глубинным смыслом или переосмысливаться как обусловленные этим смыслом. При анализе ПИ обращает на себя внимание то, что фигуративные сцены — рассказы о всевозможных подвигах героя на поприще волшебства, брани и любви, — несмотря на свою многочисленность, занимают сравнительно скромное место в повести. Они растворены в пространных, чисто декоративных описаниях природы и битв, свадеб и пиров, дворцов и садов. При этом каждое описание, в свою очередь, составляется из детальнейшего перечня множества предметов: свадебных носилок, купален, зонтов, стягов и облачения воинов, туалетных приборов с золотыми чашами и хрустальными кувшинчиками и т. д. Даже человек зачастую оказывается лишь совокупностью «превосходных одеяний». Если же изображение еще больше приблизить к глазам, то очертания предметов начнут расплываться: дворец, например, нетрудно будет спутать с золотой оградой; ограду — с садом, полным золотых и серебряных деревьев, шелестящих листьями из изумрудов; сады — с волшебными кораблями, подобными невиданной барке Индрапутры из зеленого стекла. Все картины окажутся созданными из одних и тех же материалов, и перед нами как по волшебству возникнет золотое шитье, стежки которого чередуются с переливающимися самоцветами (подробнее см. [26, с. 309]).

Единая сущность описаний в ПИ могла пониматься как выражение идеи о божественном всеединстве — основе мироздания, — лишь манифестирующемся по-разному в различных объектах. Эта идея составляла самую сердцевину учения суфийской школы *вахдат ал-вуджуд* и ее малайской разновидности — *вуджудийи*, в недрах которой возникли исследуемые аллегории.

Если продолжить аналогию с тканью и драгоценными камнями, то в сочинениях авторов, принадлежавших к *вуджудийе*,

мы найдем такие символы, как хлопок, нить и ткань, которые соответствуют трем различным по уровню манифестациям единой субстанции, олицетворяющей божественную Сущность [42, с. 63—64; 105; 57, с. 8]. То же можно сказать и о символике драгоценных камней, единая сущность которых — их сияние [52, с. 71].

Таким образом, аллегоризация влияла на функцию, структуру и стиль *хикаятов* и тем самым оказывала всестороннее воздействие на их жанровые характеристики.

ПРИМЕЧАНИЯ

Исследование «Повести о Шахе Мардане» основывается на лейденской рукописи этого произведения: M. S. Klinkert, № 28 (см. [66, с. 12]) (в дальнейшем — К), вельтевреденском издании (в дальнейшем — В), доступном нам в подробных пересказах Р. О. Уинстедта [78, с. 205—209] и Г. В. Древета [47, с. 8—14], а также частичном литографированном издании Х. Спата [74, с. 123—148] (в дальнейшем — С). Для уточнения имен привлекались также данные каталогов [65; 66].

В основу исследования «Повести об Индрапутре», переведенной на русский язык (см. [26]), положено издание Али бин Ахмада [39], уточненное по каталогам [54; 65; 66].

ПИ упоминается в «Бустан ас-салатин» (1638—1640) и «Сират ал-мустаким» (1644) гуджератского улема Нуруддина ар-Ранири (1603). Осуждение повести в «Тадж ас-салатин» Бухари ал-Джаухари, по-видимому, является позднейшей интерполяцией (см. [69, с. 21—26, 44]). В ПШМ обнаруживается суфийское учение о семи ступенях Бытия, ставшее известным малайцам в самом конце XVI в. Сама же повесть упомянута в приложении к грамматике Верндли (1736).

² Данная реконструкция прототипа ПШМ в основных чертах совпадает с предложенной Г. В. Древетом [47, с. 45]. На наш взгляд, однако, лаотянский «роман» о Лин Тонге не может приниматься во внимание при установлении прототипа, так как обладает лишь поверхностным сходством с ПШМ и соответствующими яванскими произведениями и не включает их важнейшие мотивы 3 и 4.

³ Когда работа над этой статьей была уже завершена, вышло в свет выполненное С. В. Р. Мульяди новое издание повести, претендующее на критичность, но, к сожалению, не являющееся критическим текстом ПИ. Текстологическая работа издателя свелась к выбору старейшего полного списка повести, которым была признана датированная 1700 г. рукопись HS. 542 (ныне Og. 53), хранящаяся в Институте языкознания, географии и этнографии в Лейдене. Латинизацию этой рукописи и представляет собой издание Мульяди. Ни истории передачи ПИ в рукописной традиции, ни анализа взаимосвязи ее версий и списков, ни установления наиболее достоверного текста памятника работа индонезийской исследовательницы не содержит. При этом едва ли следует напоминать, что старейший список (в данном случае отстоящий примерно на столетие от времени создания повести) далеко не всегда адекватно передает первоначальный текст и даже не всегда является лучшим. Помимо отсутствия критического аппарата, в частности разночтений, изданию Мульяди присущ ряд серьезных недостатков. Во-первых, в нем никак не отражена специфика передачи в тексте арабских слов, часто так или иначе искажаемых малайскими переписчиками. Во-вторых, хотя в предисловии и оговорена крайне неустойчивая орфография имен и топонимов в рукописи, особенности этой орфографии не зафиксированы ни в тексте издания, ни в специальном указателе к нему. Автор попросту избирает наиболее частые варианты и на их основе унифицирует орфографию [69, с. 49]. Отсутствуют в указателе (и в тексте) и варианты имен и топонимов, встречающиеся в других списках. Наконец,

по непонятным причинам в предисловии к изданию отождествлены два различных персонажа повести: пери — хранительница моря Самундра и Деви Лакпурба — бабка царевны Кемалы Ратнаасари (так даны эти имена у Мульяди). Отмеченные недостатки значительно обесценивают издание и позволяют привлечь его для решения задач, поставленных в этой статье, лишь как один из списков ПИ, а не как ее критический текст. Все эпизоды ПИ, интерпретируемые ниже по изданию Али бин Ахмада, были сверены с изданием Мульяди. Проведенное сравнение не выявило сколько-нибудь значительных расхождений. Кроме того, издание Мульяди на правах списка привлекалось для уточнения имен и топонимов.

⁴ Обычный порядок элементов: земля — вода — воздух — огонь (или в порядке нисхождения: огонь — воздух — вода — земля [5, с. 370; ср. 47, с. 74]. В этом же порядке элементы соотносятся с *шариатом*, *тарикатом*, *хакикатом* и *марифатом* у Шамсуддина из Пасея [63, с. 181]. Однако в ПШМ Лукман ал-Хаким, беседуя с Шахом Марданом, дает соотношение: вода — *шариат*, воздух — *тарикат*, земля — *хакикат*, огонь — *марифат* и мотивирует его (см. [56, с. 27; 78, с. 206]). По-видимому, это же соотношение характерно и для ПИ («водяное» имя царевны, символизирующей *шариат*, полет героя по воздуху как начало *тариката*). В то же время переписчики ПШМ, вероятно, знали (хотя и весьма нетвердо) обычный порядок элементов и стремились восстановить его, что привело к путанице в четвертой загадке Шаха Мардана (см. [56, с. 60; 78, с. 207—208]): в К земля — *шариат*, вода — *тарикат*, огонь — *хакикат*, воздух — *марифат*; в В земля — *шариат*, воздух — *тарикат*, вода — *хакикат*, огонь — *марифат*. Эта путаница в настоящей статье устранена; принято в ней соответствие элементов этапам восхождения везде то же, что и у Лукмана ал-Хакима.

⁵ В К — *нафу савийа* [56, с. 27], что может быть условно переведено как «душа равенства» или «равно [относящаяся] ко всему душа». Однако яванские сочинения дают термин *нафсу супиах* [70, с. 166, 287, 301], что и заставило нас избрать чтение *суфийа*.

⁶ Первые пять строк таблицы заполнены на основе ПШМ (беседа Шаха Мардана с Лукманом ал-Хакимом). Соотношение *алам шахадат* (*насут*) — *шариат*, *алам малакут* — *тарикат*, *алам джабарут* — *хакикат*, *фана* (*алам лахут*) — *марифат* заимствовано из сочинений Хамзы Фансури [46, с. 101; 37, с. 350]. Согласно сборнику анонимных трактатов [53, с. 75—78], *алам малакут* соответствует Именам (*асма*) Аллаха, *алам джабарут* — Атрибутам (*сифат*) Аллаха, *алам лахут* — Сущности (*зат*) Аллаха (в этом трактате используется весьма специфическая терминология Газали, в которой термином *джабарут* именуется *малакут*, а термином *малакут* — *джабарут*). В свою очередь, Сущность — Атрибуты — Имена соотносятся в учении о семи ступенях Бытия с Ахадий — Вахда — Вахидийа, а четыре сотворенных мира — с Делами (*аф'ал*) Аллаха [63, с. 125—126, 154; 53, с. 22]. Хотя, согласно Шамсуддину из Пасея, Дела «отражаются в зеркале тела» [63, с. 157] и, таким образом, должны соотноситься с *шариатом*, вопрос о соответствии четырех сотворенных миров этапам восхождения остается не вполне ясным. По крайней мере в некоторых текстах мир идей (*алам мисал*) отождествляется с миром владычества (*алам малакут*) [46, с. 85] и тем самым с *тарикатом*. О связи ступеней уверенного знания (*илм ал-йакин* и т. д.) с этапами восхождения см. с. 130—131.

⁷ К — Дār ал-Ḥatān; В, С — Дār ал-Ḥastān (перс. Дār ал-Ḥastān — Страна Восстания, Страна Возникновения или Дар ал-Хастан — Страна Желаний). В различных рукописях *хастан*, *хатан*, *ханан* (видимо, пропуск одной диакритической точки над *га*) [65, с. 109—112]. Поскольку все остальные названия стран в ПШМ арабские по той же модели (*Дар ал...*), персидский топоним в данном случае кажется маловероятным, тем более что спутать эти слова в арабской графике чрезвычайно просто.

⁸ Ср. перс. *мард-е тамам*, *мард-е камил* — термины для Совершенного Человека, а также малайск. *алам инсан* («мир человека») — *алам инсан камил* («мир Совершенного Человека»). Кроме того, Шах Мардан — прозвание высокопочтительного суфиями халифа Али.

⁹ Этот мотив, отсутствующий в К и С, имеется в В и играет важную роль в яванских версиях прототипа повести.

¹⁰ Сюжет этой притчи — видимо, с таким же символическим значением — см. в «Истории четырех дервишей»; рус. пер. версии урду [20, с. 111—121].

¹¹ Хамзы Фансури пишет, что человек, не огражденный стеной *шариата*, будет искушен дьяволом [37, с. 299].

¹² Характерно, что эпизод с Ракной Кемалой Деви содержит авторское отступление о хитроумных уловках, с помощью которых женщины добиваются своего, в символическом плане, видимо, относящееся к «хитростям» *нафс*.

¹³ Так в С. В К — ошибочно *Хатан*, что вызвано неправильной постановкой диакритических точек у *йа*. В В — Киям — явная ошибка (эта страна появится в ПШМ позже), вновь объяснимая графическим сходством слов.

¹⁴ Подробнее концепция семи небес будет рассмотрена в разделе о ПИ.

¹⁵ «О господин мой, повелитель мира, мольбу о прощении повергаю к твоим стопам, тысячу тысяч раз прошу простить меня за мою провинность, ибо безмерно велико мое невежественное заблуждение. Днем и ночью, непрерывно преумножаю мольбы о прощении, надеюсь, что мой господин простит меня, совершившего недостойный поступок» [74, с. 130].

¹⁶ Однокоренное с *макамат* («место», «стоянка») слово *каимат* означает «подпорка», «шесть» и, таким образом, может быть ассоциативно связано с палаткой.

¹⁷ Ср., например, слова биографа Аттара — Давлат-шаха о смерти этого великого поэта-суфия: «Попугай его благословенной души чересчур соскучился быть заключенным в тюремную клетку тела и пожелал наконец очутиться среди сахарных тростников Свидания» [19, с. 258]. Распространен этот образ и в яванской суфийской литературе: «Тело твое — как тесная клетка, / Смотри не забудь о птице...» Задача мистика — следуя этой метафоре, освободить птицу, но не сломав клетку, а добившись слияния клетки с птицей, т. е. сняв противоположность между телом и душой [24, с. 145].

¹⁸ К: *й-а-р-к-б-а*; С: *н-р-к-б-а*; В: *йакиба*. Во всех арабских именах джинов *алиф* после *йа* рассматривался как ошибочная замена *фатхи* в глаголах настоящего времени.

¹⁹ К: *й-а-н-у-дж*; С: *н-д-б-а*; В: *йанух*. Отсюда реконструкция — *Йабуху* — слова, отличающегося от *йанух* только тем, что у *нун* диакритическая точка над строкой, а у *ба* — под строкой. К тому же *ба* имеется в С.

²⁰ К: *й-а-б-д-к*; С: *й-а-й-д-к-а*; В: *йайдака*. *Каф* в рукописях часто отличается от *вав* лишь двумя диакритическими точками. Менее вероятна другая реконструкция — *Иадуку* (араб. Толчет), что также согласуется с борьбой со страстями на этапе *тариката*.

²¹ К: *й-а-д-н-д*; С: *а-к-д-а*; В: *йаугад*. Реконструированное *Иакиду* графически весьма напоминает *йаугад*. К тому же *каф* имеется в С.

²² Любопытно, что спасение Шахом Марданом государя и государыни вызывает ассоциации с историей из жизни чрезвычайно популярного в малайском мире шейха Абд ал-Кадира Джилани. По преданию, он нашел на дороге вконец обессиленного человека и вернул его к жизни. Незнакомец открыл шейху свое истинное имя и оказался не кем иным, как «религией ислама» [71, с. 247].

²³ Шах Мардан видит в городе «громоздящиеся горами (*бертимбун-тимбун*) трупы» [56, с. 37]. «Смерть, [в результате которой] громоздятся трупы (*мати тимбун*)» — весьма загадочное выражение — относится в ПШМ к «делам *хакиката*» [56, с. 28—29].

²⁴ У. Смит, например, так описывает обряд помолвки: «Партии жениха и невесты усаживаются в „семейный кружок“. Один из сватов протягивает принесенный бетель и, предлагая его обитателям дома (невесты.— В. Б.), говорит: „Это залог за помолвку вашей дочери“ Отец девушки отвечает: „Да будет так, я принимаю его“» [73, с. 365].

²⁵ Не вполне точные переводы терминов взяты из «Ал-Мунтахи» («Адепт») Хамзы Фансури [37, с. 353].

²⁶ Все символы в соответствии с четырехэтапным путем сдвинуты на один по сравнению с описанием на с. 130.

²⁷ Ср. также [37, с. 253; 63, с. 345]. Здесь, однако, дерево предстает как

символ Творения в аспекте *таназзул*, параллельном аспекту *таракки* — восхождения познающего.

²⁸ Коран 2:111.

²⁹ Ср. ренчонгскую «Поэму о лодке», в заключение которой путник призывается «разбить лодку» — символ пути [57, с. 14].

³⁰ Судя по пересказам Р. О. Уинстедта и Г. В. Древета в В говорится о человеке, посаженном на кол на верхушке дерева, что обозначается глаголом *сула*. В К, однако, не *сула*, а *селит* — «вставлять», «зажимать между чем-либо» [77, ч. II, с. 373]. Тогда речь идет, по-видимому, о человеке, засунутом между ветвей на верхушке дерева. Хотя в яванских версиях действительно упоминается посаженный на кол, трудно предположить, чтобы в качестве кола использовалось растущее дерево. Все же из осторожности мы переводили это место как «насаженный на верхушку».

³¹ В К используются два глагола: *менолонг* — «помогать» и *мембри* — «давать что-либо».

³² Кузнеца нет в малайской «Повести о мудром попугае» и у Нахшаби, отсутствует он и в К, однако наличие кузнеца в В и строгая пятеричность героев во всех загадках ПШМ заставляют предполагать, что кузнец был в архетипе повести.

³³ Примечательно, что образы кузнеца и плотника встречаются в сочинениях Хамзы Фансури; ювелиру же и ткачу в них соответствуют символы золота и динара, хлопка и ткани [37, с. 381—382, 372—373, 406; 46, с. 105].

³⁴ См. примеч. 4.

³⁵ Сходным образом описывает *фану* Хамза Фансури [37, с. 283—286]

³⁶ Подробный анализ см. [12, с. 271].

³⁷ В издании Али бин Ахмада [39] — раджа Шахиан, в большинстве списков повести, однако, Шахсиан (см. [69]).

³⁸ В издании Али бин Ахмада — Герагас, в рукописях Bg 125 и Cod. Og. 1690 — Гуркаш [65, с. 99; 54, с. 123], у Мульяди — Гур Акас. Учитывая, что в старых текстах «с» обычно передается как «ш», следует, видимо, читать Гуркас.

³⁹ В издании Али бин Ахмада — Табак и Табик, в Cod. Og. 1690 и у Мульяди — Табут. Перс. Бахрам повсеместно дано в обычной малайской форме Бахрум.

⁴⁰ У Мульяди — Дахарадамушир (?).

⁴¹ Интересно, что сражение с неверными джиннами происходит на равнине, носящей название Дарсал (араб.-перс. Страна [и] Год), возможно символизирующей земной мир, где господствуют пространственно-временные отношения (ср. термины «город» и «год» для обозначения пространства и времени в исмаилитских текстах [3, с. 2]).

⁴² У Мульяди — Джумджум (?) Девы. Как отмечалось, *шариат* является первым этапом духовного восхождения суфия. На этом этапе его душа проходит первоначальное очищение, отказываясь подчиняться эгоистическим желаниям, и как бы возвращается к состоянию исходной непорочности и потенциальности, соответствующему аспекту растительной души (*нафс ал-набатийя*) [40, с. 19]. Видимо, именно этими представлениями обусловлены имена отца и брата царевны. Первого из них зовут Тахир Джохан-шах — Непорочный Повелитель, второго — Набат Рум-шах — Государь Румийское (т. е. Западное) Растение.

⁴³ У Али бин Ахмада — Нехран, в «Повести об Исме Ятимае» [67], явно испытавший влияние ПИ, один из элементов имени царевны — Мехран. Это значимое имя (*мехран* — перс. «любящая»), на наш взгляд, является хорошей конъектурой также и для ПИ и вполне соответствует ее семантизированной ономастике. У Мульяди, однако, Кемала Ратнасари.

⁴⁴ Так у Мульяди [69, с. 76—78]; у Али бин Ахмада дан, по существу, тот же список, несущественно искаженный переписчиком [39, с. 64—65].

⁴⁵ Так в Cod. Og. 1690. У Али бин Ахмада — Бахр ал-ашик (Море Влюбленного) и Бахр ал-ашикин (Море Влюбленных), у Мульяди — Бахр ал-ишк.

⁴⁶ На пребывание Индрапутры в *алам мисал* указывают и имена героев эпизода. Незадачливого отца царевны зовут Бунгар-шах (у Мульяди — Бунгур-шах) — малайск. Государь Первенец, или Государь Первый Плод, *алам*

мисал же является первым из духовных миров. Сама царица, видимо, не случайно носит имя Сеганда Чахайя Ирам — малайск. Равная Райскому Сиянию, ибо рай является концептом уровня *алам мисал* [55, с. 69]. Особенно интересно имя матери царицы — Манирам Деви, или, скорее, Менирам Деви (у Али бин Ахмада — Менерма Деви — ошибка в огласовке?!). Вероятно, это имя можно рассматривать как глагольное производное от малайск. *тирам* — «устрица, моллюск, жемчужница» и переводить как Выполняющая Действия Жемчужницы. Тогда ассоциация царицы с жемчужным ларцом (см. ниже) становится вполне понятной.

⁴⁷ У Мульяди — Беди Захра с тем же значением.

⁴⁸ Имя этого правителя — Пуспа Пандей (Садовник, Цветовод) и имя его сына — Динар Пандей (Чеканщик Динаров) также обусловлены их локализацией в *алам мисал* — мире чистых форм. Оба они связаны с деятельностью по приданию формы. Садовник в этом качестве играет важную роль в аллегории Амира Хосрова «Хашт биhiшт» [2, с. 114—124]; динар же является одним из постоянных символов при объяснении соотношения формы и сущности у Хамзы Фансури [37, с. 313—314; 46, с. 62].

⁴⁹ У Мульяди в обоих случаях Райнун (от араб. *райн* — «покрытие», «охватывание», «овладение»), хотя по содержанию повести вполне очевидно, что речь идет о двух различных странах. Написания топонимов Райнун, Зайнун и Дайнун настолько сходны, что Райнун вполне могло появиться в тексте в результате ошибки переписчика. Если же Райнун — правильное название, то оно относится скорее ко второй из названных стран, в которой завершается овладение и этапом *тариката*.

⁵⁰ У Мульяди — Малик Адхаб — вновь сходные написания и, видимо, ошибка переписчика.

⁵¹ Cod. Or. 1690 — Гурхинс [54, с. 123]; Vg. 125, Cod. Or. 6089 — Гаухархинс [65, с. 97; 66, с. 8]; vdW. 168 — Гаухарджин [65, с. 99]; издание Али бин Ахмада — Гурджанис; Мульяди — Гохар Хинис. Поскольку *ха* отличается от *джим* лишь одной диакритической точкой, сравнение вариантов позволяет реконструировать имя как Гаухарджинс.

⁵² Так у Мульяди [69, с. 146].

⁵³ У Мульяди — Туле-шах.

⁵⁴ Так у Мульяди; у Али бин Ахмада — Идари Сери Булан — Движущаяся-По-Кругу(?) -Луна.

⁵⁵ У Мульяди — Бахрул Лака; возможно, Бахр ал-лика — араб. Море Встречи (Свидания) или Бахр ал-бака — араб. Море Вечности, упоминающееся у Хамзы Фансури [46, с. 57]. Оба эти названия вполне уместны в данном эпизоде аллегории, однако способ передачи арабских слов в издании Мульяди настолько несовершенен, что *лака* в зависимости от написания с *каф* или *кяф*, с *алифом* или *йа*, от места *алифа* может иметь множество значений, если оно вообще не ошибка переписчика.

⁵⁶ У Али бин Ахмада — Менгиндра Сери Булан; в большинстве списков, однако, в том числе и у Мульяди, — Менгиндра Сери Бунга.

⁵⁷ У Мульяди — Деви Лакпурба.

⁵⁸ О симметрии в ПШМ см. с. 127; в ПИ — [26, с. 308—309; ср. 41; 42, с. 66—71].

⁵⁹ Существование какого-то (возможно, весьма отдаленного) домусульманского прообраза «Повести об Индрапутре» позволяют предположить знаменательные совпадения космологических представлений, отраженных в этой повести и одновременно в позднем древнеяванском сочинении «Коравашрама» (XVI в.). Анализ этих совпадений, однако, — тема, заслуживающая отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абд ар-Разик ал-Кашани. Истилахат ас-суфиййа. Кахира, 1977 (на араб. яз.).
2. Мир Хосров Дехлеви. Восемь райских садов. Пер. с фарси А. Ревича. М., 1975.

3. *Бертельс А. Е.* Пять философских трактатов на тему «Афак ва анфус». М., 1970.
4. *Бертельс Е. Э.* История персидско-таджикской литературы.— Избранные труды. Т. I. М., 1960.
5. *Бертельс Е. Э.* Суфизм и суфийская литература.— Избранные труды. Т. III. М., 1965.
6. *Брагинский В. И.* Эволюция малайского классического стиха (повествовательные формы фольклорной и письменной поэзии). М., 1975.
7. *Брагинский В. И.* К проблеме типологической реконструкции средневековых литератур (на примере древнемалайской литературы первых веков нашей эры — XIV в.).— Народы Азии и Африки. 1979, № 4.
8. *Брагинский В. И.* Следы теории раса в малайской классической литературе (К проблеме индо-мусульманского синтеза).— Древняя Индия. Историко-культурные связи. М., 1982.
9. *Брагинский В. И.* Ислам и малайские волшебство-авантюрные повести («Повесть об Индрапутре» как суфийская аллегория).— Региональная и историческая адаптация культур в Юго-Восточной Азии. М., 1982.
10. *Винстедт Р. О.* Путешествие через полмиллиона страниц. История малайской классической литературы. М., 1966.
11. *Глебов Н. В., Сухочев А. С.* Литература урду. М., 1967.
12. *Джавелидзе Э. Д.* У истоков турецкой литературы. I. Джелаль-ед-дин Руми. Тб., 1979.
13. *Джами.* Селаман и Эбсаль. Пер. с перс.. К. Чайкина.— Восток. Сб. II. М.— Л., 1935.
14. *Зийа ад-Дин Нахшаби.* Книга попугая (Тути-наме). Пер. с перс. Е. Э. Бертельса. М., 1979.
15. *Ибн Сина (Авиценна).* Избранное. М., 1980.
16. Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока. Сост. С. Н. Григорян и А. В. Сагадеев. М., 1961.
17. *Инаятуллах Канбу.* Книга о верных и неверных женах, или Бехар-е Данаеш. М., 1964.
18. Коран. Пер. с араб. и коммент. И. Ю. Крачковского. М., 1963.
19. *Крымский А.* История Персии, ее литературы и дервишеской теософии. Ч. II. М., 1912.
20. *Мир Амман.* Сад и весна. Пер. с урду Г. А. Зографа. М., 1969.
21. *Навои Алишер.* Собрание в 10 томах. Семь планет. Т. VI. Таш., 1968.
22. *Низами.* Семь красавиц. Пер. с перс. В. Державина. М., 1959.
23. *Нихалчанд Лахори.* Роза Бакавали. Пер. с урду, предисл. и примеч. А. А. Дехтярь. М., 1975.
24. *Парникель Б. Б.* Введение в литературную историю Нусантары. М., 1981.
25. *Плутовка из Багдада.* Пер. с перс. Ю. Борщевского, Н. Османова, Н. Туманович. М., 1963.
26. Сад золотого павлина. Старинная малайская проза. Пер. с малайск. и предисл. В. И. Брагинского. М., 1975.
27. *Са'ди.* Гулистан. Критич. текст, пер., предисл. и примеч. Р. М. Алиева.
28. Сказания о доблестных, влюбленных и мудрых. Антология классической малайской прозы. Пер. с малайск., сост. и предисл. В. И. Брагинского. М., 1982.
29. *Туманович Н. Н.* Описание персидских и таджикских рукописей Института востоковедения АН СССР. Вып. 6. Фольклор (занимательные рассказы и повести). М., 1981.
30. *Шаматов А. Н.* Классический даххни (Южный Хиндустани XVII в.). М., 1974.
31. *Шидфар Б. Я.* Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1974.
32. *Ajifi A. E.* The Mystical Philosophy of Muhyid Din Ibnul Arabi. Lahore, 1979.
33. *Arberry A. J.* Tales from Masnavi. L., 1961.
34. *Arberry A. J.* More Tales from Masnavi. L., 1963.
35. *Attar F.* The Conference of the Birds. transl. by C. S. Notts. L., 1961.

36. *Attar F.* The *Ilahi-nama* or Book of God. transl. by J. A. Boyle. Manchester, 1976.
37. *Attas Syed Muhammad Naguib al-*. The *Mysticism of Hamzah Fansuri*. Kuala Lumpur, 1970.
38. *Attas Syed Muhammad Naguib al-*. Concluding Postscript to the Origin of the Malay Sha'ir. Kuala Lumpur, 1971.
39. *Ali bin Ahmad* (ed.). *Hikayat Inderaputera*. Kuala Lumpur, 1968.
40. *Bahtiar L.* Sufi. Expressions of the Mystic Quest. L., 1976.
41. *Bausani A.* Note sulla struttura della «hikayat» classica malese.— *Annali dell' Istituto Orientale di Napoli*. Vol. XII, 1962.
42. *Brakel L. F.* (ed.). The *Hikayat Muhammad Hanafiyyah*. A Medieval Muslim-Malay Romance. The Hague, 1975.
43. *Brakel L. F.* On the Origins of Malay Hikayat.— *Review of Indonesian and Malayan Affairs*. 1979. vol. 13, № 2.
44. *Braginsky V. I.* The Concept of «the Beautiful» (indah) in Malay Classical Literature and its Muslim Roots.— *Persidangan Antarbangsa Pengajian Melayu Mengenai Bahasa, Kesusasteraan dan Kebudayaan Melayu*. Kuala Lumpur, 1979.
45. *Browne E. G.* A Literary History of Persia. Vol. III. Cambridge, 1958.
46. *Doorenbos J.* De Geschriften van Hamzah Pansoeri. Leiden, 1933.
47. *Drewes G. W. J.* The Romance of King Anliñ Darma in Javanese Literature. The Hague, 1975.
48. *Drewes G. W. J.* Directions for Travellers on the Mystic Path. The Hague, 1977.
49. *Gibb H. A. R., Kramers J. H.* (eds.) *Shorter Encyclopaedia of Islam*. Leiden—London, 1961.
50. *Hikajat Bajan Budiman*. Djakarta, 1956.
51. *Iskandar T.* (ed.). *Bustanu's Salatin*. Bab. II. Fasal 13. Kuala Lumpur, 1966.
52. *Johns A.* Malay Sufism.— *Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society*. Vol. XXX. Pt 2, 1957.
53. *Johns A. H.* Sufism as a Category in Indonesian Literature and History.— *Journal of South East Asian History*. 1961, vol. 2. № 2.
54. *Juynboll H. H.* Catalogus van de Maleische en Sundaneesche handschriften der Leidsche Universiteits-bibliotheek. Leiden, 1899.
55. *Khaja Khan K. S.* *Studies in Tasawwuf*. Lahore, 1973.
56. MS. Leiden. Klinkert № 28 («Hikayat Syah Mardan»).
57. MS. India Office. Eur C. 214 («Sya'ir Perahu». Rencong. Voorhoeve's Synoptic Text).
58. *Mangkunagoro K. G. P. A.* On the Wayang Kulit (Purwa) and its Symbolic and Mystical Elements. N. Y., 1957.
59. *Mir Valiuddin.* Love of God. The Sufi Approach. Lahore, 1979.
60. *Nasr S. H.* *Shihab al-Din Suhrawardi Maqtul*.— *A History of Muslim Philosophy*. Vol. I. Wiesbaden, 1963.
61. *Nicholson R. A.* *Studies in Islamic Mysticism*. Cambridge, 1921.
62. *Nicholson R. A.* *Mystics of Islam*. L., 1966.
63. *Nieuwenhuijze C. A. O.* *Samsu'l-Din van Pasai*. Bijdrage tot de Kennis der Sumatraanse Mystiek. Leiden, 1945.
64. *Pigeaud T. G. T.* *Literature of Java*. Vol. I. Synopsis of Javanese Literature 900—1900 A. D. The Hague, 1967.
65. *Ronkel Ph. S. van.* Catalogus der Maleische handschriften in het Museum van het Bataaviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen.— *Verhandelingen van het Bataaviaasch Genootschap*, 1909, deel 57.
66. *Ronkel Ph. S. van.* Supplement-Catalogus der Maleische en Minangkabausche handschriften in de Leidsche Universiteitsbibliotheek. Leiden, 1921.
67. *Roorda van Eysinga P. O.* (ed.). *Hikayat Isma Yatim*. Batavia, 1237 (x.).
68. *Roorda van Eysinga P. O.* (ed.). *Taj as-Salatin*. De Kroon aller Koningen. Batavia, 1827.
69. *Rujiati Mulyadi* (ed.). *Hikayat Indraputra*. A Malay Romance. Dordrecht, 1983.
70. *Seno Sastroamidjojo.* *Renungan tentang pertunjukan wajang kulit*. Djakarta, 1964.

71. *Schimmel A.* *Mystical Dimensions of Islam.* Chapel Hill, 1975.
72. *Shabistari S'ad ud Din Mahmud.* *Gulshan- i Raz.* The Mystic Rose Garden. The Persian Text with an English Translation by E. H. Whinfield. Lahore, 1978 (reprint).
73. *Skeat W. W.* *Malay Magic.* N. Y., 1966.
74. *Spat C.* *Bloemlezing uit Maleische geschriften.* Breda, 1903.
75. *Tawney C. H.* (trans.), *Penzer N. M.* (ed.). *The Ocean of Story.* Somadeva's *Katha Sarit Sagara.* Vol. 1—10. Delhi—Patna—Varanasi, 1968 (reprint).
76. *Wilkinson R. J.* *Papers on Malay Subjects.* Malay Literature. Pt. 1. Kuala Lumpur, 1907.
77. *Wilkinson R. J.* *A Malay English Dictionary (Romanised).* Pt I—II. Tokyo, [б. р.].
78. *Winstedt R. O.* *A History of Classical Malay Literature.* Singapore, 1961.
79. *Za'ba Kalong bunga.* Buku I. Kuala Lumpur, 1964.
80. *Zain S. M.* *Kamus Modern Bahasa Indonesia.* [Б. м., б. р.].
81. *Zoetmulder P. J.* *The Wayang as a Philosophical Theme.—Indonesia.* 1971, № 12.

К. И. Голыгина

ЖАНР В ТЕОРИИ И ЛИТЕРАТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ

При изучении литературы средневекового типа исследователь прежде всего сталкивается с особой системой словесности, которая имеет строго и иерархически организованный жанровый вид. Существо этой системы заключается в том, что она строится на основе жанров, пользующихся литературным языком (*вэнь-янь*), возникшим как письменный до сложения жанровой системы на более ранней ступени литературного процесса. Жанровая система средневековой литературы должна рассматриваться как замкнутая и целостная система. Последнее обстоятельство, возможно, объясняет, почему в Китае не происходило размывания жанровой системы вплоть до XIX в., хотя уже с XII—XIII вв. складывался другой литературный национальный язык, претендующий быть общенародным — язык *байхуа* с богатейшей на нем литературой. В какой-то момент развития литературный язык начинает противопоставляться разговорному языку, который также скоро становится языком письменно-литературным. Так противостоят друг другу литература на *вэнь-янь* и *байхуа*.

Одна из недостаточно освещенных в синологии проблем — образование литературных жанров на базе письменного языка. Эта проблема распадается на два аспекта — образование и формирование на письменном языке как функциональных жанров, так и чисто художественных.

Жанры с четко выраженной внелитературной функцией стадияльно более ранние. В произведениях этих жанров сохраняется указание на выполняемую ими обрядовую или другую социальную роль, в структуре текста находит отражение особый тип формирования материала, который как техническое решение остается неизменным на протяжении веков. Жанры художественные с самого начала не осознаются в качестве функционально предназначенных, они лишены утилитарности. Но благодаря формализации жанровой структуры в тексте сохраняются следы генезиса и прежних эволюционных этапов развития жанра. Это дает возможность подойти к изучению жанровой формы как содержательной категории, которая на предшествующем

этапе литературного процесса была еще полна значения и составляла содержание произведения.

Постараемся конкретнее охарактеризовать жанровую систему средневекового Китая. В средневековом Китае под литературой понималась определенная, представляемая иерархически совокупность жанров, которая считалась «высокой» литературой — *вань*. Наряду с ней существовала и «низкая» литература, к которой прежде всего относилась сюжетная повествовательная проза как на письменном языке, так и на разговорном, драма и песенно-повествовательные жанры. Один из первых историков китайской литературы, акад. В. П. Васильев, знакомя читателя с высокой словесностью китайцев, писал в конце прошлого века: «...под изящною литературой китайцы вовсе не понимают то, чему мы придаем это значение. У них всякое мелкое рассуждение, поучение, заметка, указ, доклад, адрес, диплом, предисловие к книге, надпись на монументе, читаемая над гробом речь, такая же, читаемая при жертвоприношении эпитафия — вот что составляет изящную литературу в прозе» [1, с. 575]. Заметим, что В. П. Васильев знакомит с современной ему системой литературы и с современным ему пониманием словесности и отношением к ней. Так обстояло дело вплоть до 1919 г.

Литературная мысль старого Китая, отражая и осозная жанровый характер средневековой литературы, развивалась в рамках теории отдельных жанров, причем только тех, которые входили в состав «высокой», или изящной, словесности. Теорией «низких» жанров теория литературы почти не занималась. Уже это является показателем того, что в средневековье жанр и жанровая система — ведущие категории литературы и литературного сознания. Одна из особенностей средневековой жанровой системы состоит также в том, что она отражает скорее понимание литературы и ее задач, а не то, что литература представляла собой в реальности.

Жанровая система в Китае сложилась довольно рано, еще на стадии синкретического состояния литературы, невыделенности из словесности канона, идеологических и исторических жанров. В процессе развития словесности содержание терминов уточнялось, появлялись обобщающие категории, относящиеся более к сфере эстетических суждений, появление же категорий, определяющих непосредственно литературу, таких, как проза, поэзия, эпос, затруднялось из-за узости официальной жанровой системы, исключающей из своего обихода литературу чисто художественную.

В традиционной филологии собственно термин «жанр» отсутствует, однако средневековые китайцы пользовались словом *ти* — «форма», которое включало понятие как конкретной литературной формы, так и стиля. В средневековой филологии не было специальных терминов для обозначения родов литературы и такие понятия, как «поэзия» и «проза», обычно также обо-

значались как литературные формы, неся при этом двойное значение — жанр и род литературы. Так, слово *ши* употреблялось для обозначения стиха (четырёхсловного, пятисловного, а потом семисловного), но могло определять и обобщающее понятие рифмованной речи, в том числе и поэзии. Иногда сочетание двух поэтических форм — *ши* и *цы* — служило синонимом поэзии.

Жанровая система средневекового Китая являет собой довольно пеструю картину, в которой всегда были представлены две противоборствующие тенденции: что рассматривать как «литературу» и что — как «не литературу». В определенные периоды признаком литературности, художественности служила рифма, она являлась показателем украшенности стиля, литературного блеска произведения. Для обозначения стиля в средневековой литературе существовали два термина: *гувэнь* — стиль «древней словесности», тяготеющий к прозаическому повествованию, и *пяньли* — параллельный стиль, допускающий сильную ритмизацию текста и использование рифмы. Курьезная абсолютизация рифмы привела к тому, что осознание «литературы» и «не литературы» выглядело подчас как противопоставление «стиха» «не стиху».

К началу XIX в. традиционные теоретики насчитывали в составе изящной словесности около двухсот с лишним жанров [13, с. 1—5], среди которых по типу высказывания и функциональной предназначенности выделялись такие подгруппы: рассуждения и суждения (*лунь бянь*), письма и слова (*шу шо*), послания и предисловия (*цзэн сюй*), манифесты и приказы (*чжао лин*), жизнеописания и описания деяний (*чжуань чжуан*), мемориальные стелы (*бэй чжи*), наставления и надписи (*чжэнь мин*), гимны и славословия (*сун цзань*), напевные строфы и описательные поэмы (*цы фу*), плачи и жертвенные речи (*ай, цзи вэнь*). Как видим, главным критерием выделения жанрового вида в традиционной филологии была функция. Литературная теория в Китае начинается с осмысления функциональных основ жанра. Уже в трактате Лю Се «Резной дракон литературной мысли» («Вэнь синь дяо лун», IV в.) даются определение и классификация жанров и жанровой системы, которая сохраняет жизнеспособность вплоть до сочинения Лю Сицзяя (1813—1881) «Об искусствах» («Игай») [10]. Функциональная содержательность жанра в этой теории равнялась содержательности формы, в связи с этим для китайского филолога было важно представление об автономии литературной формы, которую он рассматривал в связи с ее функциональной и утилитарной предназначенностью. Поэтому понятие «форма» — *ти* в китайской эстетической науке было синонимично жанру. Жанр в Китае был ведущей категорией художественного и теоретического сознания и (задолго до того, как индивидуальность литератора стала посягать на жанровый канон) главенствовал как в теории, так и в литературной практике, являясь своеобраз-

разным индикатором коллективного характера традиции. Малая индивидуализированность литературного творчества до определенного этапа сохраняла и консервировала жанровые границы словесности, ломка жанров и размывание жанровой системы — показатель не только индивидуализации стиля, но и отражения авторской индивидуальности в целом.

Конечно, значение жанра было разным в той сфере словесности, которая входила в понятие изящной словесности и находилась на периферии жанровой системы. К примеру, в жанрах, связанных с отправлением обряда похорон, поминания, четко фиксировалась внелитературная или полулитературная функция жанра. Функцию поминального слова (*лэй*) Лю Се видел в том, чтобы «суммировать поступки усопшего и оставить их нетленными» [11, т. 1, с. 212]. Поминание (*лэй*) не писалось для чиновников низкого ранга, человек из простых не мог составить *лэй* для сановного, младший по возрасту — для старшего. Для тех, кто моложе по возрасту, а также для оплакивания умерших молодыми предназначался плач (*ай*). Соболезнование в китайском обряде называлось *дяо*. В словаре Палладия смысл жанра *дяо* раскрывается так: *дяо* значит «посетить родных для изъявления соболезнования» [5, с. 209]. Указанные жанры (*лэй*, *ай*, *дяо*) имели некую устойчивую структуру высказывания и стабильный объем информации, т. е. всегда имелись в виду модель жанра и жанровый трафарет. Но это не значит, что художественность текста непременно страдала от какой-то внешней жесткой конструкции, хотя бы потому, что она воспринималась как функционально уместная и художественно оправданная.

Возьмем другую группу жанров, где функция выражена менее резко, к примеру жанр «слова» (*шо*) — образец полемической речи. Он разнообразен тематически, в нем, поскольку это чаще всего притча или аллегория, используется характерный для притч способ развертывания идеи и присутствует как дань жанровому трафарету упоминание о функциональной предназначенности (в поздних сочинениях, правда, в довольно стертой форме). В жанре «слова» традиционные теоретики видели главным образом практическую полезность. «Слово» часто содержит аллегорический намек, поэтому в «слове ценится соотношенность произведения с определенным моментом... Слово необязательно эффектно, но кисть в нем должна резать ножом» [11, т. 1, с. 189]. Темы жанра «слова» могли быть самыми разнообразными. Правда, большинство произведений этого жанра имеют четкие признаки притчи. Такова история про охотника, который был съеден медведем («Слово о медведе» — «Пи шо» Лю Цзунъюаня, IX в.), или притча о двух соседках, из которых одна, считая себя дурнушкой, не была горда и имела много женихов, а другая вообразила себя первой красавицей, и женихи бежали от нее («Слово о соседских девушках» — «Линъюй шо» Дай Минши, XVIII в.) [7, цз. 1, с. 41—42]. Некоторые сочине-

ния этого жанра представляют собой аллегорию. Например, в «Слове о скакуне» («Цза шо» Хань Юя, IX в.) речь идет о плохом конюхе, который не может распознать скакуна среди обыкновенных лошадей. Хань Юй намекает на правителей, не умеющих привлечь на службу талантливых людей [16, ч. 3, с. 72]. Такая же аллегория содержится в «Слове о лошади, впряженной в оглобли» («Юань ма шо») Фан Бао (XVIII в.) [15, с. 13—14]. Фан Бао имеет в виду тех, кто всегда выполняет в обществе самую трудную и неблагодарную работу. В сочинении «Слово о телеге, которое подношу Ян Хуэйчжи» («Шо цзюй цзэн») Лю Цзунъюань, желая своему другу добра, советует ему быть в обращении с недругами и друзьями «покруглее», как колесо телеги [12, с. 298].

Абрис жанра создается в слове не материалом, поскольку у литератора нет предела в выборе тем, а типом повествования и высказывания. Эта особенность относится и к другим жанрам. Так, тема быстротечности жизни могла быть развернута в разных жанрах — жизнеописании, жертвенной речи, плаче, поминальном слове. При анализе каждого из указанных жанров можно говорить об особом способе развертывания темы, который и создает главный, принципиальный контур жанра. Характер организации текста, приемы передачи идеи, особенности жанрового трафарета — все это обуславливает конструкцию повествования. Но среди всех признаков, составляющих тип повествования в жанрах изящной словесности, четче всего выделяются черты жанрового трафарета, который можно рассматривать как основу жанровой структуры.

Под жанровым трафаретом понимается наличие в тексте аналогичных построений, своего рода общих мест в произведениях одного типа. Довольно распространен случай жанрового трафарета, когда общие места представляют собой рудимент функции, т. е. фиксацию в тексте уже отжившего целевого указания на внетекстовую функцию жанра. Фиксацией функции можно считать концовки, указывающие на назначение произведения. Например, в «Слове о ловле змей» («Бушэчжэ шо») Лю Цзунъюаня указан повод, по которому написано данное сочинение: «По этому поводу я и составил настоящее слово. Я жду, чтобы те люди, которые смотрят за нашим народом, за его настроениями, приняли к сведению мое рассуждение» [4, с. 246]. В «Слове о телеге, которое подношу Ян Хуэйчжи» Лю Цзунъюань так сформулировал цель произведения: «Желаю, чтобы вы, неся обязанности свои, легко шли по миру. Опасаюсь лишь, что округлости колес вашей телеги не хватит вам. По этому поводу я сочинил данное слово, кое и подношу» [12, с. 300].

Литератору трудно вместить всю литературную продукцию, даже функционального типа, в рамки отдельных жанров. В системе изящной словесности возникали «промежуточные» жанры, например *цза цзи* — «записки о разном», куда относились и всевозможные описания, и записи мелких фактов, которые не мог-

ли быть включены в официальные жанры, например в жизнеописания (см. [9, с. 70]). Жанровая система, возникнув сравнительно рано, в целом была узка для литературы и для литератора, тем более что вне этой системы складывалась «беллетристика», но таково было понимание задач словесности в средневековом обществе: идеология конфуцианства прежде всего подчеркивала узкоидеологическую и утилитарную направленность произведения, призванного отражать идейный комплекс конфуцианства: «пояснять дао» (*мин дао*), «нести дао» (*цзай дао*). Конечно, традиционная филология, рассматривающая только узкий круг словесности, в каком-то смысле неисторична, но она вполне исторична, когда дает классификацию жанрового состава литературы в раннее средневековье. В традиционной системе литературы есть понятие иерархии, но нет понятия периферии, поскольку все жанры как бы в центре жанровой системы, а что вне системы, то как бы вовсе не существует. Но и в этих узких рамках толкования словесности отработывалась идея развития (букв. «изменения» — *бянь*), которая представлялась в виде эволюции литературных форм, когда последующий жанр «рождается» из предшествующего. Так в общих чертах выглядела жанровая система средневекового Китая.

При интерпретации ее прежде всего возникает проблема выяснения причин устойчивости жанрового трафарета. Жанровый трафарет вычленяется легко в *цзи вэнь*. Произведения этого жанра писались по случаю жертвоприношения духу усопшего и начинались обычно стандартно: в первых строках указывались время и место поминовения, далее сообщалось, кто автор сочинения и каковы его титулы. Трафаретна фраза: «Взяв жертвенное вино и овощи, пришел помянуть душу усопшего», далее следуют биографические сведения об усопшем, несколько добрых слов о нем. Может быть и текст философского содержания. Не всегда указанная схема жанра выдерживается полностью. Из двадцати пяти *цзи вэнь* Су Ши примерно шесть соответствуют полному трафарету, остальные имеют урезанную форму и начинаются со слов: «Увы! Стенаю я». Но всякий раз *цзи вэнь* есть зачитываемое вслух обращение к душе усопшего. Именно обрядовая форма бытования жанра определила в нем черты жанрового трафарета. Ритуальная форма поминовения, приуроченного к определенному году и дню, обусловила структуру большинства *цзи вэнь* Ли Цзунъюаня и знаменитого «Поминания двенадцатого племянника» («Цзи шиэрдан вэнь») Хань Юя, «Жертвенное обращение к Ши Маньцину» Оуян Сю (XI в.) использует обычную форму: «В четвертый год под девизом правления „Установление спокойствия“, в один из дней седьмой луны, чиновник Оуян Сю имеет честь направить Ли И, секретаря столичной провинции, в Тайпин, чтобы тот, взяв жертвенное вино и овощи, совершил жертвоприношение у могилы покойного друга Маньцина, а затем выразил

скорбь по нему согласно написанному тексту...» [13, с. 121]. Полный жанровый трафарет произведений сохранился устойчиво в произведениях, написанных по заказу, например в *цзи вэнь* Линь Шу [9, с. 69—80].

Черты жанрового трафарета, связанного с функциональной ориентированностью текста, есть и в жанре жизнеописания — *чжуань*. Жизнеописание может быть посвящено реальному лицу, лицу вымышленному или какому-то предмету. Традиционная филология считает типичными только те жизнеописания, которые по конструкции сходны с историческими, официальными. Официальное жизнеописание обычно имеет следующий начальный трафарет: фамилия, имя, прозвище, далее сведения о деде, отце, послужной список со вставными эпизодами из жизни героя. Завершается текст жизнеописания хвалой — *цзань*, критическим суждением — *пин* или рассуждением — *лунь*. Выбор концовки скорее всего определялся интерпретационными намерениями автора сочинения. Цель жанра жизнеописания — передать информацию о людях потомкам, ведь знак, которым записывается слово «жизнеописание» — *чжуань*, значит и «передавать». У Лю Се мы находим определение исторического жизнеописания: «*Ши* — историк, буквально значит, что и слово *ши* — служить, т. е. это те, кто ожидает с кистью справа и слева от государя и кто обязан вести записи. В древности историк слева записывал деяния, историк справа записывал речи» [11, с. 283].

Эта самостоятельная литературная форма плохо укладывалась в обычное функционально-тематическое представление о жанрах. Многие литературные жизнеописания, в которых сохранялся трафарет жанра, традиционная филология за жизнеописания не считала. Таковы сочинения Хань Юя: «Жизнеописание студента Хэ Фаня» («Хэ Фань шэн чжуань»), «Жизнеописание штукатура Ван Чэнфу», «Жизнеописание Маоина» («Маоин чжуань»), а также жизнеописания Лю Цзунъюаня: «Жизнеописание Сун Цина» («Сун Цин чжуань»), «Жизнеописание садовника Го-верблюда» («Чжуншу Голото чжуань»), «Жизнеописание плотника» («Синжэнь чжуань»), «Жизнеописание Ли Чи» («Ли Чи чжуань»), «Жизнеописание букашки» («Ланьбань чжуань»). Теоретик конца XIX — начала XX в. Линь Шу считал, что все три жизнеописания Хань Юя или иносказательны, или представляют собой литературную шутку. К примеру, «Жизнеописание Маоина», отмечает он, это жизнеописание кисти «заячьего племени» (из заячьей шерсти в древности делали кисти для письма); пародируя официальное жизнеописание, Хань Юй ведет серьезный разговор о литераторах и литературе [8, с. 53]. Лю Цзунъюаня менее всего занимает в жизнеописаниях биография персонажа. Описывая умение садовника сажать деревья или мастерство плотника, он хочет поставить его в пример министрам, которые должны с таким же усердием заботиться о народе. Человек, вопрошающий садовника о деревьях,

задает ему и второй вопрос: «Скажи, возможно ли применить твой способ к чиновникам, что нами управляют?» [4, с. 234—237]. Сочинение имеет характер аллегории, жанровый трафарет «слова» не исчерпывает здесь всего типа повествования, но не сковывает литератора в выборе темы и не мешает придать материалу разные акценты.

При изучении литературы Китая, особенно древности и средневековья, исследователю прежде всего приходится сталкиваться с таким явлением, как преемственность литературного опыта. Эта закономерность наиболее четко проявляется на уровне жанра, когда в литературном тексте закрепляется ряд устойчивых признаков, относимых, как уже говорилось, к жанровому трафарету, поскольку основа жанрового трафарета в функциональных жанрах связана с закреплением функции.

Истоки формирования жанровой традиции следует относить к стадии коллективного сознания, а сама жанровая традиция продолжает выступать в литературе как своеобразная разновидность художественного сознания. Жанровая традиция, устойчива. Эта устойчивость, созданная благодаря специальной установке на сохранение и передачу предшествующего литературного опыта и информации, выступает в виде содержательной категории, кристаллизовавшейся в себе некогда «жизненное» значение. Формируясь в течение многих веков иногда на разных стадиях литературного процесса, жанровая традиция должна рассматриваться как комплекс, включающий систему «правил» и учитывающий специфику средневекового метода творчества с опытом предшествующим. В древности и раннем средневековье при сравнительной слабости авторского индивидуального сознания жанровая традиция выступает в роли фактора, формирующего литературный процесс, ибо участвует в процессе создания сюжетных структур, образов, жанров и т. д. В произведениях бессюжетной прозы движение от функциональности к литературе выражается в ослаблении или даже нарушении трафарета жанра. Формой нарушения жанрового трафарета можно считать пародирование жанра, когда при сохранении формы жанра и типа повествования происходит изменение необходимого в данном жанре объекта разговора. Пародирование показывает тот этап в эволюции жанра, когда форма его уже исчерпала свои прямые возможности.

Особой темой изучения жанрового трафарета является кроме описания самого комплекса жанровых признаков в их становлении изучение и выявление «нового» как фактора, ускоряющего литературный процесс и движение в литературе, и «новаторства» как показателя растущего индивидуального сознания. Проблема «новаторства» и «нового» является особо важной темой при изучении переходных периодов, когда имеет место коренная смена общественного сознания и когда традиция функционализирует в абсолютно новых условиях.

Указанные особенности создания и функционирования жан-

ровой традиции имеют особое значение для литератур типа китайской, т. е. для тех литератур, в развитии которых не было разрыва между своей древностью и своим средневековьем и в поступательном развитии которых огромное значение приобрела уже сложившаяся на ранних стадиях литературного процесса традиция, в том числе и жанровая. Собственно, китайская система литературы характеризуется тем, что жанры, однажды возникнув в определенных исторических условиях, не исчезают потом из системы литературы, а продолжают существовать, пока существует литература на данном языке, что не исключает ни их развития, ни возможного затухания их эволюции. Сложившийся канон жанра продолжает сохранять свои особенности, даже если эстафета литературного процесса уже принадлежит другим видам и другим родам литературы. Это приводит к необычайно усложненной и разнообразной жанровой системе в китайской литературе, поскольку она непрерывно пополняется за счет новых форм как на письменном языке, так и на разговорном, а также и за счет чисто фольклорных форм.

Одной из привлекательных проблем изучения становления художественного жанра является проблема выявления в его структуре тех моментов, которые первоначально были содержательными. «Жанр, как и всякая художественная форма, есть отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание,— считают исследователи,— в жанровых конструкциях... таится огромная и многообразная содержательная энергия, которая накапливается в течение веков и тысячелетий развития жанра» [6, с. 21]. В этом высказывании, хотя и несколько смещены временные рамки (точнее, жанр подспудно формируется в течение «тысячелетия» и в течение веков работают его сложившиеся каноны), фактически дается характеристика жанра ранней средневековой литературы, истоки которого формируются подчас действительно достаточно долго и в течение веков эксплуатируют заложенную в их основе содержательную структуру. (В литературах более поздних происходит обратное: на какой-то стадии «жизненное» содержание старых структур перестает осознаваться, и жанр нивелируется, размываются его границы.) В литературе раннего средневековья жанр существует всегда в достаточно строгих рамках и со временем — во все более условных рамках сложившегося канона. Собственно, эти выводы сделаны на основе наблюдения над двумя жанрами фабульной прозы с III по XIV в.— рассказом-быличкой и волшебной новеллой, а также в результате исследования функциональной основы жанров высокой словесности.

Эволюция авторского сознания на стадии осмысления условности старого содержания приводила к пародированию формы, которое выглядело как творчество «под жанр», при этом жанр не менялся, не эволюционировал во что-то другое, менялось его содержание, тип высказывания, но не трафарет формы.

Последнее важно как возражение против распространенной концепции (кстати, популярной и в традиционной филологии Китая), что литературные формы появляются в процессе эволюционного развития какой-то одной предшествующей формы: один жанр непосредственно дает жизнь другому. Эта теория лишь фиксирует последовательность появления литературных жанров, но не выявляет их подлинный генезис. Построение истории китайской литературы как истории жанровых форм — все еще задача будущего, но с некоторыми наблюдениями в области возникновения жанров повествовательной прозы автору хотелось бы поделиться.

При рассмотрении жанра исходным тезисом должна быть, по-видимому, мысль, что «жанровая форма — отвердевшее, опредметившееся художественное содержание» [6, с. 18]. Это утверждение лежит в основе теории литературного жанра, изучаемого в исторической перспективе развития. Попробуем выделить разные генетические стадии в оформлении жанра прозы в Китае и оценить их в плане литературного процесса. Что понимать под «отвердевшим содержанием» и каково его значение в создании жанровой традиции?

Процесс возникновения жанра в средневековье, видимо, един для разных жанров словесности. К примеру, на стадии, когда создание художественного беллетристического произведения, как такового, еще не является задачей автора, в основе появления жанра лежит признак функциональной, практической направленности. Особенно четко это обозначено в жанрах казенных бумаг, обрядовых, юридических, имеющих своим целевым назначением выполнение какой-то практической задачи в обществе. В более стертой форме эта задача присутствует в ранней повествовательной прозе. Так, рассказы-былички о духах и волшебствах собирались в I—II вв. колдунами и магами в сборники и преследовали цель убедить государя в продуктивности их потусторонней деятельности. Но, по сути, в III—IV вв. в литературе произошло неосознанное формирование новой жанровой формы. Старинные филологи стали именовать эту литературу *лючао сяошо* — «проза шести династий», еще позднее произведения сходного типа назывались *бицзи сяошо* — «деловые записи». Эти два традиционных термина закрепили два момента в истории жанра прозы: 1) ранние рассказы стоят особняком в литературе, принадлежат исключительно времени III—VI вв., когда «беллетристика» только складывалась; 2) этот вид литературы, со временем точнее определив свои границы, продолжил существование вплоть до XIX в. уже как нехудожественный, нелитературный. По сути, к *бицзи сяошо* принадлежат разного рода записи, дневниковая проза, описания. Таким образом, жанр не исчез, но, перестав с VII в. быть ведущим, существовал в тех скромных границах, которые были заложены в нем еще в раннее средневековье. В этой судьбе жанра отразились и особенности традиционной литературы, и тип

художественного сознания, направленного на сохранение традиционного состава литературы и традиционного узкоидеологического представления о литературе.

В плане литературного процесса также интересна судьба жанра ранней беллетристической прозы — *чуаньци*. Возникнув в VII в. на основе рассказа III—VI вв., жанр волшебной новеллы — *чуаньци* был ведущим вплоть до XIV в. Условность содержания, обязательно волшебного, лишь к XIV в. была осознана и подвергнута пародийной обработке. Особенно четко это заметно в творчестве Цюй Ю (XIV в.). Он обновил жанр, введя в него политическую и гражданскую темы, которые были замаскированы им под традиционный сюжет о встрече с чудесной девой, браке с волшебной женой, попадании в иное царство и т. д. Жанр существовал в сложившемся виде и в творчестве писателей XVII—XIX вв., приобретая налет то дидактики, то сатиры. Начиная с XIV в. жанр волшебной новеллы утратил ведущее место в литературе, но продолжал существовать в камерных формах. С судьбой жанра повторилась та же история, что и с прозой III—VI вв.: некогда «живое содержание», воспринимаемое как адекватное действительности, вдруг стало осознаваться как условное, не отвечающее задачам и интересам времени и литературы. Это не значит, что жанр не эволюционировал, но это был медленный процесс, ибо явления нового подавлял канон сложившейся формы, который оказывался сильнее того необходимого нового содержания, которое отвечало бы задачам словесности.

Сложившиеся средневековые жанры четко отграничены и тематически и стилистически, поэтому их эволюционные возможности оказывались всегда узкими для литературного процесса. Однажды обозначенная форма, возникнув как воплощение определенного содержания, была всегда ведущей. Судьба жанров *сяшо* и *чуаньци* показательна еще и потому, что, будучи генетически связанными, они тем не менее не вырастают непосредственно один из другого. Всякий новый жанр формируется скорее всего на основе новой совокупности исходных предпосылок. Так, если рассказ III—VI вв. возник на базе народного поверья, объединив в себе этнографический, религиозный, обрядовый и философский элементы, соединенные со стиливой нормой исторической прозы, то *чуаньци*, основываясь на сюжетно развернутых клише предшествующей прозы, строили сюжет на основе сказки и использовали литературный язык поэзии и изящной словесности; не случайно на первых порах ранняя проза широко пользовалась рифмой и стихом. Любопытно, что это сочетание стихов и прозы стало неотъемлемым и едва ли не обязательным жанровым показателем *чуаньци*, как и мерилом художественности языка ранней беллетристики. В начале складывания жанра рассказа на *вэньяне* проза как бы вычленилась из поэтической стихии литературного языка; впоследствии в связи с прозаизацией стиля стихи в прозаическом тексте употребля-

лись меньше и уместнее. Но, став жанровой нормой, стихи остаются неотъемлемой частью рассказа на *вэньяне*.

Такой же постоянный жанровый признак рассказа — волшебная тема. Волшебному сюжету рассказ обязан своим ранним происхождением, ибо он построен на мифологическом костяке рассказа III—VI вв., на «словаре» его элементов и «словаре» его значений. Эти словарные элементы стали базовыми и одновременно жанровыми признаками рассказа *чуаньци*.

Следует заметить, что в традиционной жанровой системе не происходит смешения жанров и размывания их границ. Причина скорее всего та же: возникнув как тематически-функциональная единица, жанр обязан был сохранять и тематизм, и в какой-то мере функцию. В случае с жанрами чисто художественными, уже не имеющими внелитературной функции продолжает «работать» та первичная основа, которая имела принципиально сущностное значение при сложении данного жанрового вида. Для сохранения жанровой устойчивости в традиционной филологической науке были созданы разные «запреты», благодаря которым жанровая система осознала свой пуризм и в какой-то мере поддерживала его. Эволюция письменного литературного языка, это отмечают многие исследователи, заключается отчасти в том, чтобы «не пустить» речевые элементы в литературу. (Общепризнан факт, что произведения XVII—XIX вв. на *вэньяне* читать намного сложнее, чем произведения на раннем *вэньяне*, ибо усложненность языка идет от обилия реминисценций, заимствований из огромной письменной традиции.) В этом наверняка сказались и сугубо политические соображения господствующих классов, и антидемократические и интеграционные тенденции феодального общества, не допускающие речевых нарушений письменного языка элиты, ведь литература на письменном языке была ориентирована на достаточно узкий круг общества.

Движение в литературе до момента возникновения *байхуа*, литературного «разговорного» языка, несомненно, шло в рамках старых жанров, пока его окончательно не захлестнул канон. Так, литературная эволюция заметна в рассказе *чуаньци* с VIII по XIV в., но более очевиден литературный процесс в жанрах, возникших на периферии жанровой системы — драме, повести, романе. Вот почему история литературы в Китае выглядит как смена жанров, принимающих эстафету литературного движения. Эта картина литературного процесса нашла свое выражение в традиционной филологии: какая-то одна литературная форма связывалась с определенной правящей династией. Стало привычным говорить о поэзии *ши* эпохи Тан, о поэзии *цы* эпохи Сун, о волшебном рассказе *чуаньци* эпох Тан и Сун, о городской повести *хуабэнь* эпохи Сун, о драме эпохи Юань, о романе времен Цин. Этап создания общенационального литературного языка, начавшийся в 1919 г., характеризовался разрушением старой жанровой системы. Несмотря на

длительную традицию развития прозы или поэзии, в Китае начала XX в. снова возник вопрос, как писать рассказ, роман, стихи на общенациональном разговорном языке. Опыт старого языка был уже непригоден. Проблема освоения общенародного языка как литературного и освоения иноязычных заимствованных слов стала задачей литературы новейшего времени.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что для средневековой литературы жанр является ведущей категорией, организующей литературный материал. В жанровой форме кристаллизуются некогда существенные стороны тех генетических форм, которые явились истоком жанра; это могут быть внелитературная функция в жанрах функциональных и, шире, генетические основы, заимствованные из других форм, которые привели к сложению данного художественного жанра. Жанровая система является показателем не только и не столько состояния литературы и ее состава, сколько представления современников о своей литературе. Поэтому жанровая система сполна может отражать разные общественные тенденции: антидемократические, интегрирующие и демократические, выявляющие признание за литературой ее художественной сферы, демократичности языка и доступности широким массам. Смена жанровой системы говорит прежде всего об изменении художественного сознания эпохи, возрастании индивидуального начала, когда стилевые искания приходят на смену жанровому канону, поскольку жанровая устойчивость в литературе — наиболее яркий показатель слабого развития личностного начала в литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильев В. П.* Очерк истории китайской литературы.— Всеобщая история литературы. СПб., 1880.
2. *Гольгина К. И.* Теория изящной словесности в Китае. М., 1971.
3. *Гольгина К. И.* Определение изящной словесности — вэн в средневековой китайской теории литературы.— Историко-филологические исследования. М., 1972.
4. Китайская классическая проза. В переводах акад. В. М. Алексеева. М. 1958.
5. *Палладий, Попов П. С.* Китайско-русский словарь. Пекин, 1888.
6. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Обзор, метод, характер. М., 1964.

На китайском языке

7. *Дай Минши.* Сборник Дая с Южной горы (Дай Наньшань цзи). Шанхай, 1934.
8. *Линь Шу.* Метод изучения прозы Хань Юя и Лю Цзунъюаня (Хань Лю янцзю фа). Шанхай, [б. г.].
9. *Линь Шу.* Третий сборник Вэйлу (Вэйлу сань цзи). Шанхай, 1935.
10. *Лю Сицзай.* Об искусствах (Игай). Цзянсу, [б. г.].
11. *Лю Цзунъюань.* Собрание сочинений Лю Хэдуна (Лю Хэдун цзи). Шанхай, 1958.
12. *Лю Се.* Резной дракон литературной мысли (Вэн синь дяо лун). Пекин, 1968.

13. Образцы авторских предисловий, автобиографий и иных форм изящной словесности писателей Китая (Чжунго цзоцзя цзычжуань цзи вэньчао). Шанхай, 1934.
14. У Цзэнци. Рассуждения о литературе из Башни, источающей аромат (Хань фэнь лоу вэньцзи). Шанхай, 1911.
15. [Фан Бао.] Проза Фан Бао и Яо Ная (Фан Яо вэнь цзи). Шанхай, 1928.
16. Хань Юй. Комментированное собрание сочинений Хань Чанли (Хань Чанли вэнь цзи цзяо чжу). Шанхай, 1957.

ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ В ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIII — начала XIV в.

В японской литературе жанровые границы определились на самом раннем этапе ее развития. Прежде всего это относится к поэзии, где уже в VIII в. существовали сложившиеся жанры *тёка* (*нагаута*), *танка* и *сэдока* [2, с. 28]. Затем стали формироваться и прозаические жанры. В литературе на китайском языке они копировали китайскую жанровую систему (разумеется, далеко не в полном ее объеме), на японском создавали свою — ее элементы не всегда имели точные соответствия в литературах Китая и Кореи.

Путевые заметки — один из самых распространенных жанров в японской классической прозе. Их специфика заключается не только в том, что сами заметки нередко входили частью в памятники с более широкими жанровыми границами, но также и в тесной связи с культурно-историческим окружением: внелитературные факторы отражались в изменении жанровых характеристик путевых заметок самым непосредственным образом.

Первым в Японии путевым дневником считается «Описание паломничества в страну Тан в поисках дхармы» («Нитто гухо дзюнрэй коки») Эннина (794—864) [4, т. 2, с. 39]. Его автор — буддийский монах, прибывший в 838 г. в Китай с посольством Фудзивара Цунэцугу (796—840) и описавший в четырех книгах (*маки*) наблюдения, сделанные им в пути и во время пребывания в монастырях и храмах Кореи и Китая вплоть до возвращения на родину в 847 г. Дневник написан на китайском языке, сухо и лаконично (особое внимание уделяется описанию буддийских достопримечательностей и порядков в монастырях) и представляет интерес больше для исторической этнографии и истории буддизма, чем для литературы. Читателями он не воспринимался как художественное произведение, особенности этого путевого дневника не были восприняты и японскими светскими авторами.

Начало литературному жанру путевых заметок положил «Дневник путешествия из Тоса» («Тоса никки») поэта, ученого и писателя Ки-но Цураюки (?—946), рассказавшего о своем путешествии по морю от места службы в должности губернатора провинции Тоса (юг острова Сикоку) до столицы в начале 935 г. Это было и первое произведение дневниковой литерату-

ры, и одно из самых ранних произведений художественной прозы на японском языке. Цураюки написал его от имени вымышленной женщины — участницы путешествия и включил в него много стихотворений, сложенных путниками, провожающими и корабельщиками. Обстоятельства, при которых слагались стихи, описаны в стиле, напоминающем стиль прозаических вступлений к *танка* в стихотворных антологиях того времени или некоторые прозаические отрывки в произведениях песенно-повествовательного жанра *ута-моногатари*.

В X—XII вв. путевые заметки создавались в Японии в рамках дневниковой литературы и чаще всего входили в состав художественных дневников («Дневник эфемерной жизни», «Дневник Сарасина») или эссе («Записки у изголовья»).

Центром всей политической, экономической и культурной жизни страны в эту эпоху была ее столица — город Хэйан (совр. Киото), и путевые заметки касались либо переездов чиновников в провинцию из столицы (или по окончании службы обратно в столицу), либо кратковременных поездок столичных жителей на поклонение в известные буддийские храмы.

Маршруты путешествий были разными, мотивы их тоже не были одинаковыми, поэтому внимание читателей фиксировалось не на одних и тех же внешних описаниях, однотипных сюжетных ходах или душевных состояниях героев. Путевые заметки объединяло то, что столица в них представлялась центром психологического напряжения, записи документировались в пространстве и времени, но велись не вслед за событием, а по прошествии определенного времени после его окончания и опирались на стихотворения или письма, написанные в пути; восприятие внешнего мира фокусировалось на главном герое, который не всегда отождествлялся с повествователем. Авторами путевых заметок (или произведений, в которые они входили) были представители хэйанской придворной аристократии, по большей части женщины. Сами заметки отражали расцвет и многообразие культуры, за которой закрепилось по названию столичного города и соответствующей исторической эпохи наименование хэйанской. Ее отличали утонченность и элитарная ограниченность. Культура, не связанная с придворной аристократией, представлялась примитивной, не заслуживающей внимания¹.

К концу XII в. изменилась общая ситуация в стране. В 1185 г. установлением единоличной власти феодального дома Минамото завершилась междоусобная война Гэмпэй. Политический и экономический контроль над Японией перешел из рук придворной аристократии в руки военно-поместного дворянства (самураев). Глава дома Минамото — Ёритомо (1147—1199) перестроил систему административного управления провинциями и государством в целом. В 1192 г. он присвоил себе (формально — получил от императора) титул сёгуна (главы военно-феодального правительства) и учредил в городе Кама-

кура, к северо-востоку от Киото, на берегу Тихого океана, свою резиденцию, которую назвал «полевой ставкой» (бакуфу). Сюда и сошлись все нити управления Японией. Малоизвестное до тех пор селение стало застраиваться пышными усадьбами, многоярусными буддийскими пагодами, синтоистскими святилищами, зданиями административного назначения. Одно за другим возникают и распространяются новые направления в религии и философии, в живописи, скульптуре и театральном искусстве, в садовой архитектуре и в литературе, не связанные с хэйанской придворной аристократией. Впервые в японской истории сформировались два политических, экономических и культурных центра — императорская столица Киото и сёгунская столица Камакура.

После смерти Минамото Ёритомо власть перешла к его родственникам со стороны жены Ходзё, получившим титулы сиккэнов (правителей). Сиккэны Ходзё правили из той же сёгунской столицы. Неудачная попытка экс-императора Готоба в 1221 г. свергнуть власть «восточных варваров» и вернуть ее придворной аристократии (так называемый мятеж годов Дзёкю) привела к репрессиям в Киото, к ужесточению военного правления и к новому укреплению политического и экономического могущества Камакура. Такое положение сохранялось до 1333 г., когда в стране разгорелась новая длительная междоусобная война, режим Ходзё пал, а новые сёгуны Асикага перевели свою ставку в Киото. В Японии вновь осталась одна столица.

Мы рассматриваем здесь тот промежуток времени, когда власть делилась между Киото и Камакура. Тогда обе столицы соединял Восточный приморский тракт — Токайдо, на котором были устроены почтовые станции с постоянными дворами для путников и конными упряжками для курьеров. Обычный путь по этому тракту занимал две недели, экстренный (на перекладных) — три дня [4, т. 3, с. 252].

Одним из последствий усиления роли Камакура в начале XIII в. было оживленное движение чиновников, просителей и религиозных паломников по тракту Токайдо, а в литературе — создание путевых заметок, имеющих между собой более общий черт, чем те, которыми объединялись путевые заметки предыдущей эпохи.

Первый по времени памятник интересующего нас жанра — «Записки о Приморском тракте» («Кайдоки») — описывает события 1223 г. (2-го года Дзёо): в 4-й день 4-й луны автор оставил свой дом в столичном районе Сиракава, через две недели прибыл в Камакура, осмотрел местные достопримечательности (сёгунский дворец, буддийские храмы и синтоистские святилища — Эйфукудзи, Цуругаока, Хатимангу, Эносима дзиндзя и др., долину Тогами, бухту Оисо и т. д.) и отправился в обратный путь. Считается, что произведение создано сразу же вслед за описанными событиями [6, с. 36].

Структурно «Записки о Приморском тракте» делятся на три

части: 1) вступление, 2) описание путешествия из Киото в Камакура, 3) описание пребывания автора в Камакура и намерения вернуться в Киото. Вторая часть самая большая в произведении: в ней описываются дорожные виды и знаменитые места, цитируются литературные памятники, в которых упомянуты соответствующие достопримечательности (в первую очередь «Исэ-моногатари», авторство которой приписывается знаменитому поэту IX в. Аривару Нарихира), вставлены стихи. Стилль записок лаконичен, близок к камбунному. Весь памятник отличается буддийской окрашенностью. Сами «восточные земли» привлекали автора тем, что в них «заново распространяется Закон Будды» и есть возможность добиться внутренней чистоты посредством самоуглубления, а обратный путь из Камакура в императорскую столицу — тем, что продвижение на запад поможет ему укрепиться в решимости достичь земли Крайней радости (буддийского рая), расположенной далеко на западе.

Еще средневековые филологи много спорили о том, кто написал «Записки о Приморском тракте» — Камо-но Тёмэй (1153—1216) или Минамото Мицуюки. Первый из них был известным поэтом и писателем, автором работ по теории поэзии, убежденным буддистом. Главный недостаток этой атрибуции — хронологическое несоответствие: в 1223 г. Камо-но Тёмэй уже семь лет не было в живых. Более достоверной может показаться вторая атрибуция: Мицуюки участвовал в подготовке «мятежа годов Дзёкю», потом постригся в буддийские монахи и, очевидно, был жив в 1223 г. Но и здесь не все просто. В «Записках» упоминается, что их автор впервые путешествует на восток, а Мицуюки, как известно из других источников, уже бывал там до того времени. В 1967 г. Ниваяма Цуми высказал мнение о том, что автор «Записок о Приморском тракте» имеет в виду не вообще первое свое путешествие на восток, а лишь первое после принятия монашеского сана [4, т. 3, с. 253]. При таком толковании вторая атрибуция оказывается вполне допустимой.

Очень похожи на «Кайдоки» по содержанию, структуре и предположениям об их авторстве «Записки о путешествии к востоку от застав» («Токан кико»). Автор, по-видимому буддийский монах, оставил свою хижину в Восточных горах возле Киото в 10-х числах 8-й луны 3-го года Ниндзи (начало сентября 1242 г.) и через десять с лишним дней прибыл в Камакура, где провел почти два месяца. В 13-й день 10-й луны (7 ноября 1242 г.) он собрался в обратный путь и на этом закончил свои «Записки». По структуре это произведение аналогично предыдущему: вступление, путевые заметки, рассказ о пребывании в Камакура. Автор-заявляет, что описывает то, что попадаетея ему на глаза, хотя в действительности часто отходит от прямых описаний, увлекаясь историческими и литературными ассоциациями, что позволяет ему, по замечанию Мики Сумито, путешествовать как сквозь время, так и сквозь пространство [9,

с. 77]. В описаниях хорошо прослеживаются характер, эрудиция и литературный вкус автора и особенности путевых заметок, созданных в ту эпоху.

«Когда перевалили через горы Уцу, среди густых зарослей дикого винограда и клена каэдэ стали непрерывно встречаться следы старины. Где-то здесь Нарихира передал свое поручение буддийскому отшельнику. Пока я шел, высматривая, где бы это могло случиться, у обочины дороги увидел столбик с надписью: „Здесь живет человек, оставивший мир, с которым его ничто не связывает“

Было это совсем близко от дороги, и я на минуту зашел посмотреть. В крохотной травяной хижине живет буддийский монах. Висит изображение будды Амида с надписью из сутры о Чистой земле. Больше не видно ничего. Когда я спросил о начале духовного пробуждения, хозяин хижины ответил так:

— Я и прежде жил в этой провинции, был закононаставником, малосклонным к размышлениям, но не мог перебарывать свою плоть. Поэтому, когда я взирал на Закон, сердце мое было темным, а когда размышлял о Будде, дух мой оставался ленивым. Хотя и говорят, что недостаточно двух путей аскета — подвижничества и подавления плоти, вместе взятых, я по наставлению одного человека, сказавшего, что спать среди гор лучше, чем прилагать старания, живя в селении, сплел в этих горах хижину и провел здесь многие годы и месяцы.

Говорят, что в старину Шу Ци, войдя в облака на горе Шоуян, взял с собой трехлетний папоротник. Сюй Ю, живя наедине с луною, отраженной в водах реки Ин, без раздумий повесил на сук сосуд из тыквы [...].

Не очень далеко от этой хижины, едва мы достигли места под названием Перевал, показалась большая ступа, и в ней — книги для ежегодных записей. Среди множества песен, записанных здесь, можно прочесть такую:

На всем пути до Адзума
Это место поставлю превыше всего.
В горах Уцу
Дорога укрыта диким виноградом —
Очарование в нем глубоко.

Песня привлекла мое внимание, и, поразмыслив, я написал рядом:

Я тоже еще раз
Это место поставлю превыше всего.
В горах Уцу
Роса под диким виноградом
Имеет прелесть, если растаешь с нею.

Запись документирована в пространстве. Название местности привязано к содержанию известного памятника классической литературы: поэт Аривару Нарихира (825—880) считался автором стихов и главным героем «Исэ-моногатари», так часто упоминавшейся авторами путевых заметок эпохи Камакура.

Как и в других записях, здесь выделен определяющий данную местность признак — заросли дикого винограда. Горная тропа и одинокий монах в травяной хижине служат поводом для намека на старинную китайскую легенду о Шу Ци и его старшем брате, которые умерли оттого, что наелись папоротника на горе Шоюан, и на историю китайского отшельника Сюй Ю, отличавшегося чистотой помыслов и непритязательностью в быту и не пожелавшего пользоваться даже простым сосудом из тыквы, который ему подарили, когда увидели, что он пьет воду, зачерпывая ее прямо из реки ладонями. И наконец, в этой же записи содержится своеобразная стихотворная переключка с неизвестным путником по поводу неповторимого очарования этой местности.

Места, не дающие материала для историко-литературных, исторических и прочих экскурсов или для сложения стихотворений, в путевых заметках этого времени, как правило, не упоминаются.

Осенью 1277 г. из Киото в Камакура отправилась Абуцу-ни, писательница и поэтесса, вдова знаменитого поэта и знатока классической литературы Фудзивара Тамэиэ (1198—1275). Хотя после смерти мужа она и приняла монашеский постриг, цель ее путешествия отнюдь не была религиозной: Абуцу-ни отправлялась к сёгунским властям с делом о наследовании ее сыном родового поместья Фудзивара Тамэиэ — Хосокава. Тамэиэ сначала завещал это поместье старшему сыну от первого брака, а потом переделал завещание в пользу Тамэсукэ, своего самого младшего сына, рожденного Абуцу-ни. По старинным обычаям и юрисдикции императорского двора, действовавшей в среде киотоской аристократии, такой акт не имел законной силы, а по сёгунской юрисдикции, действовавшей одновременно с первой и распространявшейся на самураев и прямых вассалов сёгуна, он признавался действительным.

На посту сёгуна в это время находился принц Корэясу (1264—1326), внук императора Госага (1220—1272). Но высокое происхождение сёгуна не уничтожило различий в укладе жизни, системе образования, в фактическом статусе между императорским и сёгунским окружением: реальная власть в Камакура принадлежала уже не сёгуну (он был возведен на этот пост в 1266 г., в двухлетнем возрасте), а сиккэнэ Ходзэ Токи-мунэ (1251—1284), за которым и стояли «восточные варвары» — самурайское сословие, военная и административная опора режима.

Апеллируя к камакурскому правительству, Абуцу-ни тем самым заявляла о своей готовности принять его юрисдикцию. Она была не единственной представительницей старой аристократии, решившейся на такой шаг: известно немало случаев, когда кугэ (представители родовой знати) строили себе дворцы в обеих столицах и жили в них попеременно. Важнее было другое: в качестве аргумента, который должен был убедить ка-

макурские власти в справедливости ее дела, Абуцу-ни избрала тезис о наследственном поэтическом таланте ее сына и о решающей роли, которую поэзия играла в жизни государства на протяжении всей его истории. Этим и определяется характер «Дневника полнолуния» («Идзаёи никки») — путевых заметок, в которых Абуцу-ни описала свою поездку из Киото в Камакура (название заметкам дано по времени отправления в путь — 16-й день 8-й луны, когда полная луна на безоблачном небе считается особенно красивой и служит предметом поэтического вдохновения).

«Дневник полнолуния» делится на четыре части: вступление, путевые записи, записи о пребывании в Камакура и стихотворение *нагаута*, произнесенное автором в виде молитвы в камакурском святилище синтоистского бога Хатимана (добавлено к основному тексту памятника через несколько лет после его завершения). Среди этих четырех частей путевым записям принадлежит главное место, причем каждая статья в них построена по уже апробированной схеме: единственный штрих в характеристике местности или ситуации, цитата или реминисценция из классической литературы, стихотворение, сложенное автором или кем-либо из путников, эмоциональная реакция.

«Восьмое число. Случилась помеха², и мы остаемся все там же. Нынче вечером луна погружалась в море. Глядя на нее, мы вспоминали стихи господина Нарихира:

Раздвиньтесь, гребни гор,—
Хочу, чтобы луна не заходила!

Если бы он слагал их на морском берегу, то сложил бы, наверное, так:

Восстаньте, волны, помешайте ей —
Хочу, чтобы луна не заходила!

А теперь, вспомнив эти стихи, один человек продекламировал:

Когда смотрю я, как струится
По волнам от луны сияющий поток,
Я представляю —
В этом море
Реки Небесной³ кроется исток».

Стихотворный диалог с прославленным Нарихира представлен здесь в форме условного поэтического состязания. Такие состязания (*утаавасэ*) в средневековой Японии были широко распространены, и ход их записывался в особых сборниках в таком порядке: введение в ситуацию, заданная тема и конкретное ее воплощение поэтами — участниками состязания. Запись Абуцу-ни в миниатюре воспроизводит этот порядок. Цитата из классика оттеняет и по-новому представляет оригинальное описание.

Обращает на себя внимание, что Нарихира делается у Абу-

цу-ни почти участником описанной сцены. Дается своего рода намёк на возможность обратной связи с ним: автор помещает древнего поэта в придуманные условия и домысливает его реакцию на них. Дальше мы увидим, что это не случайный прием, а отзвук внедрения в литературу синтоистского мировоззрения.

Значительную группу составляют путевые заметки, не выделенные в самостоятельные произведения, а вошедшие в виде разделов в сборники или в произведения других жанров. Часть их была включена в научный оборот в последние два-три десятилетия и к настоящему времени известна лишь в одном-двух списках. В их число входит «Дневник закононаставника Синдзё» («Синдзё-хоси никки»), представляющий первую часть «Собрания закононаставника Синдзё» («Синдзё-хоси сю») [8, с. 241]. Синдзё-хоси — буддийское монашеское имя поэта Уцуномия Томонари, который в миру был самураем, наследственным вассалом третьего сёгуна Минамото Санэтомо (1192—1219) и, как сообщают средневековые источники, его партнером в поэтических состязаниях.

В отличие от авторов, упомянутых ранее, он родился и жил не в Киото, а в Тогоку, восточных провинциях Японии. В 1219 г., после смерти Санэтомо, поэт принял постриг и уехал в Киото, чтобы пройти аскетическое воспитание в тамошних монастырях. Через шесть лет, во второй половине марта 1225 г. (около 10-го дня 2-й луны 2-го года Гэннин), Синдзё-хоси предпринял по обету странствие в Камакура, куда прибыл 9 апреля (29-й день 2-й луны). Там он совершил поминальную службу по Минамото Санэтомо, после чего направился дальше, на северо-запад, в знаменитый буддийский храм Дзэнкодзи (г. Нагано), основанный в 670 г.

На этом странствия Синдзё-хоси не закончились: были еще посещения Камакура и родных мест (для поминальной службы по умершей незадолго перед тем жене), затем новые странствия. Все они описаны в «Дневнике», причем рассказ о первом отрезке пути, от Киото до Камакура, сравнительно невелик, насыщен китаизмами [4, т. 2, с. 257] и уделяет внимание не столько характеристике пути, сколько описанию личных переживаний автора.

По форме это произведение объединяет с другими путевыми заметками сочетание прозаических описаний со стихами (правда, здесь меньше обычного литературных цитат и реминисценций), по настроению — чувство эфемерности сущего (*мудзёкан*), особенно отчетливо выраженное в статьях о посещении могилы Минамото Санэтомо, о встрече с Ига-сикibu Мицумунэ, о смерти Масако, о посещении буддийских храмов и синтоистских святилищ. С такими настроениями мы сталкиваемся не только в путевых заметках, они характерны и для военно-феодалных эпоей, и для новелл *сэцува*, и для поэтического творчества авторов XII—XIII вв., таких, как знаменитый поэт-

странник Сайгё (1118—1190) или Камо-но Тёмэй (1153—1216), и для эссеистических произведений XIII—XIV вв. (Ходзёки, Цурэдзурэгуса).

Ко второй половине XIII в. относится группа из нескольких небольших путевых дневников, объединенных общим названием «Дневники Асукаи Масаари» («Асукаи Масаари-но никки»). Как и «Дневник Синдзё-хоси», их почти все открыл и ввел в научный обиход проф. Сасаки Нобуцуна (1882—1963). Это «Записки без заглавия» («Мумэй-но ки», ок. 1269 г.), «Дорога в Сага и обратно» («Сага-но каён ро», 1269 г.), «Путь по реке Могами» («Могами-но кавадзи», ок. 1269 г.) и «Отправление в столицу» («Миякодзи-но вакарэ», 1277). Общее название они получили при первой публикации в 1949 г. Впоследствии к ним присоединились путевые заметки того же автора «Хару-но миямадзи» («Дорога в глубь весенних гор», 1280), известные ранее по 522-й книге «2-й серии Сочинений, классифицированных по видам» («Дзоку гунсё руйдзю»), составленной токугавским филологом Ханава Хокиноити (1746—1821).

Асукаи — одна из ветвей старинного аристократического рода Фудзивара. Дед автора «Дневников» — Асукаи Масацунэ (1170—1221) был поэтом, одним из составителей «Нового собрания старых и новых японских песен» («Син кокин вакасю»), а сам Масаари (1241—1301), поэт, получивший основательное и разностороннее образование, часто путешествовал по тракту Токайдо в оба конца: он был близок и к придворным кругам Киото, и к сёгунскому окружению и владел особняками в обеих столицах.

Путевые заметки его коротки, написаны просто, без увлечения китаизмами, содержат упоминания многих придорожных населенных пунктов и достопримечательностей с указанием их характерных признаков и расстояний между ними. «Дорога в Сага и обратно» включает и воспоминания Масаари о том, как он учился у Фудзивара Тамэйэ пониманию классических памятников «Кокинсю» («Собрание старых и новых японских песен», поэтическая антология X в.), «Исэ-моногатари», «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи» Мурасаки-сикибу, начало XI в.). В «Дороге в глубь весенних гор» он часто цитирует «Нихонги» («Анналы Японии», 720), «Записки у изголовья» («Макура-но соси») Сэй-сёнагон (начало XI в.), «Дневник Сарасина» («Сарасина никки», XI в.) и особенно «Исэ-моногатари», приводит собственные стихи. В целом «Дневники Асукаи Масаари» интересны тем, что их автор прекрасно знал саму дорогу и литературу, ассоциирующуюся с нею, мог руководствоваться многими критериями при выборе предмета описания и формы изложения. При всем этом он придерживался тех литературных норм, которые были выработаны его предшественниками по написанию путевых заметок.

Рассмотренные памятники представляют нам в чистом виде путевые заметки, узнаваемые не только по тематическому,

но и по некоторым формальным признакам. Возникает вопрос об устойчивости этих признаков: сохраняются ли они, если описание странствия является составной частью бытового дневника, и отличаются ли такие описания от основного корпуса дневника? Можно ли обнаружить сходные признаки в описаниях путешествий, включенных в литературу художественного вымысла? Как соотносятся эти признаки с типовыми приемами описания странствий в средневековой японской драме?

В 1940 г. проф. Ямагиси Токухэй, собиравший материалы для анализа средневекового исторического памятника «Масукагами», освещающего события с 1184 по 1333 г., обнаружил в фондах библиотеки министерства двора неизвестный науке старинный рукописный дневник. В том же году в журнале «Кокуго-то кокубунгаку» («Японский язык и японская литература») появилась статья проф. Ямагиси с описанием этого дневника. Он начинался с первых дней службы автора, тогда тринадцатилетней девочки, при дворе (точнее, в свите экс-императора Гофукакуса, 1243—1304), совпавших с празднованием Нового года — 1271 г. — во дворце Томинокодзи, а заканчивался 1306 г., когда автору, госпоже Нидзё, испытавшей к тому времени и блеск придворной жизни и любовь экс-императора Гофукакуса, его брата, буддийского монаха, принца Сёдзё и блистательного аристократа Сайондзи Санэканэ, и полную лишений жизнь буддийской монахини, которой не на что было даже приобрести бумагу для переписывания сутр «во спасение» собственных родителей, минуло 49 лет [9, с. 81].

Дневник назывался «Товадзугатариги» (букв. «Разговор о том, о чем не спрашивали»). Он делится на пять тетрадей (*маки*), из которых первые три составило весьма откровенное описание светской жизни госпожи Нидзё (она была дочерью знатного придворного Кога-но Масатада, 1228—1272, и хорошо знала придворные нравы и обычаи еще до поступления на службу), а последние две — ее путевые записи. Обрив голову и приняв монашеский сан, госпожа Нидзё в 32 года начала по примеру своего любимого поэта Сайгё странствовать по дорогам Японии. За 17 лет она обошла 24 провинции, побывала в Камакура, в Исэ и Нара, посетила могилы крупнейшего государственного деятеля древности Сётоку-тайси (574—622) и поэта Какиномото-но Хитомаро (VII — начало VIII в.), место ссылки «мятежного» императора Сётоку (1117—1164), знаменитые буддийские храмы и места, прославленные своей красотой.

Произведение написано энергичным стилем, более сжатым и ясным, чем повести X—XI вв., включает много прямых цитат, намеков на памятники классической литературы и упоминания их героев и авторов. Оно несколько напоминает «Гэндзи-монogatари», но целиком основано на фактическом материале (каждый человек, упомянутый здесь, был реальным лицом), вызывает аналогии с «Дневником эфемерной жизни» («Кагэро никки», X в.), но более свободно, беллетристично по форме, ско-

рее роман, чем дневник. Некоторые исследователи полагают, что между 3-й и 4-й тетрадами рукописи изначально существовала еще одна, объясняющая уход автора от мира. Но прямых доказательств того, что она действительно была, пока не обнаружили.

Такие находки, какую посчастливилось сделать Т. Ямагиси, случаются очень редко. Признание ее, однако, несколько задержалось. Шла война, за которой последовали разруха и американская военная оккупация. К «Товадзугатари» ученый вернулся только в 1950 г. Около 1955 г. начались всесторонние исследования памятника, а после 1965 г. — многочисленные издания, переводы на современный японский и иностранные языки [7, с. 342—343].

Первая путевая запись, открывающая 4-ю тетрадь этого произведения, датирована серединой марта 1289 г. (2-й год Сёо) и посвящена странствию из Киото в Камакура: «В 20-х числах 2-й луны, с восходом луны, оставила я столицу». Весь путь до Камакура занял около месяца. Нидзё выбрала несколько известных станций на Токайдо, начиная с заставы Осака (Афусака) и кончая Эносима, и описала не столько дорожные приключения, сколько обстановку на этих станциях, встречи, литературные ассоциации. В описание она включила 11 стихотворений *танка* (из них восемь собственных), трижды упомянула «Исэ-моногатари» (в связи с Яцухаси, Укисима и с горами Уцу) и в одном месте привела стихи Сайгё на тему о предмете описания. Датированы только две записи (и то приблизительно) — первая и последняя. Авторский подход к передаче событий здесь иной, чем в первых трех тетрадях, где основное внимание уделяется изложению хода событий, а затем переживаний по их поводу.

Литературные экскурсии в японских путевых заметках не являются открытием японских писателей. Как особый прием они заимствованы из китайских путевых дневников. Так, путевой дневник китайского поэта Лу Ю (1125—1210), озаглавленный «Поездка в Шу» и относящийся к 1169 г., заполнен подобными экскурсами. По словам Е. А. Серебрякова, «дневник показывает, что вся природа представляла перед Лу Ю еще, так сказать, в опосредствованном виде — отраженной в творчестве предшествующих поэтов. Так, в восемнадцатый день седьмого месяца Лу Ю был около гор Дунлян и Силян, и при виде красивого пейзажа в его памяти всплыли строки стихотворений Ли Бо, Ван Аньши, Мэй Яочэня и Сюй Фу. И эти поэтические образы привнесли в пейзаж дополнительные краски, придали ему неизгладимую прелесть» [3, с. 132].

В японских путевых заметках XIII — начала XIV в. литературные экскурсии стали не просто устойчивым приемом. При всей ориентированности таких заметок на документальность изложения они явились инструментом превращения фактоописаний в художественные зарисовки, помогли обобщить материал.

Поэтому отсылка к классическим образцам в описании путешествий не ограничилась путевыми заметками, а распространилась на разные жанры художественной литературы.

В последней четверти XIV в. была создана «Повесть о великом мире» («Тайхэйки») — военно-феодалная эпопея, повествующая о свержении власти Ходзэ и о междоусобной войне, начавшейся в 1333 г. В первых главах «Повести» рассказывается о неудачных попытках выступления придворной знати, в том числе об аресте и препровождении в Камакура одного из противников Ходзэ — Тосимото-асона (кн. II, гл. 4). Везли его по тому же тракту Токайдо. Эпизод рассказан ритмизованной прозой; главная идея рассказчика — обреченность узника на смерть: «Законом установлено, что повторное преступление не прощается». Эта идея повторяется в разной форме несколько раз, однако не мешает замечать, что дорога ведет мимо знаменитых мест, которые описаны по тем же правилам, что и в путевых заметках. При переправе через горы Саё узник вспоминает, что здесь некогда побывал Сайгё-хоси, который написал по этому поводу: «Такова была моя судьба»; пересекая горы Уцу, обреченный на смерть Тосимото видит буйные заросли дикого винограда и клена и приводит стихи Аривару Нарихира об этих горах: «Здесь и во сне не встретишь человека».

Мы видели, что автор путевых заметок, вспоминая слова старинного поэта, может домысливать за него стихи. Это тот максимум воображения, который может позволить себе писатель-документалист. Но мирознание средневекового японца допускает большее. По синтоистским представлениям, между миром живых и миром мертвых существует двусторонняя связь. При определенных условиях дух умершего может вселиться в живого или предстать без плоти, чем-то вроде привидения. В обоих случаях он помнит свою реальную жизнь и свободно ориентируется в том мире, в котором реализовался. Встретившись с человеком, такой дух может разговаривать с ним, оказать ему помощь или принести вред.

В литературе такое мирознание отразилось в разной форме, наиболее рельефно оно выделяется в средневековой драме *ёкёку* (пьесах театра Но). Здесь синтоистское мирознание стало элементом сюжетосложения.

«Сюжетная канва драм проста и сводится в большинстве случаев к следующему: человек... персонаж ваки, встречает на своем пути другого человека (который обозначен как „местный житель“) — персонажа ситэ. Между ними возникает разговор. Обычно это припоминание какого-либо замечательного события, овеянного стариной, связанного с местом настоящей встречи. В какой-то момент разговора ваки осознает, что „местный житель“ слишком хорошо знаком с историей глубокой давности, и выражает удивление по поводу такой осведомленности встречного. Тогда тот сообщает, что является духом героя припоминаемого события, и исчезает. Ваки совершает молитвы,

день угасает, наступает полночь, и перед ним появляется дух древнего героя, о котором только что шла речь и который сам повествует теперь о своих страданиях при жизни и после смерти...» [1, с. 27].

Художественная литература той же эпохи знает и переходные варианты участия в сюжете древнего героя — поэта или монаха: появление в сновидениях, в рассказах спутников и т. д. Общий для японской литературы прием — упоминание его в заданной ситуации. Диапазон такого упоминания — от простого цитирования в путевых заметках до «оживления» и участия в действии в драмах театра Но.

В XIII — начале XIV в. путевые заметки создаются по стандартной схеме. Деление на части, изложение не столько самих событий, сколько чувств автора, его эрудиции, расширение временных рамок повествования за счет цитат и реминисценций выделяют их из дневниковой литературы, в границах которой эти заметки существовали до этого времени. В более поздние времена с расширением географии путешествий и разнообразием их целей границы жанра снова несколько размываются. Некоторые исследователи пытаются классифицировать их по географическому или стилевому признаку, по социальной принадлежности автора и даже по средствам передвигения (см. [6, с. 267—270]). Не думаю, чтобы такая классификация имела смысл. Но необходимо специально подчеркнуть: выделившись в самостоятельный жанр японской средневековой литературы, путевые заметки по всем параметрам вписались в современную им культуру Японии — независимо от истоков того или иного их жанрового признака.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Като Сюити во «Введении в историю японской литературы» [4, т. 1. с. 15—16] усматривает в этом отличие от центростремительной тенденции в литературе Китая, где «культура не была сосредоточена в одном городе», а литераторы, «путешествуя по стране, воспевали пейзажи всякой местности», и средневековой Европы, где «даже с наступлением нового времени литературная деятельность на немецком и итальянском языках никогда не сосредоточивалась в одном городе».

² Если характер помехи не указывался, как правило, имелись в виду неблагоприятное предсказание гадателей или дурная примета, запрещающая отправляться в дорогу.

³ Небесная река — Млечный Путь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анарина Н. Г. О драме и театре Но.— Екёку — классическая японская драма. Пер. с яп. и коммент. Т. Делюсиной. М., 1979.
2. Глускина А. Е. «Манъёсю» как литературный памятник.— Манъёсю (Собрание мириад листьев). Пер. с яп., вступит. ст. и коммент. А. Е. Глускиной. Т. I. М., 1971.

3. Лу Ю. Поездка в Шу. Пер., коммент. и послесл. Е. А. Серебрякова. Л., 1968.

На японском языке

4. *Итико Тэйдзи* (ред.). Нихон бунгаку дзэнси (Полная история японской литературы). Т. 2. Тюко (Раннее средневековье). Сост. Акияма Кэн. Т. 3. Тюсэй (Развитое средневековье). Сост. Кубота Дзюн. Токио, 1979.
5. *Като Сюити*. Нихон бунгакуси дзёсэцу (Введение в историю японской литературы). Т. 1—2. Токио, 1980.
6. *Фукуда Хидэити, Пурутёу Хэрубэруто* (сост.). Нихон кико бунгаку бэнран (Руководство по японской литературе путевых заметок). Токио, 1975.
7. *Фукуда Хидэити* (примеч. и послесл.). Товадзугатари (Разговор о том, о чем не спрашивали). Токио, 1978.
8. *Фукуда Хидэити*. Тюсэй бунгаку ронко (Очерки по средневековой литературе). Токио, 1975.
9. *Miki Sumito*. Essays and Journals in the Medieval Period.—Acta Asiatica. Bulletin of the Institute of Eastern Culture, № 37. The Tōhō Gakkai. Tokyo, 1979.

Н. Ибрагимов

ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В СТАНОВЛЕНИИ АРАБСКОГО НАРОДНОГО РОМАНА

В истории мировой литературы особый интерес представляют жанры, стоящие на грани литературы и фольклора. Для арабской литературы средневековья и нового времени (до XIX в.) таким жанром является народный роман, так называемая *сира* (букв. «жизнеописание»). *Сира* относится к числу наиболее популярных вплоть до настоящего времени жанров народной литературы арабов, создававшихся и складывавшихся, как это можно судить по материалу самих произведений, в период с XV по XVII в. Этот жанр имеет ряд характерных особенностей, среди которых особо нужно отметить объемность произведения (до нескольких тысяч страниц), а также разнородность и сложность его состава. Арабский народный роман, важная часть классического арабского литературного наследия, представлен такими блестящими произведениями, как «Сират Антара ибн Шаддад», «Сират ал-малик Сайф ибн Зу Язан», «Сират аз-Захир Байбарс», «Сират Зат ал-химма», «Сират Хамза-бахлаван», «Сират Али-з-Зибак ал-Мисри» и ряд других. Отрывки из народных романов вошли в состав всемирно известного сборника «Тысяча и одна ночь». Главным образом это большие отрывки из «Сират Зат ал-химма», рассказы об Омаре ан-Нумане и Али-з-Зибаке, и Далиле-хитрице и Зайнаб-обманщице, отдельная небольшая *сира* «Марьям аз-зуннариййа» («Марьям-христианка») и др.

Уже само по себе количество *сир* свидетельствует о том, какое важное место они занимают в арабском литературном наследии. Неудивительно, что народные романы привлекли к себе самый живой интерес исследователей. Большую роль в изучении *сир* сыграли известные ученые-арабисты А. Е. Крымский и А. А. Васильев [1; 2]. В последнее время появились статьи, посвященные арабскому народному роману, принадлежащие А. Б. Куделину, И. М. Фильштинскому и Б. Я. Шидфар [3; 4; 5; 6; 7]. Авторы этих работ обратили внимание на вопросы, непосредственно касающиеся структуры жанра *сира* (см. также [1а]).

Арабские же исследователи (среди которых нужно отметить Фарука Хуршида, серьезно занимающегося этим жанром), будучи прекрасно знакомы с фактическим материалом и видя, ка-

кое большое влияние оказала фольклорная традиция (наряду с литературной) на создание *сирь*, стараются установить возможных авторов отдельных *сир*. Кроме Фарука Хуршида [17, с. 25] этим занимался и Луис Шейхо (см. [17, с. 26—27]), однако безуспешно. Сам характер жанра *сира* обрекает эти поиски на неудачу. По нашему мнению, *сира* отнюдь не авторское произведение, а произведение книжного эпоса, базирующееся главным образом на фольклорном материале.

При исследовании корней возникновения жанра *сира* обычно ссылаются на то, что основные легенды, составившие ядро многих *сир* (например, «Сират ал-малик Сайф», «Сират Антара»), содержатся в книге одного из старейших сказителей — Вахба ибн Мунаббиха (VII в.) (сказитель назывался *касс*, мн. ч. *куссас*). Сидевшие в мечетях или на улицах сказители рассказывали легенды, формально связанные с Кораном, но по существу представлявшие собой яркое проявление народной фантазии. Эти сказители были первыми «авторами», которые развили повествовательный жанр, постепенно, на протяжении столетий, сформировавшийся в жанр *сира*.

В этом жанре, пожалуй, активнее всего в арабской литературе проявляется слияние и взаимодействие традиций народной и книжной литературы. Эпическая, фольклорная основа *сирь* под воздействием книжной литературы претерпевала качественные изменения в направлении «романизации» жанра. Ослабилось или исчезало совсем героико-эпическое начало. Особое развитие получали мотивы и сюжеты фантастико-приключенческого характера. Прежде всего это относится к «Сират ал-малик Сайф ибн Зу Язан». Важной составной частью этой *сирь* (как, впрочем, и других *сир*) являются повествования об ангелах, джиннах (духах), святых — то, что мы в изобилии находим в рассказах народных сказителей, которые донесли до нас многие авторы, особенно ал-Кисаи в своем труде «Кисас ал-анбийа», ал-Балхи в труде «Ал-бад' ва-т-та'рих» и ал-Макки в книге «Кут ал-кулуб».

Легенды *кассов* представляли собой подлинно демократический жанр, тесно связанный с фольклором, о чем свидетельствуют многие источники. В отличие от официальных законовевов и рассказчиков *хадисов*, чья деятельность поощрялась властями, *касс* (среди которых были и мужчины и женщины) имели народную аудиторию и постоянно подвергались гонениям. Халифы издавали приказы о запрещении деятельности сказителей-кассов, которая считалась противозаконной по причине слишком «вольного» содержания рассказов, рассматривавшихся официальными учеными как «сказки простонародья» (см. [10, т. I, с. 146]). В 896 г. аббасидский халиф ал-Мутаид приказал, чтобы в мечетях и на дорогах не сидели сказители, звездочеты и гадалки; приказ этот был повторен в 898 г. Таким образом, сказители приравнивались к «звездочетам и гадалкам» [10, т. II, с. 102].

Этот же автор рассказывает, что, когда один из ранних богословов и рассказчиков *хадисов*, Ибн Омар, пришел в мечеть и застал на своем месте сказителя, он приказал ему уйти. Тот не послушался, и тогда Ибн Омар позвал начальника городской стражи, который избил и прогнал сказителя [10, т. II, с. 102—103]. Ал-Макки говорит также о недовольстве Аиши, вдовы пророка Мухаммеда, тем, что сказитель — касс, сидя у ее дома, мешает ей молиться, Ибн Омар прогнал и его. Сказителей, имевших престонародную аудиторию, называли *куссас ал-'амма*, т. е. «народные сказители», их популярность среди простого люда была чрезвычайно велика.

О чем же рассказывали эти сказители? Формально основой их проповедей и рассказов были коранические суры и связанный с ними круг вопросов, но в действительности эти рассказы почти ничего общего с Кораном не имели. Если сравнить отдельные рассказы кассов с произведениями жанра *сир*, то мы увидим, что многие легенды или фрагменты из них разительно напоминают отрывки из *сир*, особенно таких, как «Сират ал-малик Сайф» или «Марьям аз-зуннариййа», и в частности легенду, или вставной рассказ, о Булукии. Подобные фрагменты можно легко найти в «Сират аз-Захир Байбарс» (легенда о «ночи предопределения» [14, с. 85]). Здесь то же сочетание крайних преувеличений и мнимой точности в описаниях. Приведем в качестве примера фрагмент из рассказа в передаче ал-Балхи: «Аллах сотворил землю на ките, которого зовут Лутия, его кунья (прозвище по отцу или сыну. — *Н. И.*) — Балхут, а прозвище этого кита — Бахмут, на его спину Аллах водрузил скалу, а остальные части его тела свободны. Кит находится в море, а море плавает по ветру, а ветер покоится на могуществе Аллаха. Но вся тяжесть этого мира и всего, что есть в нем, в двух буквах из книги Аллаха всевышнего» [8, т. I, с. 146].

Еще более красочны и близки к сказочной традиции описания ангелов, имеющих вид разных животных, причем сказители точно определяют их размер и вес, а при описании могущества Аллаха прибегают к супергиперболам. Так, ал-Макки передает очень популярный и широко распространенный рассказ кассов о троне Аллаха, который держит на своих плечах один из ангелов: «Потом всевышний Аллах послал ангела, который поддерживал трон снизу, так что ангел этот опустился в седьмой слой земли и поднял все слои земли себе на плечи. Одна его рука на востоке, другая — на западе, и ими он держит все, что есть в семи слоях земли».

Далее рассказчик, давая волю своей фантазии, продолжает повествование, говоря, что ангел покоится на огромном изумруде, протяженностью от высот рая в 500 лет пути. Изумруд, в свою очередь, находится на колоссальном быке, у которого 70 тысяч рогов и 40 тысяч ног. Нос быка погружен в море, и каждый день он только один раз вдыхает и выдыхает воздух. Это служит причиной приливов и отливов. Бык же опирается

на зеленую скалу толщиной в семь слоев неба и семь слоев земли [10, т. I, с. 153].

Подобный рассказ имеется и у Ас-Са'алиби [11, т. I, с. 25]. Он почти дословно совпадает с наивной космогонией, разработанной в характерной для мифа форме, в рассказе о Булукии («Тысяча и одна ночь»), в короткой *сире* или отрывке из нее «Марьям-христианка», где ангел «выжимает жилы» земель и вод, и главную жилу — реку Нил. Эти легенды очень напоминают имеющиеся в «Сират ал-малик Сайф» рассказы об изумрудных лугах и землях праведников, о драгоценных камнях, на которых покоятся реки Нил, Сайхун (Сырдарья) и Джайхун (Амударья), о том, как Черный джинн провел русло Нила, и т. д.

Излюбленным фантастическим мотивом в *сирах* является легенда о чудесных плодах, растущих на островах Вак-Вак и других полулегендарных землях. Сказители часто использовали этот мотив как аллегория. Так, ал-Макки приводит рассказ известной сказительницы суфийского направления Рабии ал-Адавийи [10, т. II, с. 153] о золотых плодах, увиденных ею во сне, которые осыпались на землю потому, что она подумала во время молитвы, заквасилось ли тесто. Отдельные отрывки, несмотря на некоторую разницу в сюжете, почти текстуально совпадают с описанием сказочных говорящих плодов в «Сират ал-малик Сайф».

Многие рассказы кассов напоминают по стилю бытовую сказку или притчу и явно перекликаются, с одной стороны, с библейскими сказаниями, а с другой — со многими моментами в *сирах*. Например, описание пленения Айруда, джинна, который служит царю Сайфу, или описание духа, охраняющего сокровища царя Сулеймана в «Сират ал-малик Сайф», напоминают передаваемые сказителями легенды об огромных ужасающих ангелах, охраняющих престол Аллаха. В *сирах* весьма ощутим юмористический элемент, присущий фольклору (рассказы о глупых и недалеких духах, об упрямстве царя Сайфа и т. п.). Это напоминает некоторые повествования кассов, особенно те части народных романов, где даются описания джиннов. В *сирах* имеются образы джинна Мухтатифа и джиннов-великанов, уродливых и лысых оттого, что их головы касаются неба. Легенда же, которую рассказывали кассы, гласит: «Аллах сотворил Адама, нашего прародителя, высоким, как высокая пальма, высотой в шестьдесят локтей. Он был весь покрыт волосами... ноги его были на земле, а макушка касалась неба. Оттуда и пошла лысина» [10, т. I, с. 156].

Конечно, эти легенды народных сказителей, первоначально «объясняющие» коранические суры, те места, которые были непонятны простым людям, с течением времени дополнялись, трансформировались, к ним добавлялись легенды и рассказы об арабских героях типа Антары, Амра ибн Мадикариба и др. или о героях неарабского происхождения: в более позднее вре-

мя о Салах ад-Дине, курде, защитнике «мусульман от неверных»; об аз-Захире Байбарсе, «туркмене» и его туркменских, грузинских и черкесских соратниках, среди воинов султана аз-Захира Байбарса, если судить по тексту *сир*, арабов вовсе не было, а были лишь турки, черкесы и грузины, что соответствовало исторической действительности мамлюкского периода (см. [14, с. 29, 56 и далее]).

Легенды, имеющие фантастический характер и обработанные в стиле, который мы бы назвали сказочным, содержали также сюжеты о популярных «народных заступниках», святых — об ал-Бадави, пророке Хидре, которые выступали в облике заколдованных птиц, летали на волшебном корабле, указывали героям *сир*, где найти талисманы — волшебного коня, волшебную бусину и т. д. В этих легендах обнаруживается теснейшая связь жанра *сир* с фольклором, причем не только собственно арабским, но и тюркским, иранским, а также с фольклором других народов данного культурного региона.

Любопытно, что уже в этих легендах часто употребляется рифмованная проза — *садж* — характерный признак произведений жанра *сир*. От ал-Балхи мы узнаем, что халиф Омар ибн ал-Хаттаб рассказывал, будто еще до появления ислама раздалось пророчество из брюха принесенного в жертву барана, предвещающее появление пророка и новой веры. Пророчество это было произнесено рифмованной прозой [8, т. II, с. 168]. Таким образом, здесь мы прослеживаем непрерывность развития одного из древнейших способов организации художественного слова у арабов, рифмованной прозы, — от жреческих заклинаний до ее трансформации в *сире*. В «Сират Антара» имеется пророчество о появлении «арабского пророка», почти буквально совпадающее с текстами, приведенными у ал-Балхи, а также у Ибн ал-Калби в «Китаб ал-аснам», где имеются заклинания жрецов, которые вошли в неизменном виде в Коран.

В рассказах кассов прослеживается характерное переплетение фольклорных традиций — общесемитской, южноарабской и североарабской — с книжной традицией, прежде всего с коранической. Аналогичная тенденция наблюдается и в *сире*, где многочисленны реминисценции из Корана наряду с фантастическими, приключенческими и фольклорными мотивами, как, например, в «Сират ал-малик Сайф».

Столь же ярко проявляются фольклорные традиции в *сирах* «Сират ал-малик аз-Захир Байбарс» и особенно в «Сират Али-з-Зибак ал-Мисри». Собственно говоря, последняя *сир*, несмотря на внешнее единство сюжета (похождения плута Али), представляет собой своеобразный сборник бродячих сказочных сюжетов, широко распространенных на Ближнем и Среднем Востоке (их можно рассматривать как бытовые сказки, и под таким определением отдельные сюжеты издавались у нас в сборниках персидских, узбекских, туркменских сказок). Сюжеты *сир* «Сират Али-з-Зибак ал-Мисри» организованы и упорядоче-

ны определенным образом в рамках единого произведения. Здесь и сюжеты, повторяющие похождения Джухи или Насредина, и известный сюжет восточных сказок о глупом учителе, которому лекарь разрезает щеку, думая, что у него на щеке опухоль, на самом же деле у него во рту тефтеля [12, с. 12], и сюжет о ловком обманщике, съевшем будто бы отравленный обед своего учителя [12, с. 9].

Многие *сиры* в значительной степени состоят из известных мотивов бытовых и волшебных сказок: сюжет о волшебной одежде из перьев в «Сират ал-малик Сайф», он же в трансформированной форме — одежда из шкуры дикобраза у колдуна — в «Сират ал-малик аз-Захир», мотив шапки-невидимки в «Сират ал-малик Сайф», там же мотив спора трех братьев о сокровищах и т. д.

Фольклорные элементы в *сирах* чрезвычайно многочисленны. При сложении жанра *сира* важным оказалось влияние арабского песенного фольклора. Яркое проявление этого — *сира* «Тагрибат Бани Хилал», куда вошли стихи или песни, сложенные на египетском народном диалекте, почти не подвергшиеся обработке. Им свойственны характерные особенности песенного фольклора: игровые моменты, постоянный зачин — элементы, отличающие эти песни от стихов, помещенных в других *сирах*. В весьма немногих работах, посвященных этой *сире*, не отмечена эта важная черта. Египетский ученый Фарук Хуршид выделяет «Тагрибат Бани Хилал» в особый вид *сиры* (см. [17]), но, к сожалению, насколько нам известно, еще не посвятил ей специального исследования.

Говоря о преобладающей в произведениях жанра *сира* литературной традиции, можно отметить стремление к единству сюжета, ликвидации вариативности и к психологизации образов. Прежде всего видны традиции классической арабской литературы, которые особенно проявляются в высокой культуре организации материала, в стройности композиции. При всем богатстве текстового материала — обилии сюжетов, вставных новелл, стихов и пр. — рассказчик или составитель не теряет нитей повествования, все сложные перипетии сюжета увязаны между собой. Подобной стройности в значительной мере способствует так называемая ящичная, или рамочная, композиция, широко распространенная в арабской повествовательной классической литературе, берущая начало в индоиранской литературной традиции. В композиции жанра *сира* мы усматриваем организующие и упорядочивающие принципы классической литературной традиции, которая в сочетании с богатейшей традицией фольклора различных народов, сформировавших синкретическую арабоязычную культуру и литературу, делает жанр *сира* одним из наиболее красочных в литературном наследии арабов.

Следует отметить также важную роль в *сирах* вставных конструктивных элементов: эпизодов из исторических хроник, отрывков из поэтических антологий. Таких элементов много, на-

пример, в «Сират Антара» (см. [13, т. VI, с. 15—29, т. VII, с. 118—162 и др.]). Отличительным признаком эпизодов из исторических хроник является чаще всего отсутствие рифмованной прозы. Что же касается стихотворных вставок, то они могут быть очень пространны, как, например, в «Сират Антара», где помещены в полном объеме все десять *муаллак*.

Несмотря на различие стилей вводных отрывков, они не воспринимаются как нечто чужеродное благодаря характерному для *сирь* постоянному чередованию фольклорных мотивов и элементов книжной литературы. При этом фольклорные элементы переосмысливаются и упорядочиваются, входя в композиционное единство народного романа — движение от фольклора к письменной литературе. Вместе с тем авторское начало в окружении сюжетов фольклорного происхождения окрашивается в фольклорные тона. Происходит двусторонний процесс, вообще характерный для эпической традиции, в том числе и для «романического» жанра *сира*, где эпос дофеодального периода входит в соприкосновение с жизненными коллизиями, с новым осознанием жизни. Архаические сюжеты, например о добывании невесты, пополняются мотивами, взятыми из феодального быта, игровые песни теряют свое обрядовое значение, превращаясь в стихотворную иллюстрацию. Архаика устного творчества как бы осовременивается, а письменная традиция архаизируется.

Все это говорит о длительном и своеобразном пути складывания жанра *сира*, представляющего собой органичное соединение фольклорных сюжетов и письменной литературной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильев А. А.* Византия и арабы. Политические отношения Византии и арабов за время Аморийской династии. СПб., 1900.
- 1а. *Ибрагимов Н.* Арабский народный роман. М., 1984.
2. *Крымский А. Е.* История новой арабской литературы. М., 1971.
3. *Куделин А. Б.* Формульные словосочетания в «Сират Антар».— Памятники книжного эпоса. М., 1978, с. 84—105.
4. *Фильштинский И. М.* Арабский героико-романтический эпос о Сайфе, сыне царя Зу Язана.— Жизнеописание Сайфа, сына царя Зу Язана. М., 1975.
5. *Фильштинский И. М.* Эпопея о героических деяниях Антары.— Жизнь и подвиги Антары. М., 1968.
6. *Шидфар Б. Я.* Генезис и вопросы стиля арабского народного романа (сирь).— Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980.
7. *Шидфар Б. Я.* От сказки к роману (Некоторые черты арабского «народного романа»).— Народы Азии и Африки. М., 1975, № 1.

На арабском языке

8. *Ал-Балхи.* Ал-бад'ва-т-та'рих. Париж, 1901.
9. *Ал-Кисаи.* Касас ал-анбийа' Лейден, 1932.
10. *Ал-Макки.* Кут ал-кулуб. Каир, 1932.
11. *Ас-Са алиби.* Ал-'ара'ис. Каир, 1325 (х.).
12. *Сират Али-з-Зибак ал-Мисри.* Каир, [б. г.].
13. *Сират Антара ибн Шаддад.* Т. I—VIII. Каир, [б. г.].
14. *Сират ал-малик аз-Захир Байбарс.* Дамаск, [б. г.].
15. *Сират ал-малик Сайф ибн Зи Язан.* Т. I—IV. Каир, [б. г.].
16. *Тагрибат Бани Хилал ва рихлатухум ила билад ал-Магриб.* Дамаск, [б. г.].
17. *Хуршид Фарук.* Адва ала-с-сийар аш-шабийя ал-арабийя. Каир, 1964.

Е. И. Маштакова

«ИСТОРИЯ» НА'ИМЫ. У ИСТОКОВ НОВОЙ ТУРЕЦКОЙ ПРОЗЫ

Обогащение жанровой системы — одна из важнейших тенденций, характерных для турецкой литературы переходного периода (от средневековья к новому времени). В прозе этот процесс особенно заметен, поскольку проза в средние века была менее развита, чем поэзия. В рассматриваемый период времени — с конца XVII до первой трети XIX в. включительно — новая литературная система только подготавливается, но еще не складывается, как таковая. Отдельные ее элементы вырабатываются в диапазоне самой литературы (при условии иной, более широкой ее адресованности) под влиянием назревавших общественно-политических сдвигов в стране в связи с развитием общественной мысли и многим другим.

Изменения в составе жанров осуществлялись трансформацией старых и образованием новых жанров. Эволюционным путем происходило постепенное накопление новых качеств. Наблюдается свойственный также и мировой литературе в типологически сходный период процесс беллетризации деловой прозы. Эта проза имела деловое предназначение, т. е. служила внехудожественным целям, не ставя перед собой эстетических задач. Тематика и структура деловых бумаг и записок, разного рода документов подчинялись строгой жанровой регламентации. Определенных деловых рамок придерживались тем строже, чем «выше» был адресат. Своего рода докладные записки (*лахика*) и трактаты (*рисале*) также создавались по определенным правилам. Правда, иногда возникала некоторая неоднородность стиля, например при цитировании чуждого материала, особенно, если им оказывался перевод с европейских языков (это стало заметнее к концу рассматриваемого периода, когда западный мир стал активнее привлекать внимание турецких авторов). Примером могут служить трактаты Ибрагима Мутеферрика, Ахмеда Ресми, Раифа эфенди, Саида эфенди (см. [2]). Порождением своего времени (XVIII — начало XIX в.) явились польские книги (*сефаретнаме*) с их ярко выраженной приверженностью традициям (в частности, «книг путешествий») и новаторскими тенденциями в области содержания и стиля (см. [3; 4]).

Развитая художественная проза еще не сложилась. Существовали, правда, сочинения малой повествовательной формы типа средневековых рассказов (*хикайе*), анекдотов и притчей (*фыкра*), теснейшим образом связанные с устным народным творчеством; появились авторские сочинения в прозе, также близкие к фольклору, и прозаические переработки произведений классической поэзии (турецкой, арабской, персидской).

Писание истории в Турции имеет сравнительно давние традиции, начало которым на турецком языке положил еще Аашык-паша (XIV в.). С тех пор был создан ряд замечательных сочинений, отличающихся разной широтой и глубиной охвата исторического материала, имеющих различную источниковедческую базу. Сочинения такого рода входили в круг литературного чтения образованных людей.

Опыт повествования, который накапливался по мере развития историографии, имел большое значение для художественной прозы. В хроникальной литературе Турции в отличие от литературы других стран в рассматриваемый период еще не началось разграничение задач художественных и научных. Этот процесс замечается позднее, в XIX в. Сочинения, предшествовавшие «Истории» На'имы (1702), не обладали свойственной этому произведению художественной выразительностью, не содержали столь живописно изображенных «сцен на исторические темы». Это не означает, однако, что до На'имы историки **вовсе** отказывались от отдельных элементов художественности в исторических сочинениях. В общем же явления беллетризации отмечаются в турецкой хроникальной литературе сравнительно поздно — в этом заключается ее своеобразие.

Хроники традиционно создавались на основе династийной периодизации. Стилистика такого рода сочинений определялась установившимся своеобразным этикетом. Начинать хронику полагалось со славословия Аллаху, для чего имелись стандартизованные формулы, в основном коранического происхождения. Если за этим шло упоминание имени покойного султана, то оно неизбежно соединялось с обязательными для правителей этого ранга постоянными эпитетами и метафорами, а также с молитвенными обращениями к Аллаху о даровании усопшему райского блаженства в потустороннем мире. Если же говорилось о царствующем султани, то стандартизованные восхваления преумножались — искусство историка как стилиста состояло в умелом подборе определений и уподоблений для создания наибольшего эффекта в панегирических целях. С помощью устоявшихся эпитетов деятели истории часто наделялись определенным «набором» превосходных качеств, степень которых возрастала в зависимости от «высоты» занимаемого человеком положения в обществе.

Стремление к документальности изложения в исторических сочинениях подчеркивается помимо точной датировки исторических периодов или событий и цитирования подлинных докумен-

тов прямой ссылкой на источники, откуда автор черпал сведения. Впрочем, последнего правила придерживались далеко не все историки.

Многим произведениям средневековой литературы, в том числе и историческим, была свойственна назидательность. Определенные выводы, к которым автор подводил своим рассказом об исторических событиях, часто подкреплялись цитированием соответствующих по смыслу строк Корана, стихов прославленных поэтов, иногда пословицами и поговорками.

В сочинениях турецкой деловой прозы нередко встречаются вставные рассказы, обозначаемые обычно в тексте определением: *хикайе*, *лятифе*, *кысса*, *фыкра*, т. е. рассказ, занимательная история, притча, анекдот. Происхождением своим они обязаны Корану, *хадисам*, фольклору и др. Встречаются они и в исторических сочинениях.

«История На'имы, или Хюсейнов цветник кратких известий о Востоке и Западе», одно из самых замечательных произведений турецкой словесности, отражает некоторые процессы, протекавшие в литературе Турции, в частности преобразования в жанровой системе. Законченное в 1702 г., сочинение охватывает события турецкой истории с 1591 по 1659 г. (с 1000 по 1070 г. х.). Есть сведения, что историк довел повествование до года завершения всего произведения. Но описание последних (без малого) пятидесяти лет утрачено. «История» На'имы была издана в 1734 г. (самым большим тиражом — 500 экземпляров) турецким первопечатником Ибрагимом Мутеферриком¹.

«История» На'имы², отмеченная литературным дарованием автора, входила, как можно предположить, в круг чтения образованных людей XVIII в. Не случайно некоторые серьезные исследователи включили это произведение в состав турецкой литературы того времени, помещали отрывки из него (в общем одни и те же) в антологических сборниках или упоминали имя историка в систематическом изложении истории литературы Турции, однако не подвергали литературоведческому анализу [10, с. 206—216; 11, с. 564; 9, с. 335—336; 8, с. 455—456; 6, с. 70—71]. В этой связи приведем слова В. Д. Смирнова, до него никто так выразительно не определял особенности этого сочинения: «...необыкновенная полнота и живость повествования, сплошь и рядом переходящая в драматическую сценичность, составляющие красоту этого увлекательного исторического памятника, есть, конечно, особая принадлежность литературного слога самого На'имы...» [5, с. VII]. Однако до сих пор, насколько нам известно, никто не рассматривал «Историю» На'имы сквозь призму литературного процесса в Турции на исходе средневекового периода, когда начали зарождаться предпосылки литературы нового, качественно иного исторического периода.

«История» На'имы по своей структуре — сочинение традиционное. Открывается оно пространным славословием в честь Аллаха и пророка. Имя султана Мустафы II (1695—1703), цар-

ствовавшего в то время, когда создавалось сочинение, появляется на его страницах в сочетании с пышной титулатурой, с привычными «высокими» эпитетами, со столь же обычными метафорическими замещениями султанского имени, как, например, «августейший венец», «всеславный хан», «падишах прибежища веры», «опора славы», «богатство величия», «падишах опоры мира», «падишах вселенной» и пр.³ Правилами этикета обусловлены и величания при именах членов семьи султана. Так, у На'имы неоднократно встречаем выражение «мать-султанша, раковина жемчужины халифата»⁴. Называя имя уже упоминавшегося Хюсейна-паши, которому посвящен труд⁵, автор не скупится на превосходные эпитеты: «несравненный и благовоспитанный, высоконравственный и добросердечный правдолюбец», а также «умный, достойный почитатель отечества», да и к тому же большой любитель истории [12, т. I, с. 6]. Особенно ценя это пристрастие, На'има обращается к Хюсейну-паше с традиционной у средневековых писателей просьбой без стеснения исправить ошибки и погрешности, которые могут обнаружиться в книге. При этом здесь же, как не раз впоследствии, автор по обычаю называет себя «этот бедняк [факир]» — в смысле «я, раб ваш презренный» [12, т. I, с. 6, 24 и др.]. Подобная стилистическая «фигура самоуничижения» используется каждым автором в обращении к вышестоящему лицу. Так, везир Касым-паша в письме к султану говорит о себе «этот немощный [заиф] раб» [12, т. I, с. 194], а известный турецкий историк XVII в. Хасан-бей-заде (ум. в 1636 г.), которого цитирует На'има, пишет, что после завоевания турками одной крепости на Балканах на радостях «этому презренному [т. е. Хасану.— Е. М.] тоже вручили халат и саблю» [12, т. I, с. 127].

Подобного рода особенности стиля воспринимались как должное и не были проявлением индивидуальности автора. В исторических сочинениях установилась своя стилистическая система, вне которой они не могли существовать. Примером может служить описание у На'имы битвы турок с гяурами, пытавшимися отбить захваченную у них крепость:

Голоса и гомон воюющих, крики возбужденных людей, блеск сабель и стрел, гром пушек и грохотанье ружей, возгласы и клики сражавшихся достигали такой силы, что дрожали земля и небо.

Стих: Ты подумал бы, что грянул там

Страшный суд.

Словом, битва и сражение были столь ожесточенны, что милосердные ангелы на небесах смотрели взором предостерегающим и просили Господа, к которому [все] обращают мольбы, о разгроме отрядов язычников [12, т. I, с. 141].

Эти (ритмизованные в оригинале) строки в высоком стиле традиционны для данного сюжета. Нечто весьма близкое им встречается, например, в сочинении Ахмеда Ресми, написанном почти сто лет спустя.

Однако в «Истории» На'имы наблюдается выход автора за пределы традиции и канона. И это не случайное явление, о чем говорят высказывания самого автора. В довольно просторном предисловии На'има поместил специальное «[Наставление] о должном» («Фаиде»), где изложил семь «важнейших правил, кои необходимо иметь в виду пишущему, чтобы люди просвещенные поняли события» [12, т. I, с. 4]. Вкратце суть их состоит в том, что историческое сочинение должно легко читаться и быть понятным всем, даже необразованным. Язык произведения не должен требовать обращения к словарю, содержать «слащавые» слова, труднопонимаемые термины и сложные изафетные конструкции. Выдумывать ничего не следует, нужно писать все, как есть на самом деле, но так, чтобы можно было извлечь мораль из рассказа (*хикайе*) или истории (*лятифе*). Иными словами, историческое сочинение должно быть правдивым и поучительным повествованием. Исходя из этих принципиальных положений и следует судить о сочинении самого На'имы.

Во вступлении автор излагает свои взгляды по вопросам, кажущимся ему наиболее важными для понимания истории: устройство общества и взаимоотношения в нем различных социальных слоев, значение войны и мира для людей.

Мысль о необходимости указывать пути исправления общества владела едва ли не всеми авторами, писавшими в интересующий нас период об истории своей страны и ее современном состоянии. На'има тоже говорит о разорении государственной казны, об оскудении личного богатства граждан, об обогащении торговцев и ростовщиков и обнищании их клиентов.

Опираясь на известное философско-этическое сочинение «Превосходнейшие нравы» («Ахляк-и Аляи») Кыналы-заде Али (ум. в 1571 г.), который, в свою очередь, много заимствовал у Ибн Халдуна, На'има прослеживает взаимозависимость отдельных звеньев общественного устройства и завершает свои рассуждения опять-таки мыслью о том, что все богатства идут от податных людей, а их положение должно регламентироваться справедливыми законами [12, т. I, с. 22]. И тут же следуют примеры из настоящего и прошлого страны, свидетельствующие о нарушении этого «правильного» порядка. В стремлении разбогатеть любой ценой «верхушка» общества «обеспечивает свое благополучие, увеличивая подати, которые превышают возможности реайи (податного населения.— *Е. М.*)» [12, т. I, с. 28]. Возрастает имущественное расслоение общества и отчуждение «верхов» от «низов». А всякое нарушение «справедливых» правил ведет к возникновению в стране смуты и мятежей.

Эти идеи встречаются во всех значительных произведениях турецкой письменности рассматриваемого периода. У На'имы, как и у других авторов XVII—XVIII вв., они дополняются суждениями о предпочтительности мира перед войной. В одной из самых воинственных империй мира — Османской — под

влиянием начавшегося разложения военно-ленной системы, участвовавших неудач на полях сражений постепенно вызревала мысль о благе мира для людей, появлялись сомнения в безусловной правильности прежних основ внешней политики Турции, приводящей к непрерывным войнам.

В сочинении На'имы прослеживается преемственность в развитии общественной мысли страны. Уже говорилось, что На'има много заимствовал у своих предшественников. По традиции такие заимствования не обозначались в тексте. Однако На'има часто указывает на источник сведений, иногда даже называет конкретное произведение. Так, он ссылается на Хасана-бей-заде, бывшего в свое время чиновником-письмоводителем в султанском диване и написавшего историю своего времени как очевидец [12, т. I, с. 112, 121, 128, 133, 196, 200, 231 и др.]; на известного ученого, географа и историка Кятиба Челеби, или Хаджи Халифу, и его «Резюме» («Фезлик») — летопись турецкой истории 1591—1654 гг., т. е. того времени, о котором писал и На'има [12, т. I, с. 129, 215, 231 и др.]; на хронику Ибрагима-паши Печеви (ум. в 1640 г.), наблюдавшего большую часть тех событий, о которых рассказано у На'имы [12, т. I, с. 119, 133, 150, 208, 215 и др.], и другие источники [12, т. I, с. 554, 688]. Есть прямые свидетельства автора: «Я это слышал от Муин-заде Хюсейна» [12, т. I, с. 586] или: «Я должен был записать рассказ везира Фазыля-паши» [12, т. I, с. 678]. При этом На'има не просто переписывает или пересказывает источники, которыми располагал, но сопоставляет их и в ряде случаев отмечает расхождения. Так, в разделе, озаглавленном «Другого рода изложение» («Сияк-и ахыр»), он дает события в интерпретации Ибрагима Печеви, иной, чем у него, На'имы [12, т. I, с. 86—88]. Любопытно, что На'има сопоставляет, например, мнение одного историка об обстоятельствах, приведших к конфликту, а затем и к казни знаменитого поэта Неф'и, и представления об этом народа. Народная молва гласила, что сам Мурад IV на собственном меджлисе потребовал от поэта сочинить сатиру на везира Байрама-пашу, а потом по настоянию последнего дал разрешение на казнь сатирика. Историк же утверждает, что Неф'и пришел на это собрание личных гостей султана с текстом сатирических стихов. На'има рассудил, что это ближе к истине, ибо не подобает падишаху содействовать тому, чтобы везир становился объектом сатиры [12, т. I, с. 586]. В «Истории» встречаются неопределенные замечания: «В одних хрониках пишут так, в других — иначе» [12, т. I, с. 128]. Иногда подчеркивается, что написано со слов очевидца [12, т. I, с. 198, 200, 554, 688 и др.]. Таким образом, сочинение На'имы помимо богатейших исторических сведений сохранило данные, позволяющие судить о взглядах образованной верхушки турецкого феодального общества XVII в.; оно представляет определенную историческую концепцию того времени.

Около семидесяти лет бурной истории Османской империи

отражены в этой книге в хронологической последовательности в соответствии с традицией жанра хроник. Описания крупных исторических событий составляют как бы отдельные главы, поделенные на разделы, озаглавленные по наименованиям походов, битв, побед, поражений и других памятных фактов из истории нескончаемых войн, которые турки вели на Востоке и на Западе. Отмечены смена великих везиров, дворцовые заговоры, мятежи, а также случавшиеся землетрясения, частые пожары в Стамбуле и др. Обозначены также начало и конец правления того или иного султана и как бы в подведение итогов царствования перечисляются султанские сыновья, затем в сопровождении кратких аттестаций упоминаются великие везиры, улемы и главные шейхи.

Традиционная для историка ориентация на документальность изложения проявляется у На'имы, например, в сообщениях: Мустафа I пробыл в первый раз на троне три месяца и десять дней [12, т. I, с. 162], а Мехмед IV стал султаном точно в такой-то час (день, месяц и год тоже указаны) [12, т. II, с. 167 и 181]. Автор поместил в хронике подлинные султанские указы (Хатт-и Хумайун), статьи мирных договоров, письма-послания великих везиров, известных деятелей турецкой истории [12, т. I, с. 151, 128, 161—164 и др.]. В «Истории» На'имы нашли себе место и «незаконные» документы, например указ (Хюкм) Кара Языджи, одного из вождей повстанцев (джеяляли), и даже «слезное письмо» простых жителей с жалобой на жестокого каймакама, разорявшего население подчиненного ему уезда [12, т. I, с. 129]. Кстати, последний документ выпадает из стилистики погодных записей.

Достоверность повествования должны подтвердить и обычные в деловых бумагах военного времени подробные перечисления трофеев, захваченных турками у неприятеля, и турецких потерь (в людях, в оружии, лошадьми) [12, т. I, с. 130, т. II, с. 260 и др.]. Если же богатая добыча еще не подсчитана или абсолютные величины неизвестны автору, он обходится эмоциональным высказыванием «описать невозможно!»⁶. В тексте контрастно соединяются обязательная точность в датировании событий с образной подачей фактов (последнее было всего лишь привычной «формулой», т. е. стереотипным выражением), например: «На следующий день, который был тридцатым в месяце мухаррам, до третьей молитвы пришел конец его жизни, и птица души его отлетела»⁷. Вообще о смерти мусульман, тем более героически погибших в борьбе за веру (шехидов), говорится обычно торжественным слогом, в выражениях типа «испить чашу шехида», «испить чашу смерти»⁸.

Наряду с точным числовым или иным обозначением каких-либо величин существует в этой, как и в других турецких хрониках, устойчивый прием изображения множественности с помощью условных «тысяч». Турки в плен берут только тысячи врагов, противоборствуют тоже многим тысячам неприятелей,

встречаются с тысячами трудностей⁹. Гиперболизация (со знаком «плюс») — один из распространенных приемов изображения «своих», т. е. турок, которые противопоставляются чужим, врагам, чаще всего гяурам (кюффар). Также используются и устойчивые штампы. Турецкие войны дерутся, как львы [12, т. I, с. 180], вообще они — «солдаты победы»¹⁰. Если же турецкое войско разгромлено и спасается бегством, то историк пишет об этом весьма сдержанно. Турецких солдат так много, как «даров у океана»¹¹, и «каждый из них несокрушим, подобно валу Искандера»¹². «Блеск османского государства, словно солнце, излучает сияние на весь мир»¹³.

Противоположны по смыслу, т. е. отрицательны, гиперболы, к которым прибегает автор, лишь только речь заходит о врагах. Всех «френков» (австрийцев, немцев, венгров и др.) он называет «неверными» — гяурами, награждая их уничижительными эпитетами: «проклятый», «навек проклятый», «опозоренный», «злонравный», «презренный»¹⁴, уподобляет их свиньям [12, т. I, с. 86] и т. п. Не говорится, что они убиты или умерли, а сообщается, что они отправлены в ад или в адский огонь¹⁵. Поношению подвергаются не только иноверцы, но также и мусульмане-шииты, в частности персидский шах Аббас и кызылбаши — персы. На'има называет шаха «хитрецом с лицом лисы», «шахом-лисицей», «сбившимся с пути истинного»¹⁶, а кызылбашей — несговорчивыми и хилыми и даже «собаками»¹⁷, что для мусульманина особенно оскорбительно. Средневековая традиция поношения врага (хиджв) сохраняется здесь полностью. Распространяется она и на турок — участников восстаний и мятежей.

На'има использует привычные изобразительные средства летописания: стандартизованные эпитеты, метафоры постоянные сравнения и уподобления. У него мы найдем множество стереотипных выражений вроде «наше сердце стало кебабом»¹⁸, т. е. сердце сгорело от печали, и т. п.

Автор рифмует некоторые заглавия разделов и панегирические определения при именах исторических деятелей высокого ранга¹⁹. Не касаясь многих других особенностей языка и стиля «Истории» На'имы, отметим широкое использование автором синонимических повторов, усиливающих какое-либо высказывание или подчеркивающих определенное качество²⁰.

В подобном стиле писали до На'имы и после него. Сам он, как мы знаем, многократно ссылается на более ранних хронистов. Но размеры и характер этих заимствований еще никем не выяснены. Следовательно, трудно судить, в какой мере использованные в сочинении изобразительные приемы высокого стиля присущи именно данному автору. В других же литературных в сходной ситуации летописцы при заимствовании, как правило, почти не изменяли исторические повествования своих предшественников, если речь шла о событиях, утративших актуальность [1, с. 426]. Напомним, что сохранилась лишь часть сочинения

На'имы, посвященная тому периоду турецкой истории, о котором автор не мог писать в качестве очевидца. Высокий стиль свойствен в основном погодным записям, где прежде всего сохраняются особенности деловой прозы, и лишь отчасти — летописным рассказам, составляющим в хронике как бы второй пласт. Эти вставные повествования (разного рода рассказы, притчи, побасенки и т. п.) функционально неоднозначны. В основном они должны были усиливать воздействие сочинения на читателя.

Занимательности в этом плане отводилась едва ли не самая главная роль. На'има умело строил повествование, используя увлекательные сюжеты, подсказанные самой историей. Живописуя со всеми подробностями события, он находил массу поводов для развертывания подчас совершенно авантюрных историй, которые, возможно, имели место в действительности, но были расцвечены авторским воображением.

Так, по-видимому, возник рассказ «Причины убийства Дервиша-паши» [12, т. I, с. 233—234]. Автор сообщает, как ненавидели люди этого великого везира за его жестокость, за непомерные поборы, в том числе за введенный им для Стамбула налог с каждого шахнишина²¹. Постоянные жалобы вызвали наконец гнев султана. Он приказал облаканного им ранее Дервиша-пашу сместить с поста и предать смерти, что и было исполнено в «высочайшем присутствии», причем монарх самолично кинжалом прервал мучения паши, которого лишали жизни с помощью шнура. Но была и еще причина, приведшая к такому концу. Дервиш-паша приблизил к себе одного ростовщика-иудея и поручил ему вести учет всех материальных затрат, связанных со строительством дворца Топкапы, которые он, везир, должен был впоследствии оплатить. Дело близилось к концу, и Дервиш-паша потребовал показать ему тетрадь с записями расходов. Взглянув, он «состроил кислую мину: „Удивительно! Слишком много!“ Он изобразил на лице несогласие и нахмурился. Ибо везир был скряга, обирала и не трус» [12, т. I, с. 234]. Иудей понял, что будет трудно заставить пашу оплатить расходы и что тот под каким-нибудь предлогом попытается присвоить себе имущество своего кредитора. С отчаяния ростовщик порвал в клочья расходную тетрадь на глазах великого везира и заверил его, что не собирался требовать возмещения затрат, ибо и без того доволен милостями своего господина. «Глупый скряга поверил иудею и был счастлив. А тот решил ему отомстить» [12, т. I, с. 234]. Строительство еще велось, когда кредитор велел в строжайшей тайне прорыть подземный ход от беседки в саду к дворцу султана. Приказ был выполнен, и тогда иудей по секрету показал этот потайной ход одному злейшему врагу Дервиша-паши и сообщил, что везир готовит заговор против султана. О «заговоре» тотчас донесли султану, и по его приказу Дервиш-паша был тут же казнен.

Помимо увлекательных эпизодов из истории XVII в., переданных в форме развернутого повествования, На'има поместил

на страницах «Истории» рассказы о чудесах, отвечающие вкусам и представлениям средневекового читателя [12, т. I, с. 133 и др.]. Откровенная небылица может завершиться словами автора о том, что нет ничего невозможного в этом «странном событии» (*вак'а-и гарибе*) — все в воле Аллаха [12, т. I, с. 101].

На'има использует и традиционный прием вешего сна. Султану Осману II (1618—1622), колебавшемуся принять решение о своем паломничестве к дальним святым местам, приснилось, что его согнали с трона, отобрали регалии власти и низложили. Но, на свою беду, падишах не внял предостережению, сон же оказался в руку [12, т. I, с. 345—346]. А был султан хоть и чист помыслами, да неумен, даже слабоумен и совершал «странные поступки», что было следствием его долгого заточения до того, как его короновали [12, т. I, с. 319, 344].

В другом летописном рассказе удачно применен известный сказочный мотив хождения правителя по ночному городу с целью заметить непорядки и выведать суждения людей. При Мураде IV (1623—1640) в Стамбуле под страхом смерти запретили курить табак и закрыли кофейни. И ранее, в конце XVI в., пытались запереть эти «врата зла», чтобы пресечь непорядки, досужие разговоры и опасную болтовню. К тому же во время частых пожаров погибало много людей, одурманенных куревом. Султан Мурад был тверд в своем решении. И много курильщиков сложило головы под его «карающей саблей». Днем стража высматривала и «вынюживала», где курят табак, ночью же было запрещено появляться на улице без фонаря. В «Истории» есть сцена встречи султана с юношей, подходившим в темноте без фонаря к своему дому. Падишах не стал слушать его оправданий, и молодой человек был тут же казнен. По утрам на стамбульских улицах постоянно находили трупы «ослушников». Но, несмотря на меры устрашения, люди дома курили и пили «смертельный шербет» (вино), а в лавках и уцелевших кофейнях собирались недовольные, хулили власти и самого султана, который днем и ночью следил за исполнением своего приказа. Однажды он, как обычно, внезапно ворвался в дом, где почтенные улемы вели ученую беседу, и, убедившись, что карать их нет причины, оставил старцев в покое. «Люди милости удостоились», — не без иронии замечает На'има. Такой же оттенок имеют заключительные слова рассказа: «Вот какое усердие проявлял покойный султан в соблюдении порядка!» [12, т. I, с. 552—554].

Процесс беллетризации наиболее нагляден в летописных рассказах, которые не являются чем-то чужеродным в контексте сочинения, так как порождены теми же подлинными событиями, имевшими место в прошлом.

Сообщая о ходе истории, указывая лишь на отдельные ее вехи, автор достигает порой выразительности, оставаясь лаконичным. Например, в нескольких словах говорится о накале борьбы на поле боя и о силе огня: «Пули превратили полотнища и

древки знамен в лоскуты и щепки» [12, т. I, с. 133]. Всего двух фраз оказалось достаточно для обрисовки целого эпизода: «Белая, как вода, и горячая, как огонь, сабля взметнула в воздух, словно пузыри, головы достойных порицания капыгаасы Газанфера и стамбульского аги Османа. Две головы — белая и черная — скатились на помост, и тотчас придворные сочли за благо прекратить разговоры; опора вселенной — падишах попросился с членами дивана и направился в свой гарем, а народ единодушно обратил к небесам свои молитвы и разошелся» [12, т. I, с. 160].

Автор строит сюжет своего повествования таким образом, чтобы подчеркнуть определенную мысль, одобрить или осудить какой-либо факт, явление и впечатляющим образом представить поучительный эпизод, примечательное историческое событие. На'има стремится не только сообщить необходимые сведения, но и показать читателю, как все происходило на самом деле, словно призывая его стать свидетелем этих событий. В летописном рассказе действие изображается. Сам историк часто занимает позицию очевидца, даже когда он им не был и не мог быть. Рассказывается с подробностями, например, совершенно авантюрная история борьбы двух царедворцев: великого везира и везира, каждый из которых стремится добиться казни другого. Здесь есть все: тайные интриги, перехват писем противника, адресованных султану, попытки склонить на свою сторону воинов-сипахов и т. п. Наконец, великий везир на меджлисе подзвал к себе одного из верных ему людей и «тайно сказал ему на ухо»²² свой приказ: немедленно окружить дворец противника и задержать в нем хозяина, собравшегося спастись бегством. Слова великого везира никто не мог слышать, кроме того, кому он доверил осуществить свои тайные планы. Мы помним, правда, что На'има использовал сочинения своих предшественников, но в данной ситуации вообще никто другой не мог слышать секретный приказ всемогущего везира.

Иногда На'има подчеркивает свою отстраненность от имевшего место события. Он указывает источник своих сведений или неопределенно замечает: «Рассказывают»²³. Он может и активно вмешиваться в рассказ в качестве ведущего повествование, обнажая приемы рассказчика. В тексте появляются, например, фразы для соединения разных сюжетов и эпизодов: «Как будет сказано после...»²⁴; «А суть дела в том, что...»²⁵, «Однако необходимо сообщить, что...»²⁶; «Следует объяснить, сколь грустны и печальны эти известия»²⁷ и т. д. Встречается оборот, свойственный стилю устного рассказа: «Мы опять вернемся к нашей теме»²⁸.

Вымысел, как известно, участвует в создании любого беллетристического сочинения на историческую тему. Есть он, естественно, и в этих летописных рассказах.

«Истории» На'имы свойственна «живописная» повествовательная манера. В летописях взаимодействуют как бы два пла-

на. Один тяготеет к яркой красочности, живописности, столь развитой в высоком стиле, примеров этому у На'имы множество. Вместе с тем у него же встречаются языковые стереотипы, не совсем обычные, но созданные в стиле привычных «формул». Рассказывается, например, о мощном залпе вражеских пушек по осажденной крепости. Турки, обороняющиеся за ее стенами, чувствуют, как «от силы удара крепость закачалась, словно корабль»²⁹. Отряды турецких всадников, наступающих сомкнутым строем, сравниваются с «колыхающимися волнами железного моря» [12, т. I, с. 86].

«Живописание» другого плана явно тяготеет к реалиям повседневной жизни. Правда, уподобление множества людей (войска, например) скоплению муравьев или мух [12, т. I, с. 180 и 140] довольно обычно в средневековой турецкой прозе. Нередко войны, свирепо нападающие на врагов, сравниваются с голодными волками [12, т. I, с. 50, 91, 185 и др.]. Реальная жизнь подсказывает автору сравнения: «берег высокий, как минарет» [12, т. I, с. 52]; «глыбы льда на застывшей реке подобны горам» [12, т. I, с. 150]. Если говорится, что гяурские полки, «как черные горы вздыбились в долине Мохача» [12, т. I, с. 81], то о турецких войсках сказано: «Потекли они по дороге, словно поток чистой воды» [12, т. I, с. 67]. Подобных примеров можно было бы привести много. Однако по-настоящему убедительны они лишь в контексте.

Подробности быта, вовсе не «обязательные» для информативного сообщения о ходе исторических событий, придают рассказу достоверность и живость. Так, читаем: «Гяуры напали на несчастных янычар, а те, словно стадо овец, напуганных волком, кинулись бежать... [Потом] янычарский полк построился отрядами и выступил вместе со всем своим добром-имуществом. Даже кур и гусей, корыта и детские люльки погрузили на верблюдов» [12, т. I, с. 125, 126]. Последняя фраза конкретизирует картину бегства разгромленной турецкой армии, скопища воинов, которые обзавелись в походах семьями, домашним скарбом. Выразительно и лаконично говорится в другом эпизоде о бегстве побежденного противника: «Беглецы, кто был еще в силах, ускакали верхом на выючных лошадях... И кто думал об одежде и пище!»³⁰.

Именно в подобного рода эпизодах чаще всего замечаются своеобразные реалистические элементы. Исторические описания обретают конкретность, становятся зримыми. Так, например, На'има рассказывает о неудавшейся двадцатипятидневной осаде крепости Варат (Трансильвания, 1598 г.). Тяжкая доля рядового турецкого воина видится даже в одном эпизоде: «По воле Аллаха тогда более сорока дней шли дожди, долина и ложины превратились в бурный поток. Земля вокруг крепости стала болотом. Воины пришли в замешательство: окопы залиты водой, заполнены грязью. Грязь подступила и к палаткам. Военские начальники замучились. Река в городе каждый день

выходила из берегов, становилась непреодолимым препятствием, не оставляла прохода между палатками. Ветры дули с такой силой, что вырывали палаточные кольца. Скот по брюхо стоял в воде» [12, т. I, с. 104—105].

Съестные припасы, которые были в крепости, быстро истощились, турецкая армия перевела всю живность на мясо (к тому же осенний паводок уничтожил много овец). Приходилось есть прогорклую пшеницу, многие болели и умирали. Приверженец реалистического объяснения военных бедствий, На'има и здесь оказался верен своему принципу. Только на протяжении одного приведенного выше эпизода он трижды приводит точные данные о ценах на мясо, хлеб и пшеницу, сообщает о небывалой по тем временам дороговизне (в этом проявляется традиция документальности). Люди жестоко страдали от голода, холода и болезней, ставших причиной гибели тысяч воинов.

Отчаявшись взять крепость, турки отступили по дороге на Белград, продолжая терпеть те же мучения. На одной стоянке они ожидали увидеть свои суда, прибывшие с продовольствием. Но их не оказалось. И тогда воины пришли в крайнее волнение. К ним присоединились янычары. Вспыхнул голодный бунт. Люди двинулись к шатру главнокомандующего, заставили выдать им на руки причитающиеся деньги. Оказавшийся среди бегущей толпы, этот сердар «сам получил ушибы от ударов камнями и палками. В один миг люди разгромили его кухню и кладовую. Несомненно, если бы военачальники не вмешались, его самого разорвали бы на куски. После разгромили шатер дефтердара (армейского казначея) Экмекчи-заде... И все же с помощью начальников мятеж удалось подавить... Но до захода солнца сердар все ходил вокруг палаток, не решаясь войти в собственный шатер» [12, т. I, с. 106].

В этих сценах много выразительных подробностей. Лаконично передана острота ситуации, когда люди, доведенные голодом до отчаяния, посягают на то, что было для них запретным в иное время — собственность великого везира, и поднимают руку на него самого. Недаром На'има замечает, что поначалу вмешательство в события могло стоить везиру жизни. А он страшился гнева воинов. Пока все не успокоилось, он боялся войти в свой шатер и оказаться убитым, может быть, собственной охраной. Не вызывает сомнения психологическая мотивированность этой детали поведения персонажа.

Рассказ На'има о бедствиях народа на войне вызывает в памяти страницы сочинений других турецких авторов, сходных по сюжету и даже по манере описания. Наиболее яркий пример — знаменитый памфлет Ахмеда Ресми «Суть достопримечательного» (1782). Тема эта оказалась как бы сквозной в ряде сочинений XVIII в.

В целях воссоздания реальной обстановки, в которой происходили те или иные события, На'има обращает внимание и на состояние природы, активно влиявшей на ход военных дейст-

вий. Природа может выступать как враждебная сила по отношению и к туркам, и к их противникам. Так, в эпизоде, когда гяуры длительное время осаждали захваченную турками крепость, «внезапно весь мир заволочли черные тучи, подул сырой ветер и неторопливо пошел дождь. А его не было почти три месяца. Постепенно дождь усилился, от холодного ветра леденела вода. Вечером пошел дождь со снегом, а за полночь стал падать настоящий снег. Шел три дня и три ночи не переставая, и навалило его по пояс человеку» [12, т. I, с. 146]. Здесь все реально. Историк чувствует обстановку, в которой происходили события, умеет создать в ходе повествования определенное настроение.

На'има вообще склонен «картинно» и в лицах представлять некоторые эпизоды. В ряде мест он не только вводит прямую речь, чтобы передать слова, якобы сказанные персонажем, но изображает его жесты, мимику. Тем самым он как бы занимает позицию свидетеля. Примером может служить рассказ о военных хитростях сердара Хасана-паши, оборонявшего крепость Каниже (1601 г.). С целью скрыть слабость турок он распространил в стане врагов ложные слухи и отправил туда подметные письма. Замысел осуществился, противника удалось обмануть. Хасан-паша узнает об этом от двух захваченных турками «языков», он переспрашивает пойманных гяуров: «А верно ли?» Словно бы смахнув ладонью слезы с глаз, он вновь стал расспрашивать: «„Все палатки венгров разгромили? Я видел...“ Тут он вынул черный платок и приготовился стереть струящийся пот, но потер платком глаза и зарыдал, словно от большой грусти и печали» [12, т. I, с. 145]. Все действия Хасана-паши были лишь умело разыгранным представлением ради того, чтобы убедить пленных в искренности главного военачальника. Пленники, отпущенные на волю, дезинформировали свое командование. Эти «мероприятия» вызвали междуусобицу у врагов, осаждавших крепость, и ослабили их натиск.

На'има пишет не бесстрастно, когда отходит от деловой информации. При общей тенденции к лаконизму его повествование порой глубоко эмоционально. Свои чувства автор выражает всем строем рассказа, подбором деталей, тропов и т. д. Так, открыто выражая свое личное отношение к тому, кого считает несправедливо наказанным, он употребляет эпитеты: «несчастный», «бедный», «обездоленный»³¹. Он сочувствует «безгрешному»³² паше и девятнадцати его казненным братьям, «виновным» лишь в том, что их старший брат стал султаном — Мурадом III [12, т. I, с. 57], и высказывает свое осуждение другого персонажа: «жестокий везир» [12, т. I, с. 203].

Иногда На'има развертывает характеристику персонажа, пытаясь обрисовать индивидуальные качества человека: «Его грубый, жестокий нрав, неподобающие поступки и дурные действия» вызывали презрение всех — от шаха до сипаха [12, т. I, с. 91]. Прием используется нечасто, но важно, что автор при-

бегают к нему. Это существенно, поскольку мы имеем дело со средневековой прозой.

В летописных рассказах На'има широко пользуется диалогом как способом характеристики персонажей, раскрытия их образа мыслей, намерений и пр., чем компенсируется почти полное отсутствие косвенной речи. Диалог создается чаще всего средствами разговорного языка, причем заметно стремление автора передать манеру подлинного живого собеседования. Примеров этому в книге множество. Так, заглавие рассказа «Странные речи сердара Экрема Ибрагима-паши» [12, т. I, с. 114] уже содержит авторскую оценку поведения главного персонажа. Написан рассказ в основном в форме диалога и обнажает вероломство и жестокость великого везира Ибрагима-паши, а также царивший в государственных делах произвол, когда даже придворным высокого ранга не гарантировалась личная безопасность.

Выразительна речь персонажей и в других эпизодах сочинения, например в истории восшествия на престол, правления и низложения султана Ибрагима I (1640—1648). Прямая речь верно передает психологическое состояние человека, которому вдруг сообщили, что его брат, султан Мурад IV, скончался и теперь Ибрагим должен стать падишахом. В паническом страхе он говорит придворным: «Вы обманываете меня! Мне не нужен султанский трон. Пусть здравствует мой брат. Что вам от меня надо?» [12, т. I, с. 411]. Не поверил он и матери, которая уговаривала его занять престол, и клятвенным заверениям придворных. Даже когда его подвели к покойному, а великий везир поцеловал землю у ног нового султана, Ибрагим и тут сказал: «Вы обманываете!» И только убедившись, что это его брат на смертном одре, Ибрагим со свитой вошел в тронный зал и произнес: «Во имя Аллаха милостивого и милосердного! Я — падишах!» Облачась в султанское одеяние, он воздел руки и молвил: «Слава Аллаху! Господи, ты счел меня, раба твоего немощного, достойным сего места!»

Очень скоро он забыл эти слова и, предавшись утехам и развлечениям, стал творить зло и беззакония, опустошая своим расточительством казну. Он ввел моду на одежду из соболей, и непомерные поборы соболиными шкурками вызывали протесты даже в верхах власти. Придворные высших рангов, заручившись поддержкой янычар и дворцовой стражи, решили сместить султана, который своим мотовством разорял казну, попустительствовал взяточникам, попирает закон и так ослабил военную мощь страны, что враги подступили к границам и даже переходили их, а корабли «френков» стали в проливах и угрожали Стамбулу (потом еще не раз в такой же форме будут излагаться причины низложения султана). На прямые обвинения султан отвечал: «Вы лжете!»

Мать-султанша встретила упреками тех, кто возглавлял «смуту»: «Не возвращен ли каждый из вас на дарах из этого

высокого дома?» Старый придворный очень эмоционально признает правоту ее слов и плачет: «Не видать бы мне этих дней!» Но и он повторяет те же обвинения (кстати, сходные слова постоянно встречаются в публицистических сочинениях того времени и позднее). Правдиво переданы переживания матери, пытающейся спасти сына, хотя он никогда не прислушивался к ее советам. В ответ на обвинения мать-султанша говорит придворным: «Смотрите-ка! А сколько времени вы разрешали моему сыну делать все, что он хотел, и ни в чем не перечили, были ему помощниками в делах, которые считаете плохими?! И никто ни разу доброго совета не подал. Если бы все вместе посоветовали, не дошло бы до этого». Мать уговаривает придворных: сын-де исправится теперь, а семилетний внук еще не может управлять страной. Ей возражают: в священных книгах написано: «Взрослому, повредившемуся в уме, не дозволено быть султаном, а умному ребенку дозволено». Да и везиры будут править за малолетнего падишаха, пока он сам не научится. Один из участников беседы произнес «прямо и ясно» такие дерзкие слова, что их «стыдно написать». Мать-султанша, как и требовалось в этих обстоятельствах, «мужественно вела спор, не произнеся ни одного бранного слова», но поняла, что потерпела неудачу, и отступилась. На трон взошел Мехмед IV «Чтобы не испугать малолетнего султана, не всех допустили к целованию его руки».

Динамично, психологически убедительно представлено поведение участников низложения Ибрагима I. За ним пришли придворные, а он кричал: «Я султан еще!» — и корил своих приближенных, которые высказали ему те же обвинения. Вся сцена написана драматургически выразительно. Ибрагим говорит: «Вы лжете! Сместив меня, вы сделаете падишахом вот такого мальчика.—И он протянул руку над полом.—Как же дозволяется такому ребенку быть султаном?..—Он указал на садразама Суфи Мехмеда-пашу.—А разве везир может быть падишахом? Разве этот мальчик не мой сын?» Он и стыдил слуг, и попрекал своими мидостями, и уговаривал, но ему возражали на каждое слово. Поняв, что побежден, Ибрагим в отчаянии препоручил себя воле божьей. Когда его уводили в темницу, он сопротивлялся и слышал лишь насмешки и брань [12, т. II, с. 165—169].

Прямая речь в «Истории» На'имы имеет свои особенности. Высказывания представителей верхушки общества чаще всего передаются в той же разговорной манере, что и речь простого народа. Более того, случается, что султанское послание пересказано тем же «обыденным» языком [12, т. I, с. 202, 203 и др.].

Вообще же словам персонажей уделяется большое внимание. Иногда своеобразие речи определяет сюжетосложение эпизода. Яркий пример тому — летописный рассказ «Восшествие на престол султана Ахмед-хана» (1603). В диване находились великий везир Касым-паша и везиры. Некий Хюсейн-ага, кет-

худя султанских привратников, вручая султанский указ Қасым-паше, замещавшему великого везира, заглянул в бумагу.

«Посмотрел и ничего не смог разобрать: плохо написанные фразы с трудом читались.

— Кто тебе это дал? — обратился Қасым-паша к кетхуде.

— Главный привратник дал. Это султанский указ, — ответил тот.

— Этот указ написан буквами без точек, — снова заговорил паша. — Не похоже на почерк падишаха. Слова и фразы не читаются. Здесь даже сказано «мой отец» [бабám]. У наших падишахов нет отцов в жизни.

Каймакам несколько успокоился, а потом позвал Хасана-бей-заде, чтобы он прочел августейшее писание. И тот, склонясь к уху везира, потихоньку прочел письмо странного содержания: «Ты, Қасым-паша! Мой отец по воле Аллаха скончался. А я сел на султанский престол. Ты крепко держи город в руках. Если случится мятеж, я отрежу тебе голову!» [12, т. I, с. 193—194].

Выражение «мой отец» [бабám] становится сюжетно значимым. В данной ситуации оно неэтикетно. Сын, наследник престола, не может назвать султана просто «мой отец», так как должен обязательно употребить присущую «высокому» имени титулатуру, гиперболические эпитеты и т. п. «Неправильное» письмо настораживает великого везира, воспринимается им как грубейшее нарушение традиции, как знак того, что произойдет экстраординарные события. Қасым-паша предпринимает попытку тайно выяснить, подлинное ли это послание тринадцатилетнего султана или подложное. Узнать истину не удастся. Следуют другие события... Қасым-паша хранил тайну этих безграмотных строк, однако при новом султানে везира все же удалили от дел.

На'има показал замечательное для своего времени владение живой разговорной речью. Мы уже знаем, что, по его представлениям, историю нужно писать языком, понятным всем. И он старался следовать этому правилу, прежде всего в летописных рассказах. Однако в целом его «История» — средневековсе сочинение со всеми присущими ему языковыми и стилистическими качествами.

Духу традиций средневековой словесности отвечает и свойственная сочинению На'имы назидательность. Есть в «Истории» разделы, озаглавленные «Рассуждения о злополучии гордости»³³, «Серьезная польза и необходимые советы»³⁴ и просто «Совет»³⁵. Многие рассказы, эпизоды завершают нравоучительные концовки. Таков, например, финал «Сказа об убиении Кыры» [12, т. I, с. 120—121, 128—129], повинной во многих людских бедах, в причастности к интригам, смутам. Расказ завершается назиданием (ради чего он и написан): «Истинное положение дела состоит в том, что никогда не было недостатка в тех, кто, имея возможности для осуществления какого-либо дела, принимает своими руками деньги и подарки. Когда же необходимо с помощью лекарской хитрости избавиться [от кого-либо], побуждение людей к такого рода безобразиям³⁶ пред-

ставляет в конечном счете опасность для чести государства» [12, т. I, с. 121]. А горестная история о необдуманном решении турецкой армии, воевавшей с персидским шахом Аббасом, зимовать у озера Ван и о последующих бедах завершается словами позднего раскаяния главнокомандующего турок и поговоркой: «Что пользы [в этом] после того, как свершилось?!»³⁷. Нравоучительным целям служат и другие пословицы — турецкие, арабские, персидские. Например: «Сокол с перебитыми крыльями не может охотиться», «Посеявший смуту пожнет беды», «Ответ глупцу — [только] молчание!»³⁸.

Теми же целями обусловлено использование в «Истории» На'имы стихотворных цитат. Появление их в конце какого-нибудь рассказа на историческую тему или изложения подлинного события тем чаще, чем значительнее эпизод, который они завершают. Приводятся отдельные бейты, мысра, кыт'а, руба'и, отрывки из теркиббендов, касыды и «ответы» на них, тюркю знаменитых и неизвестных поэтов. Имя поэта не всегда названо. Возможно, какие-то стихи принадлежат самому На'име. Есть предположение, что он писал стихи и художественную прозу, но впоследствии произведения эти были утрачены [7, с. 5]. Хронограммами (тарихами) отмечается, например, взятие какой-нибудь крепости, удачное завершение похода, восшествие на престол или кончина султана, начало или конец службы на высоком посту государственных деятелей и т. п. Эти стихотворные вставки оживляют изложение истории: они необходимы с точки зрения средневекового читателя.

Нравоучения, с которыми автор обращается к читателям своей «Историей», отвечают декларированной им пользе литературы для общества. Этим же целям служат и критические высказывания историка о беспорядках в Османской империи. Он прекрасно видел и постоянно подчеркивал связь между угнетением народа и возмущением масс, принимавшим форму народных движений, часто напоминал о грандиозном восстании джелаяли³⁹. В условиях деспотического режима люди жили в страхе за свою безопасность. На'има пишет о правителе в традициях хроникального жанра: «Он открыл врата жестокости и протянул к народу руку насилия и порицания»⁴⁰. Клевета, оговоры, незаконная экспроприация имущества, казни заставляли людей покидать страну. Если же они возвращались, то нередко шли в отряды повстанцев. Но На'има выступает с позиции феодалов, он предупреждает об опасности крестьянского движения для самого существования империи.

На'има откровенно пишет о жестоких и коварных великих везирах, например Дервише-паше [12, т. I, с. 233—234] и др., и султанах, например Ахмеди I [12, т. I, с. 230—231] и др. Критика отдельных лиц и их действий иногда ведется в открытой форме, для чего используются эпитеты негативного характера («тиранический», «беспощадный», «подлый», «лицемерный», «жадный» и т. п.). В других случаях критика выражена

более тонко, иногда с помощью иронии. Определенным образом обрисованная ситуация подводит читателя к осуждению того или иного «персонажа».

Как и другие историки, писавшие до него и после, На'има особенно остро реагирует на ослабление военной мощи Османской империи. Он часто пишет о падении воинской дисциплины. Взяв какую-нибудь крепость, турки халатно относятся к ее охране, пьянствуют, за что и расплачиваются полным разгромом, утратой завоеванного. Случалось, например, что противник, захватив в плен турецкого военачальника, вешал его... за плохую оборону крепости [12, т. I, с. 99]. Живо показана «жанровая» сценка осмеяния победителями-гяурами бездарного турецкого командира. Отбив у турок Будин (1598 г.), гяуры захватили все имущество главнокомандующего. В его одежду нарядили публичную женщину, повязали ей тюрбан и водили показывать своим солдатам: «Смотрите, мы захватили сердца!» Все громко хохотали: «Между тем и этой — никакой разницы!» [12, т. I, с. 111]. Здесь, пожалуй, чувствуются традиции шутовства, народных карнавальных действий.

«История» На'имы создавалась на исходе «века сатиры» в Турции. Традиции этого специфического отображения действительности проявлялись довольно многообразно. Объектом сатиры становились не только враги, но и «свой», вплоть до самых высоких административных и военных чинов.

Интересно в этом плане использование средств иронии в главе «Черты характера сердара Ибрагима-паши, достойные похвалы». По существу же автор говорит об обратном — о недостойном поведении этого жестокого, коварного человека. Великий везир был «приветлив лицом; его притворство было неотразимо; его считали великодушным, обходительным. Он казался милосердным, отзывчивым: если кто плакал при нем, он плакал вместе с ним» [12, т. I, с. 119]. Но если он выражал кому-то сочувствие, то потом сам жалел об этом. Он милостиво разговаривал с обращавшимися к нему гяурами, и они, не ведая его натуры, «попадались в силоч его притворства» [12, т. I, с. 119]. В этой главе На'има широко использовал известный сатирический прием мнимого восхваления в целях осуждения.

Иногда автор сам указывает на насмешливый тон речей своих персонажей [12, т. I, с. 231] или на юмористический характер раздела, озаглавленного, например, «Забавный рассказ» [12, т. II, с. 560]. Средством выражения насмешки может служить поговорка, например: «Медлительный оседлал черепаху»⁴¹. Когда к туркам, оборонявшим крепость Эстергон (1593 г.), не прибыло подкрепление, их противники зло съязвили: «Вот как ваши татарские войска спешат к вам на помощь верхом на черепахах!» На что турки, к тому времени обрадованные известием о подходе своих «несметных» войск, ответили австрийцам: «А мы вас всех посадим на черепах и отправим прямым путем в ад».

Приведенные нами примеры не могут дать полное представление о всех средствах комического, использованных автором, но позволяют все же сделать вывод о том, что это сочинение было создано в общем русле тех произведений, в которых критическое отношение к порокам общества играло заметную роль. Часто оно выражалось средствами сатиры, турецкая история давала для этого достаточно поводов. Сатирический угол зрения определялся горячей заинтересованностью авторов в обличении зла ради его искоренения.

На'има был убежден в действенной силе слова писателя. Во вступлении к своей «Истории» он подчеркнул пользу разного рода трактатов и посланий, посвященных острым жизненным вопросам. Авторы этих сочинений достойны уважения и почета. Такого же отношения заслуживают поэты и прозаики. В их задачу, по мнению На'имы, входило воспитание боевого духа воинов, укрепление веры в Аллаха и верности султану. Рассказчики (хикьяеджи) «всюду, где собирается народ, должны рассказывать шехнаме — то ли правду, то ли ложь — и крепить мужество людей» [12, т. I, с. 30]. Полезность слова для общества в дни войны и в дни мира вполне осознавалась автором «Истории», чем и объясняются некоторые особенности его произведения.

Итак, «История» На'имы в историко-литературном плане представляет большой интерес как пример беллетризации детской прозы. Процесс этот проявлялся неоднозначно. Он сказался, в частности, в насыщении хроники летописными рассказами. Неотделимые от основной цепи событий определенного периода истории, они являются как бы законченными живыми картинами на исторические темы или сценами из истории. В них историческое событие развернуто в главный сюжет повествования, которому подчиняются все остальные элементы. Действие изображается в конкретной, достоверной обстановке. Бытовые реалии, иногда тщательно прорисованные, делают рассказ праздноподобным.

Турецкая история богата драматическими событиями разного масштаба. Зачастую правда воздействует сильнее вымысла. Но и от него автор не отказывается. С помощью различных приемов он добивается драматизации событий. Использует эмоциональные возможности прямой речи, приближая ее к разговорной. Авторские чувства и суждения проступают в повествовании в виде оценочных эпитетов, передающих сострадание к герою или осуждение его, в обращениях к Аллаху с призывом оказать милость пострадавшему или покарать виновного. В летописных рассказах есть попытка передать психологическое состояние героя и мотивировать его вполне реалистически.

Общая тенденция летописных рассказов проявляется в известной театрализации изображаемых событий. Перед читателем как бы развертывается сценическое действие, слышится живая разговорная речь, ремарками обозначены мимика и жесты дей-

ствующих лиц, раскрывается их настроение. Все это, вместе взятое, создает эффект присутствия читателя при совершающихся событиях.

В разной мере элементы беллетризации проявлялись в хронике и вне пределов тех ее страниц, которые мы относим к летописным рассказам. Заметен, например, усложненный показ бытовой конкретно-исторической обстановки, в которой протекали те или иные подлинные события, ей уделяется большое внимание. Природа порой становится активной силой, влияющей на ход событий. На фоне живых, реальных подробностей повествования выделяются художественные детали, которые часто передают авторское, личностное отношение к происходящему.

Острота самой исторической ситуации определяла занимательность изложения. Манера живого рассказа, умение автора найти правдоподобные, впечатляющие детали, подчеркнуть драматизм событий и своеобразие поведения тех или иных персонажей — все это идет от искусства писателя-историка. Именно его литературной одаренностью определяется возможность свободного использования в рамках одного большого сочинения различных стилей: традиционных приемов высокой прозы и живой речи рассказчика, владеющего лексикой бытового говора, приемами устного повествования и пр.

Значимость отдельных завоеваний турецкой прозы в «Истории» На'имы может быть верно понята лишь в свете основных тенденций переходного периода в истории литературы. Прежде всего следует обратить внимание на обогащение жанровой системы путем беллетризации одного из традиционных средневековых жанров — хроники. Повествовательный опыт, овладение манерой бытописания, некоторыми приемами обрисовки реальных персонажей с попыткой их речевой характеристики и мотивации поступков, воссоздание подлинной природной среды и многое другое — все это в комплексе с прочими факторами участвовало в формировании будущей турецкой художественной прозы.

Разумеется, то, что нам удалось сказать об «Истории» На'имы, никак не исчерпывает возможностей изучения этого памятника турецкой письменности, заслуживающего специального разностороннего исследования, которое позволило бы полнее выявить его место в истории турецкой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Tarih-i Na'ima*. Revzat-ül Hüseyin fi ahbar-ül hafikeyn. Kostantiniye. 1147' (1734). Издание вышло в двух томах большого формата общим объемом в 1411 страниц (текст сплошной, без выделения абзацев, на каждой странице 33 строки, кроме начальных и конечных листов и еще двух). Трехтомное издание «Истории» вышло в 1863 г.; шеститомное отпечатано латинским шрифтом: *Naima Tarihi*. Çeviren Zuhuri Denizman. İstanbul, 1967—1968. «Перевод»

означает здесь небольшое сокращение текста (главным образом за счет про-
странных этикетных формул или синонимических повторов). После архаиче-
ских слов или выражений в скобках даются понятные современному читателю
синонимы или пояснения, а в некоторых случаях — отсылка к толковому сло-
варю, завершающему том. В данной работе использовано первое издание
(1734).

² Мустафа На'има (1655—1716) родился в Алеппо. Оказавшись в Стам-
буле, 28-летний юноша стал служить в дворцовой страже и продолжал со-
вершенствовать полученное на родине образование (много читал, посещал
открытые уроки в мечети Баязит). Некоторое время спустя он поступил на
службу в канцелярию дивана; вскоре ему стали доверять отдельные офици-
альные поручения (см. [7, с. 3—5; 10, с. 206]). На'има к этому времени был
уже довольно образованным человеком, особенно в области истории; он об-
ладал острым аналитическим умом, самостоятельностью суждений и смелым
пером. Амджа-заде Хюсейн-паша заметил его и, став великим везиром (1697—
1702), покровительствовал историку, начавшему писать свое сочинение в
1695 г. На'има мог широко пользоваться документальными записями и сочи-
нениями своих предшественников — историков и официальных хронистов. Он
был подвергнут опале и сослан в провинцию; тогда же, видимо, он перестал
писать свое сочинение, а может быть, и уничтожил его вторую часть, как
только его покровитель был смещен с высокого поста. После возвращения
в Стамбул На'има служил по финансовой части (Анадолу мухасебеджиси —
1704 г., башмухасебеджиси — 1714 г.), заведовал кадастром (1713 г.), назна-
чился главой церемониальмейстеров (1709 г.) и др. Видимо, он получил желан-
ную должность официального хрониста (вак'анювиса) [7, с. 3, 5; 13, с. 197],
впрочем, есть иное мнение на этот счет [8, с. 70]. На'има сопровождал в долж-
ности войскового казначея (дефтердара) Дамада Али-пашу во время греко-
турецкой кампании в Мореи (1714 г.); там в Пальо Патрасе он и скончался.

³ Tac-i humayun, Nan-i alişan, padişah-i din-penah, şevket-penah, azamet
destgâh, padişah-i cihan-penah, padişah-i alem-penah [12, т. I, с. 85, 22, 210, 5,
33, 77 и 97]. По техническим причинам приводим оригиналы цитируемых ту-
рецких текстов выборочно и в латинской графике.

⁴ Sadef-i dürr-u hilâfet olan valide sultan [12, т. I, с. 97, 120 и др.].

⁵ Отсюда и название сочинения «Хюсейнов цветник кратких известий о
Востоке и Западе». Краткое (неавторское) название «История На'имы» появи-
лось позднее и закрепилось.

⁶ Kabil-i tahrir değildir [12, т. I, с. 223 и др.], tabir olunmaz [12, т. I,
с. 553].

⁷ Ertesi gün muharrem ayının otuzuncu günü ikindiden evvel ömrü ahir ve
can kuşu tair oldu [12, т. I, с. 131].

⁸ Nuş-i cam-i şehadet... olmuş iken... cam-i mergi nuş eyleyecek... [12, т. I,
с. 186, 187].

⁹ Islâm askeri bin güçlükle geçip kenarında...; birkaç ırmak ve bataklıklar
bin meşakkat ile geçilip hezar mihnet ve meşakkat ile geçildi [12, т. I, с. 201—
202, 106].

¹⁰ Asker-i zafer [12, т. I, с. 180].

¹¹ Asaker-i deryaneval [12, т. I, с. 195].

¹² Her biri sedd-i Iskender gibi kaviulkaib oldular [12, т. I, с. 142].

¹³ Osmanlı devletinin parlaklığı, günes gibi bütün dünyaya ziya saçar oldu
[12, т. I, с. 177].

¹⁴ Mel'un; ebedi ihânet; bednam; kötü huylu; hâksar [12, т. I, с. 111, 204,
32, 125].

¹⁵ Melâini canib-i nirana gönderdi; kafir nar-i cehime isal olundu; cehen-
neme gittiler [12, т. I, с. 141, 216, 122].

¹⁶ Tilki yüzlü hileci; şah-i rûbah; rûbahves; şah-i gümrah [12, т. I, с. 187,
177, 182, 146, 201].

¹⁷ Kızılbaş-i bed maaş; dilhıraş; köpekler [12, т. I, с. 204, 221, 181].

¹⁸ Kalbimiz kebab oldu [12, т. I, с. 33].

¹⁹ Zikr-i inayet-i Allahiye ve eltaf-i hafiye; Ahval-i muharebe-i refizivan ve
istilâ-i be kale-i Revan; Tamir-i hisar-i Cankurtaran ve firar-i küffar-i Hatvan;
Serdar-i ekrem ve vezir-i mükerrem [12, т. I, с. 127, 199, 207, 122].

²⁰ Cenk u cidal, harp u katal (война и сражение) [12, т. I, с. 109, 121, 137, 142 и др.]; şad u handan ayı (веселый праздник); sulh u salâh akdı (договор о мире); ūrgan u palan (рыдая); zaaf u zaguret (необходимость); mehri u hile ile (хитростью); nush u pend (совет) [12, т. I, с. 127, 131, 149, 137, 176, 346].

²¹ Шахнишин — забранный деревянными решетками балкон (типа эркера) на фасаде жилого дома, которым обычно пользовались женщины, чтобы наблюдать происходившее на улице.

²² Anı yanına çağırıp, gizlice kulağına dedi ki... [12, т. I, с. 164].

²³ Rivayet ederler ki..., nakl olunur ki... [12, т. I, с. 233, 688 и др.].

²⁴ Tefsilât-ül beyan üzere... [12, т. I, с. 133].

²⁵ Nefs-ül-amr budur ki... [12, т. I, с. 121].

²⁶ Nitekim tefsilâti zikrolunsa gerektir [12, т. I, с. 129].

²⁷ Bu haberlerin elem ve keder mucip olduğu anlatılsa gerek... [12, т. с. 107].

²⁸ Biz yine mevzumuza dönelim [12, т. I, с. 30].

²⁹ Şiddet-i darbdan kale keştiyar lerzan olurdu [12, т. I, с. 137].

³⁰ Henüz eli ayağı tutar kaçışlar bargırlarına binip kaçmışlar... Elbise ve zerzaka kim bakar [12, т. I, с. 150].

³¹ Biçare, çaresiz, derdmend [12, т. I, с. 144, 230, 68 и др.].

³² Günahsız [12, т. I, с. 106 и др.].

³³ Zikr-i şumet-i gurur [12, т. I, с. 88—89].

³⁴ Faide-i mühimme ve nasihat-i lâzime [12, т. I, с. 29].

³⁵ Nasihat [12, т. I, с. 142—144, т. II, с. 150].

³⁶ Имеются в виду преступные дела Кыры.

³⁷ Lâkin ba'delvuku çe faide [12, т. I, с. 206].

³⁸ İki kanadı kırık doğan av meydanına varamaz [12, т. I, с. 32]; men zera'a fiten hasan el mihen [12, т. I, с. 90]; Cevab-i ahmak hamuşist [12, т. I, с. 184].

³⁹ Джелиял — шейх, возглавлявший восстание; имя его затем стало нарицательным, обозначало повстанца вообще.

⁴⁰ Zulüm kapısını açtı ve cevr u sitem elini nalka uzattı [12, т. I, с. 168].

⁴¹ Batıyülhakere kaplumbağaya bindi [12, т. I, с. 50].

ЛИТЕРАТУРА

1. Лурье Я. С. Судьба беллетристики XVI в.— Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970.
2. Маштакова Е. И. Новые явления в турецкой культуре XVIII в. (к постановке вопроса).— Проблемы истории Турции. М., 1978.
3. Маштакова Е. И. Сефаретнаме как жанровая форма турецкой литературы XVIII века.— Тюркологический сборник 1973. М., 1975.
4. Маштакова Е. И. Турецкая литература конца XVII — начала XIX в. К типологии переходного периода. М., 1984.
5. Смирнов В. Д. Образцовые произведения османской литературы в извлечениях и отрывках. СПб., 1903.
6. Смирнов В. Д. Очерк истории турецкой литературы.— Всеобщая история литературы. Под ред. В. Ф. Корша и А. И. Кирпичникова. Т. 4. СПб., 1892.
7. Asaf Halef Çelebi. Na'ima. Hayatı, sanatı, eserleri. İstanbul, 1953.
8. Björkman W. Die klassisch-osmanische Literatur.— Philologiae turcicae fundamenta. Т. 2. Wiesbaden, 1964.
9. Bombaci A. Histoire de la littérature turque. P., 1968.
10. Kocatürk V. M. Türk edebiyatı antolojisi. Ankara, 1961.
11. Kocatürk V. M. Türk edebiyatı tarihi. Başlangıçtan bugüne kadar Türk edebiyatının tarihi, tahlili ve tenkidi. Ankara, 1964.
12. [Na'ima] Tarih-i Na'ima. Revzat-ül Hüseyin fi ahbar-ül hafikeyn. Kostantiniye, 1147 (1734) (в оригинале шрифт арабский).
13. Necatigil Behçet. Edebiyatımızda isimler sözlüğü, 8-nci bas. İstanbul, 1975.

Ю. М. Алиханова

ЖАНР НАТИКА В ИНДИЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЕ

Натика — небольшая четырехактная драма с характерной и постоянной сюжетной схемой. Основные моменты этой схемы таковы.

Герои — царь и прекрасная царевна. Царевна просватана царю. Мотивы брачного договора обычно политические (они могут быть обрисованы в рамках правдоподобного, но чаще ситуация полусказочная: министр царя узнает от предсказателей, что супруг царевны станет властителем всей земли, и в интересах государя сватает ее). Царевну отправляют к жениху, но неожиданное бедствие (нападение разбойников, кораблекрушение и т. п.) разлучает ее со спутниками. В результате ряда необычайных случайностей она все-таки попадает во дворец царя. Однако никто ее здесь не знает, происхождение ее неизвестно, а обстоятельства, приведшие ее сюда, таковы, что она становится либо служанкой царицы, либо танцовщицей. Как только царь и царевна-служанка видят друг друга, между ними тут же вспыхивает любовь. На их пути препятствия: им мешает ревнивая царица (выслеживает, расстраивает свидания, запирает героиню и т. д.). Но у них есть и помощники — видушака и умная служанка — доверенная подруга героини. В конце концов вместе с гонцом, приносящим известие о победе царских войск, во дворец являются бывшие спутники царевны, потерявшие ее в дороге и каким-либо образом приставшие к царской армии. Они узнают ее, царица тут же отказывается от своих недобрых чувств к ней (тем более, что нередко при этом выясняется, что соперница — ее двоюродная сестра), и влюбленные счастливо соединяются в браке.

В целом до нас дошло около двадцати *натик*, но все они, за исключением двух — датируемых первой половиной VII в. пьес Харши «Ратनावали» и «Приядаршика», принадлежат к очень позднему времени (X в. и позже) и представляют собой произведения, созданные уже вне театра, сходящего на нет, как предполагают, к концу VII — середине VIII в. Такое по-

ложение не могло не сказаться на уровне изученности жанра. До сих пор многие вопросы, связанные с определением места *натйки* в истории классического театра, остаются невыясненными (а некоторые — даже не поставленными). Мы не знаем, когда появился этот жанр. Ясно, что он должен был сложиться позже двух других классических жанров — *натаки* и *пракараны*. Но произошло ли это на рубеже нашей эры или позднее — неизвестно. Мы очень плохо представляем себе поэтику *натйки*. В индологической литературе *натика* обычно характеризуется как «комедия» или «придворная (гаремная) комедия». Но какова здесь природа комического? Как соотносится *натика* с другими драматическими жанрами, которым комедийность также не была чужда? В чем причина постоянства ее сюжета? Все это пока совершенно не исследовано. И наконец, главный вопрос, в который в конечном счете упираются и все остальные, вопрос о происхождении жанра, также еще не получил удовлетворительного решения.

Первые соображения по поводу истоков *натйки* были высказаны Сильвэном Леви в его знаменитой книге об индийском театре, вышедшей в 1890 г. [7]. Исследуя материал, Леви обратил внимание на то, что *натика* в целом очень близка к *натаке* (любовная тема, высокий статус персонажей, общие композиционные приемы и т. д.). Сопоставление *натик* Харши с «Натакой о сне и Васавадатте» Бхасы и с *натакой* Калидасы «Малавика и Агнимитра» позволило выявить сходство обоих жанров также и в области сюжетосложения, причем в случае «Малавики» схождения этого рода были особенно поразительны. «Между „Малавикой“ Калидасы... и „Ратнавали“ Харши,— писал Леви,— невозможно уловить ни малейшего жанрового различия. Те же персонажи, та же интрига, те же ситуации; обе пьесы почти полностью совпадают друг с другом» [7, с. 154]. В результате был сделан вывод, что *натика* родилась как ответвление *натаки* и единственным признаком, отделившим ее от исходной формы, явился объем — четыре акта против минимум пяти, обязательных в *натаке* (недаром слово *натика* буквально значит «малая *натака*»). Опираясь на некоторые замечания средневековых индийских теоретиков, Леви предположил далее, что при сценическом исполнении *натика* (из-за малости ее объема) дополнялась большим количеством танцевальных и вокальных номеров. Так как именно этим номерам отводилась главная роль в спектакле, «обновление фабулы или характеров становилось тут делом рискованным: оно могло отвлечь внимание зрителей и уменьшить удовольствие от спектакля» [7, с. 154]. Так *натика* превратилась в драму практически одного сюжета.

Отвечая на одни вопросы, решение, предложенное Леви, в то же время выдвигало новые: почему, например, индийская теоретическая традиция, особо выделявшая категорию вариантов *натаки* (куда зачислялась, скажем, *татака*), тем не менее не относила к ним *натик*, а считала ее именно самостоятель-

ным жанром или почему *натйки* Харши обнаруживают сюжетное сходство только с «Малавикой» Калидасы и, может быть, еще «Васавадаттой» Бхасы, т. е. только с *натакой* IV—V вв., в материале же VII в. и более позднего времени ни одной *натйки*, построенной по характерной для них сюжетной схеме, мы не найдем? И все же представление о *натике* как о малой разновидности *натаки* надолго утвердилось в индологии (см. характеристики *натйки* в работах С. Конова [5, с. 33], А. Б. Кейта [4, с. 256] и др.). Попытка изменить это устоявшееся мнение была предпринята только в 1966 г.

Автор новой версии происхождения *натйки* — Пауль Тиме работал уже на значительно большем фактическом материале. Это позволило ему серьезнее и основательнее аргументировать свою точку зрения. Но общий принцип решения проблемы остается у него, в сущности, тем же, что у Леви. Тиме не ищет истоков *натйки* за пределами уже сложившейся системы драматических жанров. Напротив, дело, очевидно, представляется ему таким образом, что в ситуации, когда существуют два вполне сформировавшихся жанра, третий может возникнуть только на основе одного из них. В результате, если Леви видел в *натике* разновидность *натаки*, то Тиме предлагает рассматривать ее как вариант *пракараны* [16, с. 76—87].

Доказательства, приводимые Тиме, строятся на двух исходных положениях. Первое. Древний индийский театр включал в себя, по сути дела, два театра: городской (общедоступный) и придворный. Естественно, что эстетика этих театров была различной. Если *натака* могла идти на обеих сценах, то *пракарана* с ее купцами, гетерами и грубой буффонадой была чисто городской, «купеческой» (или «бюргерской», как предпочитает говорить Тиме) драмой, и любая попытка представить ее на придворной сцене неизбежно должна была привести к существенным изменениям в ее сюжете, составе действующих лиц и т. д. Второе. В основе всех жанровых различий между *натакой* и *пракараной* лежит тип обязательного для них сюжета. *Натака*, связанная в своих истоках с культовой мистерией, наследует от нее сакральный — мифологический и эпический — сюжет; *пракарана*, восходящая к народному смеховому представлению, использует сюжет бытовой. На раннем этапе развития театра к признаку сакральности / несакральности сюжета прибавлялся еще один: постоянным действующим лицом *пракараны* был видушака, шут-брахман, особый смеховой персонаж, рожденный народной сценой и отсутствовавший в культовой мистерии, а значит, и в *натике*. Начиная с эпохи Гуптов, точнее, с творчества Калидасы видушака становится частым персонажем и в *натике*, и для драмы конца древности и средневековья этот признак, таким образом, теряет свою силу.

Анализируя древний драматический материал с точки зрения сформулированных им различительных признаков, Тиме

приходит к заключению, что целый ряд известных нам пьес не удовлетворяет ни жанровому требованию *натаки*, ни жанровому требованию *пракараны*. Это дошедшая до нас во фрагментах «Пракарана о Шарипутре» Ашвагхоши (I—II вв.), две *пракараны* из так называемого тривандрумского цикла, приписываемого Бхасе («О Яугандхараяне и его обете» и «Авимарака»), а также уже упоминавшиеся «Натака о сне и Васавадатте» и «Малавика и Агнимитра». С одной стороны, во всех этих пьесах выступает видушака и сюжеты их не принадлежат к сакральной традиции (у Ашвагхоши сюжет буддийский, в двух тривандрумских драмах, «Васавадатте» и «Малавике» — легендарный или сказочно-легендарный). С другой стороны, по составу персонажей, общей атмосфере, сюжетным мотивировкам они явно близки к *натаке*: герои здесь либо буддийские святые, либо цари и царевны, события разворачиваются в большинстве случаев в обстановке двора, появляются (в «Авимараке», например) сказочные мотивы и т. д. Если отвлечься от жанровых наименований, то перед нами, собственно, особый жанр, не равный ни *натаке*, ни *пракаране*, но совмещающий в себе черты того и другого. Поскольку же тип сюжета играет в жанровом определении ведущую роль, ясно, что этот жанр должен быть родствен (во всяком случае, исходно) именно *пракаране*. Более того, как утверждает Тиме, все названные пьесы и являются *пракаранами*, но *пракаранами*, адаптированными придворной сценой и потому усвоившими некоторые характерные особенности *натаки*. Процесс адаптации был, очевидно, длительным и постепенным, и если поначалу «придворные» *пракараны* еще именовались *пракаранами*, то по мере все большего их сближения с *натакой* они стали называться либо просто *натаками*, либо *натиками* (т. е. *натаками* «облегченными», «легкими» и в этом именно смысле «малыми»).

В этой реконструкции ранней истории (или, скорее, предыстории) *натйки* при всей ее внешней четкости и логичности многоестораживает. Странное впечатление, в частности, производит крайняя пестрота пьес, объединяемых в категорию «придворной» *пракараны*. Такая изменчивость в построении сюжета, тональности, выборе сюжетной основы плохо вяжется с хорошо известной традиционностью древних и средневековых жанров. Кроме того, совершенно непонятно, каким образом столь свободная драматическая форма могла трансформироваться, притом в течение относительно короткого срока, в самую единообразную драму классического репертуара.

Но главное, что вызывает сомнение,— это различительные признаки, принятые Тиме в качестве основы, формирующей систему индийских драматических жанров. Тиме утверждает, что видушака — персонаж народный и поэтому в ранней *натаке* его не могло быть. Однако народное происхождение видушаки — факт недоказанный. Более того, есть предположение, не-

давно серьезно поддержанное Ф. Б. Я. Кейпером [6], о связи видушаки именно с культовой мистерией. Что же касается данных самой литературной традиции, то *натакой* действительно ранней, т. е. *натакой* конца I тысячелетия до н. э., мы вообще не располагаем (от этого времени не сохранилось ни одного текста); в *натаках* же I—V вв. видушака присутствует (исключение составляют только три эпические *натаки* тривандрумского цикла, ни принадлежность которых Бхасе, ни древность пока не доказаны).

Так же неубедителен и тезис об обязательности для *натаки* сакрального сюжета. Тиме отказывается видеть в «Васавадатте» и «Малавике» «правильные» *натаки* по той причине, что в основу обеих этих пьес положено историческое предание: в «Васавадатте» — предание о царе Удаяне (V в. до н. э.?), в «Малавике» — предание о царе династии Шунгов — Агнимитре (II в. до н. э.). При этом он охотно относит их к *пракаране*, очевидно находя историческую тему более уместной и естественной в бытовой драме, нежели в высокой. Но, во-первых, если на начальном этапе развития театра *натака* могла быть только мифологической, то на исходе древности (в эпоху Кушан, тем более — Гуптов) ситуация должна была измениться. Во-вторых, учитывая связь мифа и истории в древних культурах, нормой следовало бы считать появление исторического сюжета как раз в высокой, традиционно мифологической драме. И наконец, предположение Тиме совершенно опровергается описанием жанров в индийской теории драмы. Уже в «Натьяшастре» (I—II вв. н. э.?) в качестве основных жанровых классификаторов используются признаки «прославленности» / вымышленности изображаемых событий и героя. При этом *натака* определяется как драма, в которой все «славно» — и герой и события, а *пракарана* — как драма, в которой все вымышлено. Разъясняя понятие «прославленного» героя, комментатор «Натьяшастры» Абхинавагупта (X—XI вв.) называет в одном ряду царей мифической древности (таких, как Яяти, Пуруравас и т. д.), эпических героев и царей исторических — Удаяну, Чандрагупту Маурью (IV—III вв. до н. э.), Биндусару (III в. до н. э.) [12, с. 411—414; см. также 11, с. 27]. Следовательно, вопреки тому, что думает Тиме, для индийского литературного сознания поздней древности и раннего средневековья значимым было не противопоставление священного предания несвященному (в том числе историческому), а противопоставление любого предания как передающего общеизвестное и потому истинное — вымыслу¹.

Итак, попытки предствить *натику* ответвлением более древних жанров не привели к успеху. Проблема, очевидно, требует иного решения. Начать с того, что формирование *натики* не должно, видимо, мыслиться как процесс стихийный, наподобие тех, что привели к образованию *натаки* и *пракараны*. *Натика* появилась в эпоху развитого авторского творчества, и правильнее было бы поэтому считать ее результатом индивидуального

замысла и индивидуального искусства, хотя и опиравшегося, разумеется, на существовавшие литературные и театральные традиции. В таком случае существенно было бы выяснить, с кем из известных нам драматургов мы можем связать начало ее истории. Ориентиром тут, видимо, должна служить характерная для *натйки* сюжетная схема. Поразительное постоянство этой схемы позволяет думать, что она не складывалась постепенно, а возникла сразу, раз и навсегда, вместе с самим жанром. Если это так, то создателем *натйки* следует считать Калидасу: именно в «Малавике» мы впервые встречаем сюжет, который затем станет обязательным для этого жанра (факт, между прочим отмеченный еще С. К. Де [3, с. 257]). «Васавадатта», с которой Леви склонен был объединять «Малавику», представляет собой явление иного рода и ни сюжетно, ни иным каким-либо образом не выходит за рамки *натайки* (это опять-таки верно заметил Де [3, с. 136]). Калидаса, бесспорно, многое заимствовал у Бхасы, прежде всего сочетание в сюжете двух линий — интимной и политической (с тем же подчинением политических событий интимным), а также центральный, композиционно-организующий мотив инкогнито героини². Но это не помешало ему создать в конечном счете совершенно другой сюжет, отличавшийся от сюжета «Васавадатты» и структурно, и главным образом по смысловому наполнению.

Если «Малавика» была, как мы предполагаем, первой драмой нового жанра, становится понятным, почему она носит наименование *натака*. Жанр был создан, но он еще не обрел своего имени. А так как *натака* была, видимо, единственным жанром, допускавшимся на сцене придворного театра (гуптской эпохи, во всяком случае), новая драма, хотя она, безусловно, в целом ряде отношений не походила на обычную *натаку*, тем не менее была обозначена ее автором в соответствии с существующей традицией. Приблизительно за два столетия, отделяющие «Малавику» от *натик* Харши, созданная Калидасой драматическая форма должна была развиваться, окрепнуть, приобрести какие-то черты, утвердившие ее в литературном сознании в качестве особого, противостоящего *натаке* жанра. Тогда, разумеется, явилась потребность и в особом жанровом наименовании. Вошло оно в употребление раньше VII в. или только в VII в. — сказать невозможно. Но в чем мы можем быть совершенно уверены, так это в том, что процесс становления *натйки* завершился ко времени Харши и, более того, что именно в творчестве Харши *натика* достигла своего расцвета. Свидетельство тому — высокая оценка «Приядаршики» и «Ратнавали» в трактатах средневековых теоретиков драмы, которые неизменно называют эти две пьесы (особенно выделяя «Ратнавали») классическими образцами жанра.

Поскольку, таким образом, «Малавика» Калидасы, с одной стороны, и пьесы Харши — с другой, образуют как бы две крайние точки развития *натйки*, только анализ трех этих текстов

вместе может дать нам представление о ее жанровой структуре. При этом, анализируя «Малавику», мы должны будем идти от сравнения ее с другими *натаками* гуптской эпохи, т. е. с двумя *натаками* того же Калидасы («Шакунталой» и «Урваши») и с «Васавадаттой» Бхасы: только так можно будет выявить то, что отделило «Малавику» от обычной *натаки* в сознании ее современников. Анализируя же пьесы Харши, мы будем сравнивать их с «Малавикой», во-первых, и с *натакой* времени Харши (т. е. с *натакой* VII в.), во-вторых. Итак, вначале «Малавика».

Первое, что обращает на себя внимание при сравнении этой пьесы³ с тремя упомянутыми гуптскими *натаками*, — это ее тема. В «Васавадатте» и обеих мифологических *натаках* Калидасы перед нами история разлуки и счастливого воссоединения любящих супругов, в «Малавике» — история любви, завершающаяся браком. Правда, в начальной части сюжетов «Шакунталы» и «Урваши» происходит как будто то же самое: герои встречаются, между ними тут же возникает любовь, и они соединяются (затем уже следуют разлука, связанные с нею страдания и т. д.). Но ситуации любви до брака в мифическом прошлом и в прошлом историческом, которое в отличие от мифа не отделялось от настоящего, несомненно, должны были ощущаться как принципиально различные. Любовь мифических героев совершалась по умыслу богов, «на благо мира», как сказано в «Шакунтале» (5.6). Санкционированная свыше, она не требовала ни отцовского согласия, ни освящения обрядом. В настоящем подобная свобода отношений была возможна только с гетерой, любовь же благородных мужчины и женщины рождалась браком, избранным и заключенным родителями. Поэтому добрачная любовь немифических героев осознавалась как тема особая и, безусловно, жанрово ограниченная. Она допускалась в романе, жанре неофициальном и полусказочном, но в высоких жанрах была, видимо, под запретом.

Характерно, что ни Бхаса, ни автор другой известной нам *натаки* об Удаяне, Матрараджа (VII—VIII вв.?), не избирают для своих пьес главный эпизод легенды, связанный с женитьбой Удаяны на Васавадатте, хотя обоим им источником служил роман Гунадхьи, где этот эпизод занимал подобающее ему место. Брак с Васавадаттой был браком по любви: Удаяна, попав в плен к отцу Васавадатты Прадхоте, по приказу царя учил ее игре на вине; вначале учителя и ученицу разделяла перегородка, затем они все-таки увидели друг друга, полюбили и вместе бежали из Удджайини. Любопытное представление о том, какую реакцию мог вызвать такой сюжет, будь он показан на придворной сцене, дает «Приядаршика» Харши. Там ученая дама из свиты Васавадатты пишет пьесу, рисующую эти события. Пьеса ставится. Когда на сцене изображается урок, ставший также и объяснением в любви, Васавадатта возмущенно восклицает, что она не могла так вольно вести себя с ца-

рем, обвиняет сочинительницу в вымысле и отказывается дальше смотреть спектакль. У Бхасы Васавадатта и Удаяна к началу действия уже супруги, а брак Удаяны с Падмавати совершается как и полагалось: брат Падмавати, царь Даршака, предлагает Удаяне породниться, тот соглашается, невеста и жених до свадьбы друг друга не видят.

Ясно, что, рисуя отношения царственных героев, Калидаса не мог следовать роману, где ситуация обыкновенно складывается так: герой случайно видит героиню, чаще всего царевну, в храме или на празднике, влюбляется, проникает во дворец, становится ее любовником, а затем и супругом. Высокий жанр требовал соблюдения традиционных норм морали, и ни добродетель и целомудрие героини, ни нравственные достоинства героя не могли быть поставлены тут под сомнение. Поэтому события организуются таким образом, чтобы ввести их любовь в рамки хотя бы относительной дозволенности. Малавика попадает во дворец Агнимитры уже его невестой, и их брак, которым завершается сюжетное движение, есть не только результат любви, но также (и, может быть, в первую очередь) исполнение брачного договора, заключенного еще до начала действия. Но вместе с тем в результате необычайного стечения обстоятельств, приводящих героиню в дом героя никому не известной рабыней, жених и невеста вопреки правилам получают возможность увидеть и полюбить друг друга до свадьбы. При этом, если герой на протяжении всего действия, вплоть до самого узнавания, находится в неведении относительно своей возлюбленной, то героиня не может не знать, к кому и зачем ее везли, и, попав во дворец, понимает, что перед ней ее жених⁴. Таким образом, хотя любовь ее возникает произвольно, момент родительского согласия, освящающего в ее глазах это чувство, несомненно, имел решающее значение для зрителя, отводя от героини всякие подозрения в нецеломудрии. Именно поэтому инкогнито Малавики практически раскрывается уже в самом начале пьесы. Во вступлении к первому акту служанка сообщает учителю танцев, что новая танцовщица прислана с границы Видарбхи, и он, подготавливая публику, замечает: «Облик ее столь благороден, что, думаю, не низкой она сути (т. е. происхождения, статуса.— Ю. А.)»; а в послании правителя Видарбхи, чтением которого открывается акт, говорится о пропавшей на границе невесте Агнимитры. Связь обоих фактов настолько прозрачна, что отождествление танцовщицы с царевной-невестой не могло вызвать особых затруднений⁵. Отсюда ясно, что узнавание в конце не несло в себе эффекта неожиданности. Главной неожиданностью в драме была, очевидно, сама по себе возможность любовных отношений между высоким женихом и добродетельной невестой.

Помимо темы у «Малавики» есть еще одно явное отличие: как сообщает пролог, она должна была играть на празднике

весны; в других гуптских *натаках* упоминаний о приуроченности к какому-либо событию вообще нет. То, что этому обстоятельству до сих пор не придавалось серьезного значения, связано, по-видимому, с двумя причинами. Во-первых, хорошо известно, что спектакли и в древнем и в средневековом индийском театре давались только по торжественным случаям. При этом, если судить по средневековым материалам, где уведомления о том, по какому поводу должна быть представлена пьеса, встречаются довольно часто, никакой строгой зависимости между характером торжества и характером спектакля не существовало. Так, *натака* Харши «Счастье нагов», по сообщению пролога, должна была играть в праздник Индры, однако сюжет ее восходит к буддийской джатаке (о чем также, кстати говоря, сообщает пролог) и, следовательно, не только никак не связан с индраитским мифологическим циклом, но даже не принадлежит к индуистской традиции. Во-вторых, поскольку уведомления о поводе к постановке крайне нерегулярны и никакой системы здесь уловить невозможно, создается впечатление, что само по себе включение подобных уведомлений в текст пролога зависит исключительно от желания автора и, значит, по сути дела, случайно. Это впечатление усиливается еще и формой, в которой они обычно преподносятся. Надо иметь в виду, что структура индийского пролога не предполагает обращенности к публике. Он строится как диалог между членами труппы (ее хозяином — сутрадхарой и кем-либо из актеров), беседующими притом как бы не на сцене, а в интимной обстановке театральной уборной или собственного дома. Поэтому вся информация о пьесе подается здесь неофициально и, главное, с позиции именно играющих ее актеров: речь идет об очередном спектакле, который должен быть показан на очередном торжестве и для которого по желанию либо сутрадхары, либо заказчика спектакля избирается данная пьеса.

Так, в частности, звучит и реплика сутрадхары в прологе к «Малавике», когда, обращаясь к своему помощнику, он говорит: «Ученое собрание приказало мне поставить на этом празднике весны сочиненную Калидасой *натаку* под названием „Малавика и Агнимитра“». Однако попытаемся взглянуть на эту реплику, минуя условности прологовой беседы. В чем истинный ее смысл? В том, очевидно, что объявленная пьеса была не выбрана, а специально *заказана* Калидасе к празднику весны, причем заказ, по всей видимости, исходил от того самого ученого собрания, которое в реплике сутрадхары выступает заказчиком не пьесы, а спектакля. Что такое это ученое собрание (о котором, кстати, упоминается и в других драмах Калидасы), сказать трудно. Может быть, собрание придворных поэтов, может быть, дворцовый совет, ведавший церемониалом и /или развлечениями государя. Но кто бы ни были заказчики, заказ их, вероятно, сопровождался предъявлением драматургу совершенно определенного требования относительно ха-

рактера его будущей пьесы. Дело в том, что в отличие от средневековых «заказных» пьес, где мы, как правило, не обнаруживаем (или не умеем заметить?) связи с торжеством, к которому они писались, в «Малавике» наличие этой связи не вызывает сомнений.

В самом деле, все события здесь разворачиваются в дни весеннего праздника, праздничные обрядовые игры — качание на качелях и дохада — вплетаются в действие и мотивируют узловые сюжетные ходы. Так, приглашение покачаться на качелях, переданное царю его наложницей Иравати, приводит к первому свиданию героя с Малавикой и одновременно к разоблачению тайны их любви и началу преследования героини: царь, получив приглашение, отправляется в парк и неожиданно встречает здесь новую свою возлюбленную (которую прежде видел лишь издали во время ее выступления в дворцовом театре); Иравати, застав влюбленных, устраивает сцену ревности и позднее доносит обо всем царице. В свою очередь, неожиданное появление Малавики на месте свидания царя с Иравати связано с тем, что царица, качаясь на качелях, вывихнула ногу и не может сама совершить обряд дохады, который должен вызвать цветение парковой ашоки. Дохада поручается в результате Малавике, и это мотивирует не только теперешнюю ее встречу с царем, но и более отдаленно — соединение с ним (царица обещает Малавике в случае, если ашока расцветет, наградить ее и во исполнение этого обещания отдает ее царю в наложницы).

Возьмем, далее, главный мотив, определяющий сюжетное движение, — мотив инкогнито героини. Как уже говорилось, он был заимствован Калидасой у Бхасы. Однако, введя этот мотив в свою пьесу, Калидаса внес в его разработку существенное изменение. У Бхасы Васавадатта, теряя статус царицы, тем не менее сохраняет благородство происхождения. Во дворце Даршаки и Падмавати она для всех — брахманка, сестра странствующего аскета, отправившегося на поиски ее пропавшего мужа. Это дает внешнюю (для окружающих) мотивировку ее поведения, создающего драматическое направление в средних (втором-четвертом) актах, которые строятся как ряд не встреч или почти встреч между разлученными супругами. Женщина благородная (и к тому же замужняя) не могла показываться на глаза чужому мужчине, поэтому, находясь под одним кровом с женившимся на Падмавати Удаяной, Васавадатта всячески его избегает: не появляется на свадьбе Падмавати, прячется в беседку, столкнувшись с ним в парке, и т. д. Но с Малавикой, как мы знаем, ситуация прямо противоположная: она с царем встречаться может, и в данном случае драматическое напряжение создается как раз попытками этому помешать. Все дело тут в том, что у Калидасы, в отличие от его предшественника, инкогнито героини связано с полной переменной ее социального статуса: из знатной царевны она превращается

в доступную любому общению рабыню-танцовщицу. Что такое превращение совершенно в духе праздничного обихода, доказывать не приходится: «перевертывание» социальной иерархии как существенный момент устанавливаемых на время праздника отношений хорошо изучено применительно к весенним празднествам как Европы, так и Индии (ср., в частности, прекрасное описание праздника холи, прямого наследника древнего праздника весны, у Мэриотта [9]).

И наконец, основная сюжетная линия, о необычности которой так много говорилось выше. Любовь героев, возникающая вопреки установленным нормам до брака, есть, в сущности, тоже праздничный ход.

Известно, что в древней Индии праздник весны справлялся также и как праздник любви и сопровождался (разумеется, в народной среде) всеобщим разгулом и отменой всех запретов, ограничивавших в обычной жизни общение между мужчиной и женщиной. Вот эта праздничная вседозволенность, пусть в формах, опосредованных придворным этикетом, отражена в отношениях царя и Малавики. И не случайно любовь их вспыхивает и разворачивается именно в дни праздника, в конце же пьесы, который есть также и конец праздника, происходит как бы восстановление отмененных на праздничное время норм: Малавике возвращается ее истинный социальный статус и одновременно статус супруги, обусловленный заключенным ранее брачным договором.

Итак, «Малавика», заказанная ее автору к весеннему празднику, писалась как пьеса, воссоздающая этот праздник, и этим определяются все черты, составляющие своеобразие ее художественного облика в сравнении с другими гуптскими *натаками*, начиная с времени и фона действия⁶ и кончая формой сюжета. Однако связь «Малавики» с весенним празднеством не была, видимо, только и чисто тематической. При внимательном анализе текста в разработке любовной линии можно уловить смысловые акценты, позволяющие обнаружить в пьесе еще один, более глубокий план.

Начать с того, что герой настойчиво отождествляется с Камой, богом любви, в честь которого и справлялся весенний праздник. В сцене прогулки по саду, открывающей третий акт, видушака и царь обмениваются репликами, обыгрывающими тему взаимоотношений царя с весной, и при этом точно так же, как и Каме, Весна оказывается царю другом (3.4: «Сладостным для слуха кукованием пьяных кукушек, / словно спрашивая жалостливо, как снесу я болезнь любви, / Весна, будто влажной рукой, гладит меня / прикосновением южного ветра, несущего аромат цветущих манго»), а в женской своей ипостаси Весенней Лакшми (Весенней Красоты) предстает ему игривой возлюбленной. «Воистину,— говорит видушака,— желая соблазнить тебя, Красота сада надела на себя этот убор из весенних цветов, позорящий наряды юных женщин»⁷. В пятом

акте придворный певец, воспевая победу царя над Видарбхой, прямо уподобляет его Каме (Бестелесному), а Малавику — возлюбленной Камы — Рати: «В садах на берегу Видиши, что звенят от нежных голосов кукушек, / ты проводишь весну в объятиях Рати, словно плоть обретший Бестелесный» (5.1). Заметим, что Кама выступает в этом сравнении не просто богом любви и, значит, символом красоты, обольстительности и т. д., но именно богом посвященного ему праздника. Эпитет *aṅga-vān* — «обретший плоть», который связывается здесь не только с царем («ты — воплощенный Бестелесный»), но и с богом, явно намекает на поверье, согласно которому Кама, некогда испепеленный Шивой (и потому ставший «бестелесным»), ежегодно воскресает («обретает плоть») с приходом весны, чтобы соединиться со своей супругой Рати [10, с. 33—35]⁸. Поэтому уподобление любви царя к Малавике утехам бога приобретает особый смысл: весенние игры Камы и Рати — игры, пробуждающие природу к цветению. Не случайно и первая встреча царя с Малавикой, и свадьба происходят под ашокой — деревом Камы, почитавшимся также воплощением бога [10, с. 36—38], причем, если во время первой встречи оно только готовится к расцвету, то к моменту свадьбы ветви его полны пышно распустившихся цветов.

Вообще, начало любви героя и героини подчеркнуто связывается с началом весеннего цветения, а ее счастливое завершение — со зрелостью сезона и временем появления первых плодов. Когда в третьем акте царь, накануне впервые увидевший Малавику и уже томящийся любовью, входит в парк, цветы на манговых деревьях только распускаются, и видушака сообщает, что фаворитка царя Иравати прислала ему в дар «бутоны кураваки, извещающие о наступлении весны». А в пятом, «свадебном» акте, который отделяют от третьего только пять дней, в нарушение всех природных сроков «юность весны переходит в зрелость», «оппадают кураваки, и манго сетью плоды покрыли» (5.17)⁹.

Та же связь между любовью героев и весенним расцветом природы устанавливается далее в сцене совершения дохады. Дохада принадлежит к архаичным обрядам плодородия, связанным с представлением о способности дерева наделять женщин потомством (многочисленные примеры подобных обрядов можно найти у Фрэзера). Женщина обнимала дерево (причем непременно пышно цветущее — кураваку, чаще всего ашоку) или же касалась его ногой. Это рассматривалось как своего рода брачный жест: женщине передавалась плодородная сила дерева, дерево, в свою очередь откликаясь на ее прикосновение, покрывалось цветами. В обиходе двора дохада, как и многие другие обряды, постепенно превращалась в игру. Ее изначальное значение стиралось, она все более становилась красивой церемонией, совершавшейся не с целью обеспечения потомства, а ради того, чтобы ускорить расцвет дерева. Именно

так происходит все и в «Малавике»: «золотая» ашока, украшение дворцового парка, «медлит» расцвести, «капризничает», для удовлетворения ее каприза устраивается дохада. Характерно, что царица обещает Малавике в случае успеха церемонии наградить ее и что двор, когда ашока расцветает, торжественно отправляется ею любоваться¹⁰. Но эта игровая, церемониальная сторона образует у Калидасы только внешний план, внутреннее же значение происходящего возвращает нас к древней основе обряда.

Соединение Малавики с ашокой осмысляется именно как соединение любовное, брачное. В репликах царя, тайно наблюдающего за церемонией, ашока предстает счастливым любовником героини. Царь ревнует, упрекает дерево в бесчувственности: «Тонкая в талии, звенящей нупурами, / почтила тебя ножкой своей, нежной, как новый лотос. / Ашока! Если ты тут же не покроешься цветами, / значит — обманываешь, нет у тебя дохады (желания), что бывает у нежных влюбленных» (3.17). Несколько дальше, говоря Малавике о своих чувствах, он рисует самого себя ашокой, ждущей дохады: «Как и оно (т. е. дерево), никак не расцветет он цветами наслаждения. / Амритой прикосновения исполни дохаду его — никто ему больше не мил» (3.19), на что Иравати, слышавшая эти слова, замечает с откровенностью почти непристойной, но вполне в соответствии со смыслом обряда: «Исполни, исполни! Покажет ли цветы ашока, не знаю, а этот уж и расцветет, и плод принесет!» Однозначность обоих актов — соединения героини с деревом и соединения ее с героем — обыгрывается в той же сцене в форме путаницы, вызываемой двусмысленной репликой служанки:

Ба ку л а в а л и к а. Видишь, вот он прямо перед тобой — красный (пылающий страстью), только бери (наслаждайся)!

М а л а в и к а (*радостно*). Кто, государь?

Ба ку л а в а л и к а (*со смехом*). Какой государь! Этот лист, свисающий с ветви ашоки!» И еще одна важная деталь, утверждающая эту параллель. Очевидно, по заведенному обычаю, именно царица должна была совершать дохаду. Перед обрядом замещающую Дхарини Малавику наряжают в ее платье и украшают ее драгоценностями. Таким образом, сочетаясь с деревом, Малавика обретает знаки царского достоинства — как позднее, вступая в брак с царем, становится царицей.

Многообразные замещения, которыми отмечен в целом эпизод дохады, превращают его в композиционный и смысловой центр драмы. Непосредственно предшествуя первому свиданию героев и предвещая их грядущий брак, он как бы стягивает к себе две крайние точки сюжетного движения и одновременно, приравнивая соединение героя и героини к обряду, вызывающему весеннее цветение, сообщает этот смысл всей истории их любви.

Приведенные наблюдения заставляют увидеть «Малавику»

в новой и неожиданной перспективе. За видимой легкостью и светскостью в ней вдруг открываются черты весеннего обрядового действия. Конечно, определения «обрядовое действие», «обрядовая драма» требуют в данном случае уточнения. Речь идет о дворцовом обрядовом действе или, конкретнее, о действе, входившем в официальный церемониал весенних дворцовых торжеств. Отсюда не только формальная его изысканность, но и другие, казалось бы, совершенно не укладывающиеся в понятие обряда стороны — выбор немифологического сюжета, ограничение действия событиями любовными и происходящими в пределах царского гарема и т. д. Ясно, что в обиходе двора торжественные сезонные обряды (как все официальные обряды вообще) неизбежно стягивались к фигуре обожествляемого властителя. Он выступал здесь центром и средоточием магической силы, дарующей жизнь и всеобщее благо, и в поддержании и стимулировании его плодотворящей энергии и воинской мощи заключалась цель совершаемых церемоний. Именно поэтому герой «Малавики» — не бог, но царь, наделенный характеристиками весеннего бога. Поэтому так необходим победный триумф в финале (заметим, кстати, что из двух побед, которые одерживает герой у Калидасы, одна — над яванами — сюжетно никак не мотивирована¹¹). И этими же причинами, возможно, объясняется выбор исторического сюжета: тождество героя царствующему монарху произошло в таком случае более явным (мифические цари рассматривались обычно как предки государя), а действие могло быть более свободно введено в обстановку дворцового быта. Последнее было, видимо, особенно важно, так как позволяло показать божественность даже самых обыденных проявлений жизни государя и раскрывало благостную значимость его любовных забав, которые словно бы помимо его сознания и воли оборачивались весенним расцветом природы.

Учитывая, какое большое значение должно было придаваться пышности и зрелищности церемониала при гуптском дворе, допустимо предположить, что именно Гупты ввели в состав весенних торжеств особый театральный спектакль. В дальнейшем устройство такого спектакля на празднике весны стало, видимо, устойчивой традицией, и в результате за «Малавикой», которая, как можно думать, была первой весенней драмой, последовали другие драмы этого рода, получившие к VII в. специальное наименование *натика*. Что дело обстояло именно так и *натика* — во всяком случае, ранняя — продолжала оставаться, подобно «Малавике», весенней церемониальной драмой, доказывается двумя фактами. Во-первых, среди «заказных» пьес VII—IX вв. только две связаны с весенним праздником, и обе они — *натики* («Приядаршика» и «Ратнавали» Харши). Во-вторых, только предназначенность *натики* для торжественной и строго регламентированной церемонии могла явиться причиной постоянства ее сюжета. Всякий автор, бравшийся за сочинение

драмы для весеннего спектакля, обязан был следовать его раз и навсегда установленной схеме — отступление от этой схемы грозило нарушением функции как самого спектакля, так и всей праздничной церемонии.

Итак, мы приходим к заключению, что основой для выделения *натйки* в самостоятельный жанр послужили не литературные признаки — тип сюжета, объем и т. д., а ее приуроченность к весеннему празднеству. Теперь нам предстоит рассмотреть, чем стал этот жанр в пору его расцвета, т. е., иначе говоря, в творчестве Харши.

Как мы помним, Леви считал, что *натйки* Харши почти полностью повторяют «Малавику». Это мнение разделяют и все другие исследователи индийской драмы. Действительно, совпадений здесь множество, и они затрагивают не только основную сюжетную схему, но и отдельные ситуации, мотивы, даже детали. Скажем, Калидаса вводит в сценическое действие обряд, и Харша (в «Ратнавали») — тоже, Калидаса вставляет в пьесу танцевальный номер (выступление героини во втором акте), и в пьесах Харши мы находим вставные номера и т. д. Но при всем том есть одно существенное (и до сих пор почему-то не замеченное) обстоятельство: все заимствования, которые делает Харша, как правило, сопровождаются некоторым смещением — композиционного, функционального или иного порядка. Например, если обряд у Калидасы совершается в третьем — центральном — акте, то у Харши — в первом, если вставной номер в «Малавике» — фрагмент танцевальной пьесы на мифологический сюжет, то в «Ратнавали» это пляска служанок с видушакой и выступление фокусника, а в «Приядаршике» — драматическое представление, инсценирующее эпизод из прошлого самого героя. 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.

Если попытаться коротко определить, в чем *натйки* Харши отходят от «Малавики», то прежде всего это явное ослабление в них обрядового начала. Оно проявляется сразу в нескольких планах. Во-первых, свободнее становится соотносимость действия с праздником: если «Ратнавали», как и «Малавика», по-прежнему воспроизводит именно весеннее празднество, то в «Приядаршике» события приурочены к празднику каумуди, справлявшемуся в осеннее время. Во-вторых, снижается сюжетная значимость изображаемых праздничных обрядов. Правда, внешне в «Ратнавали» (в «Приядаршике» обряды не включаются в действие вообще) все выглядит так же, как и в «Малавике». Здесь тоже два обряда: один — это дохада, другой — обряд поклонения Каме у парковой ашоки. Дохада оттеснена на второй план: подобно качанию на качелях в «Малавике», она служит только мотивировкой первой встречи и

разоблачения (чтобы взглянуть на расцветшее уже дерево, царь отправляется в парк, неожиданно находит здесь портрет, изображающий его рядом с неизвестной красавицей, затем сталкивается с ней самой, влюбляется; в это время появляется царица, тоже пришедшая узнать, возымела ли действие дохада, обнаруживает портрет, узнает на нем свою новую служанку и т. д.). Обряд поклонения Каме, напротив, как дохада у Калидасы, вынесен на сцену. Но вот что характерно. Дохада у Калидасы — в самом центре драмы (в третьем акте из пяти); поклонение Каме в «Ратнавали» — в первом акте, т. е. композиционно на периферии. От эпизода дохады сюжетные нити тянутся к пятому акту, к свадьбе. Обряд в «Ратнавали» сюжетно изолирован: значение его в том только, что героиня впервые видит в это время героя, связей с иными сюжетными моментами у него нет. И самое главное. Сцена обряда не несет в «Ратнавали» никакой дополнительной смысловой нагрузки. Она не образует внутреннего плана к линии отношений героев. Даже тождество царя Каме, которое здесь обыгрывается (героиня, следящая за происходящим из-за деревьев, принимает Удаяну за бога), лишено той серьезности и значимости, какую оно имеет в «Малавике». Акцентируемые у Калидасы характеристики Камы как бога весны и весеннего плодородия у Харши притушены — параллель в сцене обряда имеет в виду лишь внешние качества: Удаяна красив как бог, и потому героиня принимает его за Каму. Вообще все ассоциации, наполняющие любовь героев смыслом магического акта, и в «Ратнавали» и в «Приядаршике» оказываются снятыми.

Но приглушение обрядового звучания — только одна сторона той трансформации, которую претерпевает у Харши весенняя драма. Одновременно в художественной организации его пьес необычайно возрастает роль игрового момента, явственно восходящего к формам площадного праздничного зрелища. Эта перемена в общей установке особенно заметна в «Ратнавали», где Харша как бы открыто заявляет о ней прямым воспроизведением народно-смеховой стихии весеннего праздника. Первый акт здесь начинается с эпизода, не имеющего аналогий в «Малавике»: царь и видушака поднимаются на верхнюю террасу дворца и любуются оттуда праздничным городом — гремят барабаны, все пьяны, все поют, танцуют, смеются, обливают друга друга цветной водой, забрасывают пригоршнями красного порошка и т. д. Бурное веселье праздничной толпы выплескивается затем на сцену: появляются две молоденькие захмелевшие служанки, они распевают любовные песенки и самозабвенно кружатся в весеннем танце, к которому чуть позднее присоединяется и видушака. В четвертом — последнем — акте, словно возвращая зрителя в этот мир площадной карнавальная игры, Харша вводит в действие выступление балаганного фокусника, показывающего богов собравшимся и пугающего их иллюзорным пожаром. В результате сам образ праздника в

«Ратнавали» оказывается совершенно иным, чем в «Малавике». У Калидасы — это обрядовое действо, способствующее расцвету растительности и плодородию, у Харши — прежде всего время игры и всеобщего веселья.

Дело, однако, не ограничивается введением на сцену праздничных игровых форм. Гораздо существеннее то, что эти формы становятся у Харши конструктивным принципом, определяя строение основных сюжетных ситуаций. Рассмотрим эпизоды второго свидания героя и героини, занимающие в действии обеих его пьес центральное место.

В «Малавике» это свидание в отличие от первого происходит не случайно, но организуется, притом с помощью уловки. По наущению Иравати, заставшей влюбленных у ашоки, царица приказывает запереть героиню и ее подругу в дворцовой кладовой (у Харши, заметим, тут перестановка: героиню у него сажают под замок после второго, а не первого свидания). Чтобы освободить их и дать возможность царю вновь встретиться со своей возлюбленной, видушака решает добыть у царицы (которая сейчас прикована к постели из-за больной ноги) именно перстень: с его помощью он убедит служанку, охраняющую затворниц, что является посланцем царицы, и та будет вынуждена выполнить все его распоряжения. Так как на перстне выгравирована змея, а перстни с изображением змеи использовались при заговаривании змеиного яда, видушака притворяется, что его ужалила кобра. Он разыгрывает признаки отравления, отдает предсмертные распоряжения, царица снимает перстень, и все устраивается как нельзя лучше, хотя в конце концов Иравати удастся расстроить и это свидание (она разыскивает в парке видушаку, неожиданно видит царя с Малавикой и т. д.). В параллельных эпизодах у Харши внешний рисунок тот же: устраивается (правда, не видушакой, а подругой героини) тайное свидание, придумывается хитрость, затем заговорщиков постигает разоблачение. Но внутренняя разработка меняется очень значительно.

Чтобы обмануть бдительность царицы, Сусангата, подруга Ратнавали, предлагает ход с переодеванием: она оденется в платье служанки царицы, Канчанамалы, сама Ратнавали — в платье царицы, подаренное той Сусангате. В вечерних сумерках их никто не узнает, и они легко смогут пройти в парк, где их будет ждать царь. В план посвящается видушака. Но его разговор с Сусангатой подслушивает Канчанамала. Они с царицей приходят к назначенному месту раньше героини, и ничего не подозревающий царь решает (по платью), что перед ним его возлюбленная. Царица некоторое время слушает его излияния, затем сбрасывает покрывало и, осыпая царя упреками, в гневе уходит. Теперь уже, когда героиня наконец появляется, напуганные царь и видушака сперва принимают ее за вернувшуюся царицу. Потом царица действительно возвращается и застаёт влюбленных врасплох. На переодевании строится и хит-

рость, придуманная подругой Приядаршики Манорамой. По случаю праздника каумуди во дворце дается *натака* об истории любви царя и царицы. Спектакль разыгрывается женской гаремной труппой, причем Приядаршика должна играть Васавадатту, а Манорама — Удаяну. В последний момент Манораму осеняет счастливая мысль: она решает устроить влюбленным свидание на сцене и заменяет себя царем. Царица, сидящая в зрительном зале, вначале смущена сходством, но затем восхищенно замечает: «Прекрасно, Манорама, прекрасно! Великолепно сыграно!» Между тем показывается объяснение Васавадатты и Удаяны, и царь, следуя роли, садится рядом с героиней, берет ее за руку и т. д. В конце концов, однако, все раскрывается: царица, выйдя из зала (она находит сцену неприличной), видит задремавшего видушаку, тот спросонок принимает ее за Манораму и выдает тайну.

Итак, перед нами не просто обман, построенный на притворстве, но обман, сопровождаемый веселой путаницей мнимого и подлинного. Царь путает царицу с переодетой возлюбленной, возлюбленную — с царицей, видушака путает царицу со служанкой, царя путают с играющей его роль актрисой. В обеих сценах героиня замещает царицу (в первой — «неофициально», во второй — «официально»). Казалось бы, тот же ход, что и у Калидасы в эпизоде дохады. Но у Калидасы замещение ритуальное и потому серьезное. У Харши все замещения чисто игровые. В «Малавике» героиня обряжается царицей, у Харши — рядится. Впрочем, ряженьем заняты все: рядится и Су-сангата, и царь в «Приядаршике» (что подчеркнуто жестом Манорамы, надевающей на него перед выходом полагающиеся по роли украшения), и в известном смысле даже царица, идущая на свидание к царю в платье, очевидно похожем на то, которое он ожидает увидеть на героине.

Вообще эта вовлеченность царя и царицы в чехарду с переодеваниями — черта знаменательная. У Калидасы они вне игры. Царь пользуется, конечно, проделкой видушаки, но участия в ней, в сущности, не принимает (в возвышенном мире «Малавики» это ощущалось бы как недопустимое снижение). Царица — жертва обмана, и только: она не преследует ни царя, ни героиню, ревность для нее — чувство низменное (ревнует в «Малавике» только Иравати). Поэтому, между прочим, сцена с видушакой в контексте всего эпизода выглядит почти вставной, она отделена от сцены самого свидания и в конечном счете в значительной степени ею заслоняется. У Харши все наоборот. Он исключает из действия наложницу, передает ее функции царице и вообще снимает акценты, возвышающие царственных супругов над остальными персонажами: наравне со слугами они переодеваются, обманывают и разоблачают друг друга. Как на праздничной площади, игра становится всеобщей. Характерно при этом, что сюжетная игра постоянно тяготеет к совмещению с действительным зрелищем, выводимым

на сцену: тайное свидание царя с Приядаршикой совершается в рамках публичного спектакля, трюк с пожаром, который показывает фокусник в «Ратнавали», есть одновременно и номер его выступления, и розыгрыш царя, кидающегося в огонь спасти героиню. Харша как бы напоминает нам, что все происходящее с его героями тоже не больше чем праздничное представление.

Если в разобранных эпизодах игровой момент присутствует в самой сюжетной структуре, то в других случаях игра нередко создается пародией (у Калидасы совершенно отсутствующей). Харша охотно пародирует традиционные драматургические приемы. Скажем, в классической драме герой обычно узнает о чувствах героини, подслушивая ее разговор с подругой (ср. хотя бы сцену из третьего акта «Шакунталы»); в «Ратнавали» (второй акт) разговор героини с Сусангатой подслушивает не сам царь, а говорящая майна, которую затем уже, когда она, сидя на дереве, повторяет этот разговор, подслушивает царь. Еще пример такого рода — эпизод из заключительного акта «Приядаршики», пародирующий обязательные для классической драмы чувствительные сцены: отравившаяся с горя героиня падает без чувств, она при смерти, все ждут, чтобы герой спас ее, применив свое необычайное умение заговаривать яды, но он вдруг пускается описывать в изящных стихах ее и собственное состояние, пока сердитый окрик видушаки не пробуждает его к действию.

Иногда объектом пародии становятся знаменитые эпизоды из прославленных пьес. Так, в «Приядаршике» сцена первой встречи пародирует аналогичную сцену из «Шакунталы», где героиня, испугавшись надоедливой пчелы, зовет подруг, а герой, сочтя это удобным предлогом, выбегает из-за деревьев, откуда он перед тем за ней наблюдал. Выход царя у Калидасы изящно галантен — он откликается на зов о помощи грозным восклицанием: «Кто смеет чинить насилие над невинными девушками-отшельницами?!»; Шакунтала при виде его смущенно опускает глаза — словом, поведение героев выдержано в строго этикетных формах. У Харши происходящее снижено фривольностью: герой приближается к героине незаметно, и она, решив, что это подруга, бросается к нему в объятия. В свою очередь, сцена ложного пожара в «Ратнавали» строится как пародия на пожар в покоях Васавадатты у Бхасы. Конечно, пожар в «Васавадатте» тоже в известном смысле ложен. Его устраивают в отсутствие Удаяны, с тем чтобы потом сообщить ему, что царица сгорела (тогда он, как полагают его советники, согласится на необходимый по политическим соображениям брак с Падмавати); на самом же деле Васавадатта вместе с министром, по приказу которого и совершается поджог, тайно исчезает из дворца. Но ложность пожара в данном случае не лишает все событие серьезности. Более того, в изложении молодого брахмана, повествующего о нем в первом акте драмы (и,

конечно, не знающего истинной его подоплеки), оно звучит почти трагически: царица погибла, министр, спасавший ее, тоже погиб, возвратившийся с охоты Удаяна с отчаяния хотел броситься в еще полыхавшее пламя, его с трудом удержали и т. д. В «Ратнавали» же пожар только фокус, и жертвенный порыв царя не может не вызвать смех. Комизм ситуации усиливается еще и нелепым поведением других участников сцены. Вслед за царем — чтобы показывать ему дорогу к покою, где заперта героиня! — бросается и видушака, а за ним — прибывший ко двору министр сингальского царя, отца героини: хотя прошел уже год с тех пор, как он потерял Ратнавали, которую считает погибшей, но только теперь его осенила мысль предать себя самосожжению, чтобы тем самым подтвердить свою верность царевне.

Мы видим, таким образом, что под пером Харши *натика* теряет обрядовую значительность «Малавики» и превращается в праздничную комедийную пьесу. Конечно, формально она еще привязана к весеннему празднику, но теперь не эта связь определяет ее отличие от *натаки*. Ощутимым становится контраст именно литературных признаков, и пародирование *натаки* в пьесах Харши — лучшее тому свидетельство. В период же, последовавший за Харшей, противостояние обоих жанров приобрело полярный характер. Древняя *натака*, насколько нам известно, обязательно должна была содержать комические сцены, причем носителем комического здесь выступал видушака. *Натака* середины и второй половины VII в. от видушаки отказывается — его нет ни в «Натаке о перстне и Ракшасе» Вишакхадатты, ни в *натаках* Бхавабхути (VII—VIII вв.). Одновременно с изгнанием комического элемента в *натаке* этого времени появляется тенденция к нагнетанию драматизма в разработке эмоциональной линии, что в конечном счете приближает ее к мелодраме.

Итак, к концу существования классического театра придворная сцена получила еще один помимо *натаки* литературный жанр, функционально и главным образом иерархически эквивалентный *пракаране* общедоступной (городской) сцены. Как складывалась судьба *натики* после VII в. — вопрос, требующий специального исследования. Пока это вырисовывается лишь в самых общих чертах. Ясно, что превращение драмы в чисто литературный жанр неизбежно вело ее к сближению с повествовательными жанрами. *Натака* становится драматическим переложением эпоса, *натика* начинает тяготеть к роману. В ней появляются ранее чуждые ей сказочные мотивы. Развитие ее как комедийного жанра прекращается, она походит теперь скорее на драматическую весеннюю сказку. Любопытно, что такие сказки писались, видимо, к царской свадьбе, ср. «Карнасандари» Бильханы (XI в.), «Париджатаманджари» Маданы (XIII в.) и др. Так что история *натики* являет собой в известном смысле движение по кругу: начав свое существо-

вание как жанр функциональный, она в конечном счете возвратилась к тому же.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Правда, в нашем материале есть одна *пракарана*, написанная на исторический сюжет. Это пьеса Вишакхадатты «Царица и Чандрагупта». Но не надо забывать, что Вишакхадатта — драматург VII в., последнего, в сущности, века классического театра, когда экспериментаторство в области формы и всевозможные отступления от традиции становятся нормой. К тому же общедоступный театр, как можно думать, к VII в. уже сошел на нет, и это создало условия для пересадки *пракараны* на придворную сцену, что, в свою очередь, не могло не привести к изменению ее жанровой природы. Что же касается «настоящей» *пракараны*, то она, по-видимому, не шла дальше простой привязки к историческому времени. Так, в «Глиняной повозке» Шудраки события происходят в правление Палаки, сына Прадхоты и современника Удаяны. Напротив, для *натйки*, судя по всему, исторический сюжет был обязательен. Во всяком случае, обе *натйки* Харши основаны на легенде об Удаяне (хотя и весьма свободно обработанной).

² У Бхасы планы спасения царства, захваченного врагами, заставляют министров Удаяны разлучить царя с царицей Васавадаттой. Царю сообщают, что Васавадатта погибла во время пожара, она же под видом бедной брахманки живет у царевны Падмавати, которая, как известно министрам из предсказания, должна стать супругой Удаяны. Удаяна, женившись на Падмавати, оказывается с Васавадаттой под одним кровом. Отсюда рождаются драматические коллизии: угроза встречи, которой должна избегать Васавадатта, сложность ее положения как наперсницы Падмавати и т. д. В финале инкогнито царицы раскрывается, и она воссоединяется с супругом. См. русский перевод драмы в приложении к [1]. В «Большом сказе» Гунадхьи (II—III вв.), на который опирался, как полагают, создавая свою драму, Бхаса, мотив инкогнито Васавадатты, судя по всему, отсутствовал. Этого мотива нет в тамильской версии романа, ставшей известной благодаря недавним публикациям Д. Нельсона [13]. Там министры отправляют Васавадатту со свитой в далекую Чампу, а когда она после победы царя над Аруни возвращается в Каушамби, Удаяна уже женат на Падмавати. Нельсон считает (и доводы его вполне убедительны), что тамильская версия в отличие от кашмирских, ненадежность которых была доказана еще Ф. Лякотом, в целом точно передает сюжет Гунадхьи. Таким образом, мотив инкогнито был введен Бхасой, и, значит, именно ему следует Калидаса, по достоинству оценивший драматические возможности этого приема.

³ Хорошее изложение сюжета «Малавики» можно найти у В. Г. Эрмана [2]. См. также русские переводы пьесы. «Малавика» построена сложнее пьес, следующих ей. Необходимо прежде всего отметить сложную разработку здесь политической ситуации, мотивирующей предполагаемый брак героини: напряженные отношения Агнимитры с соседней Видарбхой, правитель которой Яджнясена был тесно связан с Маурьями, свергнутыми Шунгами; стремление Мадхавасены, двоюродного брата Яджнясены, установить сепаратные отношения с Агнимитрой, чем и вызван брачный договор; арест Мадхавасены и т. д. Возможно, Калидаса в этой части сюжета старался точно следовать преданию (проверить это нельзя, так как другими сведениями о правлении Агнимитры мы не располагаем). Для сюжетного строения «Малавики» характерно также дублирование мотивов и персонажей, которое позднее устраняется. Так, героине здесь противостоят две соперницы: наложница-фаворитка Иравати и царица Дхарини; первая активна (ревнует, расстраивает свидания, преследует героиню), вторая сдержанна и в конце концов соглашается отдать Малавику царю в качестве наложницы. Начиная с Харши обе эти функции передаются царице: она чинит препятствия, и она же соглашается на брак. Именно в связи с этим (вероятно, чтобы оправдать неожиданность такого перехода) Харша вводит отсутствующий у Калидасы мотив родства героини с царицей.

Кроме того, в финале «Малавики», по существу, две свадьбы: первая должна сделать героиню наложницей, вторая (настоящая) возводит ее в сан царской супруги. Здесь также два узнавания (героини и монахини Каушики, которая оказывается сестрой министра Мадхавасены и свидетельницей злосключений, приведших героиню во дворец) и два сообщения о победах царских войск — в Видарбхе и на западных границах царства.

⁴ В «Малавике» знание героини не оговорено специально — возможно, за очевидностью факта. Но у Харши Приядаршика, впервые увидев Удаюну, восклицает про себя: «О, так это великий царь, которому отдал меня отец!»

⁵ У Харши в «Приядаршике» ситуация еще яснее, а в «Ратнавали» выходной монолог министра прямо сообщает, кем на самом деле является героиня и как и почему она была высватана царю.

⁶ Относительно времени действия надо иметь в виду, что приуроченность к одному сезону для *натаки* вообще нехарактерна. События здесь охватывают обычно длительный промежуток времени, и на протяжении пьесы сезоны меняются.

⁷ Оба мотива — дружбы Камы с Весной и его забав с Весенней Лакшми — широко представлены в древней поэзии. Сошлемся для примера на третью песнь поэмы Калидасы «Рождение Кумары» и строфу из «Победы Хари» Сарвасены (IV в.), которую приводит в «Дхаваньялоке» Анандавардхана (см. пояснения к 3.1).

⁸ Те же ассоциации присутствуют в «Ратнавали», хотя им придан здесь скорее орнаментальный характер. В начале первого акта, глядя на праздничную толпу, царь замечает: «...я думаю, мне принадлежит великий этот праздник, а Кама пусть себе /тешится его названием» (1.9). (Праздник весны назывался также праздником Маданы, т. е. Камы.) Там же героиня, подглядывая за обрядом поклонения Каме у парковой ашоки, принимает царя за самого бога. Так, с атрибутами Камы, она изображает его затем на портрете, а подруга, пририсовывающая к портрету царя портрет героини, придает ей облик Рати.

⁹ Упоминание о манго здесь не случайно. Манго — дерево плодородия, плоды его — эротический символ, фигурирующий в этой функции, между прочим, в знаменитой сцене девушек из первого акта «Шакунталы».

¹⁰ В «Ратнавали», где тоже фигурирует дохада (но, правда, не на сцене, а в беседах действующих лиц), от обряда в ней уже ничего не остается. Царь и царица состязаются, чье дерево расцветет скорее, причем царь совершает дохаду навамалики, даже не прибегая к услугам женщины, а приглашает для этого фокусника. Еще деталь, показательная в этом отношении: навамалика, расцветом которой озабочен царь, — женское дерево, тогда как в обряде в паре с женщиной выступали только мужские деревья (т. е. такие, названия которых мужского рода, что определяет и все связанные с ними представления).

¹¹ Заметим, что у Харши войны царя тоже очень слабо привязаны к сюжету. Внешне они нужны затем, чтобы доставить свидетелей, опознающих героиню. Но очевидно, что свидетели могли бы добраться до дворца и иным способом, например как Каушики в «Малавике».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринцер П. А. Бхаса. М., 1979.
2. Эрман В. Г. Калидаса. М., 1976.
3. Dasgupta S. N., De S. K. A history of Sanskrit Literature. Classical period. Vol. I. Calcutta, 1962.
4. Keith A. B. Sanskrit drama in its origin, development, theory and practice. Oxf., 1924.
5. Kopow S. Das indische Drama. B.—L., 1920.
6. Kuiper F. B. J. Varuṇa and Vidūshaka: on the origin of the Sanskrit drama. Amsterdam, 1979.
7. Lévi S. Le théâtre indien. P., 1890.

8. *Mālavikāgnimitra* of Kālidāsa with the ancient comm. Nilakaṇṭha and Kāṭayavema. Srirangam, 1908.
9. *Marriott Mc Kim*. The Feast of Love.— Krishna. Myths, Ryles and Attitudes. Honolulu, 1966.
10. *Meyer J. J.* Trilogie altindischer Mächte und Feste der Vegetation. Zürich — Leipzig, 1937.
11. The Nāṭyadarpaṇa of Rāmacandra and Guṇacandra with their own commentary. Ed. by Shrigondekar and L: Bh. Gandhi. Baroda, 1929.
12. The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the comm. Abhinavabhāratī of Abhinavagupta. Ed. by Rāmakrishna Kavi. Vol. II. Baroda, 1934.
13. *Nelson D.* Bṛhatkathā studies: the Tamil version of the Bṛhatkathā.— Indo-Iranian Journal. Vol. 22, 1980.
14. The Priyadarśikā of Sri Harshadeva. Ed. with notes and Prakṛit cchāyā by Vishnu Daji Grade. Bombay, 1884.
15. The Ratnāvalī of Sri Harshadeva with the comm. of Govinda. Ed. by Kāshīnātha Pāṇḍuraṅg Parab. Bombay, 1895.
16. *Thieme P.* Das indische Theater.— Fernöstliches Theater. Hrsg. von N. Kindermann, 1966.

А. А. Суворова

ИНДИЙСКИЙ ТЕАТР XIX в.: ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

Возникновение театра на новоиндийских языках прямо совпадает с периодом активизации национальных элементов в культуре страны, возникновением буржуазно-националистических течений, развитием религиозно-реформаторских и просветительских идей в 1860—1880 гг. Вполне естественно, что театр нового типа возникает в Индии в XIX в.—веке для индийской культуры переходном, наводящем мосты между традиционным надличностным художественным сознанием и авторским творческим «самовыражением», свойственным современной культуре. Как известно, в переходный период изменяется и жанровая система индийских литератур: развитие художественной прозы приводит к появлению романа западного типа, возникают отличные от классических формы стиха, литературная критика. На все эти достижения века опиралась и зарождающаяся драма, так как для ее кристаллизации было необходимо укрепление культурного статуса региональных языков и литературы на них.

Новому индийскому театру досталась в наследство богатейшая и сложносоставная традиция. Сошедшая с исторической сцены санскритская драма оставила после себя разработанную до изощренности теорию, запечатленную в ряде трактатов, старейшим из которых была «Натьяшастра» Бхараты, в большей или меньшей степени влиявшая на всех создателей новоиндийского театра. Характерно и то, что деятельность многих региональных театров XIX в. начиналась постановкой калидасовской «Шакунталы» в переводе на национальные языки. Этот факт означает, что у создателей нового театра, равно как и у его зрителей, существовал вполне определенный эталон драматического жанра, и этот эталон был санскритским. Архаизация первых опытов новоиндийского театра и очевидный традиционализм драмы XIX в. явно или косвенно указывают и на дальнейшую сохранность санскритского стереотипа.

Существенной особенностью индийской претеатральной культуры и народного театра был их синкретический характер: большинство зрелищных форм являют собой синтез музыкальных, танцевальных и драматических элементов, получив-

ший название *сангит*. Хореографически-музыкальная форма была до известной степени характерна и для санскритского театра. Жизнеспособность подобного синкретизма определяется не только его исторической устойчивостью в претеатральной, фольклорной и театральной (профессиональной) культурах, но и свойством проникать в новые и новейшие, даже заимствованные виды искусства. Примером тому не только театр XIX в., но и массовое индийское кино, где драматическое действие неотделимо от традиционной триады «музыка — песня — танец».

Для театров XIX в., развивавшихся на языках бенгали, хинди, маратхи, ассамы, кашмири, каннада, телугу, восприятие опыта как санскритского, так и народного театра оказалось вполне органичным. Ведь сами литературы, в недрах которых вызревала драматургия нового театра, являлись преемниками эпического и классического наследия древней Индии. Более того, и формы музыкально-драматического синкретизма *сангит*, существовавшие в ареалах распространения этих литератур, были усвоены самой широкой зрительской аудиторией, что способствовало приятию новой драмы, базировавшейся на этих формах.

Учитывая это, представляется соблазнительным представить филиацию, т. е. непрерывную связь от санскритского театра через народный к сцене XIX в. Однако существует еще один фактор формирования новоиндийского театра, который препятствует установлению подобной филиации. Этим фактором было знакомство индийцев с европейским театром и драматургией, английской в первую очередь, с условиями сценического воплощения, а впоследствии и с эстетическими теориями Запада. Просветительство с его культом перевода как средства распространения образования включило в духовный мир образованного индийца многие шедевры мировой литературы, в том числе и драматической. Театр же представлял эти произведения, преимущественно в формах национальных адаптаций, широкому зрителю. Любимцем индийской публики стал Шекспир, на многие десятилетия прочно вошедший в репертуар любительских и профессиональных трупп.

Там, где контакты с Западом были регулярными и многосторонними, а процесс овладения европейской культурой шел быстрее, театр принимал форму профессионального коммерческого предприятия и, следовательно, формировал широкую аудиторию, без которой невозможен кассовый успех. Такие условия развития театра первоначально сложились в Бенгалии и Бомбейской провинции, где одновременно существовали театры на языках маратхи, гуджарати и урду.

Итак, в сложении профессионального новоиндийского театра участвовали по меньшей мере три основных фактора: народный театр, классическая поэтика санскритской драмы и влияние сценической культуры Запада. И в этом аспекте воз-

можно говорить о типологическом сходстве механизма возникновения новоиндийского театра (или театра на новоиндийских языках) с аналогичными процессами в Европе, где античная классика, фольклорный театр и переводная литература составляли «костяк» многих театральных систем на этапе их возникновения. Кроме того, как и на Западе, на формирование новоиндийского театра воздействовала богатая претеатральная традиция — фольклорные и литературные повествовательные жанры. Подобно тому как средневековые фавлю и новелла питали европейский театр Возрождения, а русская драма XVII—XVIII вв. уходила корнями в народную сатирическую прозу, новоиндийский театр в своих эстетических представлениях и художественных средствах опирался на местные героические и романические сказания, а также на прославленные произведения авторской нарративной литературы.

Если в отношении театра, развивавшегося на многих национальных языках, следует говорить об общности и автохтонности процесса становления, то драма и театр на языке урду, являющиеся основным предметом этой статьи, должны были, казалось, формироваться в иных условиях. Система жанров литературы урду в целом заимствовалась не из индийской, а из персидской традиции, в которой театральная культура представлена крайне слабо. Правда, иранский народный фарс, игравшийся буффонами (*масхара*, или *масхарабаз*), имел вполне развитую форму. Однако несмеховые, «высокие» жанры были представлены, по существу, лишь шиитской мистерией *тазиэ*, возникшей в XVI в. *Тазиэ*, драматизованное повествование о событиях в Кербеле, исполнялось любителями и вдобавок не имело распространения по всему мусульманскому ареалу. У индийских шиитов, например (в районе Ауда), практика *тазиэ* не получила развития.

На основании отсутствия в иранской и индоиранской традициях такой зрелищной культуры, которая смогла бы послужить «образцом» для театра урду XIX в., некоторые исследователи индийских литератур и театра считали драму урду явлением искусственным, заимствованным, не имеющим национальных корней и насажденным европейцами. При этом совершенно необъяснимым оставалось, почему именно театр урду развивался последовательней и дольше других по времени и сумел стать явлением не локального, а общеиндийского значения: труппы, игравшие на урду, на протяжении более полувека определяли «театральный климат» Дакки, Дели, Лахора, городов Ауда, Бомбея, Хайдарабада, Джайпура, Сринагара, Агры.

Причины, выдвинувшие театр на языке урду в авангард театрального процесса XIX в., сводятся к двум основным: во-первых, урду в то время был средством межнационального общения и мог, следовательно, лечь в основу театра массового, общеиндийского; во-вторых, с момента возникновения в 1850—

1860-х годах и вплоть до 1920-х годов драма урду функционировала в основном как сценический жанр, что позволяло ей составить основу театра профессионального. Вследствие этого именно урду стал языком самого массового и самого профессионального театра Индии XIX в.—театра парсов. Театр урду золотого века (1870—1920) синонимичен театру парсов, хотя первоначально в последнем драма урду развивалась бок о бок с драматургией на маратхи и гуджерати. Парсы — потомки выходцев из Ирана, поселившихся в Индии (в основном в Бомбейской провинции) с VII—X вв., имели широкие контакты с Западом в силу того, что традиционно занимались торговлей. Они заимствовали у Европы саму идею театра как коммерческого предприятия и наряду с этим восприняли ряд технических и постановочных новаций, доселе неизвестных Индии. Однако театр парсов отнюдь не был экспериментальным в современном понимании: его отличали традиционализм и ориентированность на вкусы массового, т. е. необразованного, зрителя. Успех антреприз парсов, иными словами, определялся двумя факторами: фактором новизны, «чужеродного», позволившим театру профессиональному стать веской альтернативой народному, и фактором «родного», сохранностью связей с национальным субстратом, что способствовало включению нового вида искусства в систему традиционных эстетических представлений.

Важной проблемой изучения новоиндийской драмы нам представляется эволюция эстетической категории драматического и связанный с нею вопрос о жанровых критериях театра урду. В основе драматического лежит противоречие, конфликт, и характер этого конфликта задает как тип драмы, так и ее общественно-историческую функцию. При этом «категория драматического... возникает как особая эстетическая форма осознания противоречий действительности и прежде всего ее общественных противоречий через отношения людей, их индивидуальные судьбы» [5, с. 36]. В европейской эстетике противоречие, чтобы стать фактором драматического произведения, должно осознаваться как явление сферы личностного. Вместе с тем еще Гегель указывал, что характер религиозных идеологий Востока затруднял само проявление личности в драматической форме [5, с. 45].

Восточный театр, санскритский и ранний новоиндийский, от западного отличают повествовательность и лиричность — черты, «снижающие» уровень драматического в европейском понимании. Своеобразие отношения индийского театра к субъективному и личностному в искусстве определило и характер драматического конфликта, в частности отсутствие его трагической окрашенности.

Драматический конфликт в театре урду XIX в. не мог, естественно, представлять полного подобия с санскритской драмой. Тем не менее его инвариантом является тот же образ нару-

шаемой и восстанавливаемой гармонической целостности мира, а результатом — примирение противостоящих сил, замыкание цикла, снятие драматического противоречия, что должно вызывать у зрителя эмоцию умиротворения (*шанта раса*). Усиление европейского влияния на новоиндийский театр в первую очередь сказывается на драматическом конфликте, в котором вечные превратности человеческой судьбы принимают образ конкретных социальных противоречий.

Драматическая поэтика раннего театра урду письменно не зафиксирована: лишь после упадка театра парсов начинается обобщение более чем полувекового опыта драматургии, которое приводит, в частности, к выработке драматических схем, так сказать, задним числом. Тем не менее очевидно, что драматургия урду пользовалась пусть неписаными, но вполне определенными законами.

Основным из этих законов было единство драматического действия, строящегося по схеме:

- 1) завязка (*агаз*),
- 2) продолжение, развитие (*тасалсул*),
- 3) колебания, борьба (*кашмакаш*),
- 4) конфликт (*тасадум*),
- 5) кульминация (*нукта-е урудж*),
- 6) развязка (*анджам*).

Требование единства действия содержится как в санскритской, так и в европейской поэтике драмы; лишь народный театр его игнорирует. В европейской традиции единство действия восходит непосредственно к Аристотелю: «Как и в других подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и фабула должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и сотрясилось целое» [2, с. 50—51].

Из концепции единства действия вытекали и все попытки европейской эстетики дать общую схему драматической структуры, связанные с определенными, исторически обусловленными жанрами драмы и потому не имеющие абсолютного характера. В общем виде драматическая структура европейской драмы содержит следующие обязательные элементы: экспозиция, завязка, катастрофа, развязка [3, с. 41].

Подобно Аристотелю, «Натьяшастра» определяет драму как «подражание действию» (*кританукарана*) [7, с. 25]. Правда, в более поздних театральных трактатах, в частности в «Дашарупе» Джанаджаи, акцент с действия смещается на состояние: «Драма есть воспроизведение состояний героев, таких, как неколебимо возвышенный и подобные, в соответствии с содержанием произведений» [7, с. 24]. Единство театрального действия достигается делением содержания (*итивритта*) на пять связей (*сандхи*): завязка, развитие, созревание, пауза, развязка. Свя-

зи не имеют независимого существования, они возникают из сочетания мотивов действия (*артхапракрити*) и стадий действия (*авастха*) [7, с. 26].

Итак, теория единого действия в театре урду могла иметь как автохтонное, так и заимствованное происхождение, являясь «фактом двойственной мотивации».

Конфликт (*тасадум*) театра парсов обнаруживает специфику, отличную от европейской драмы: он сопровождается определенным перерывом в действии, изъяснениями гневных или горестных чувств, по терминологии Аристотеля, своеобразными сценами «патоса». И в этом плане конфликт драмы урду обладает известным сходством с паузой (*авамарша*), одной из пяти связей санскритской драмы, которая характеризуется «остановкой [действия] под влиянием гнева, или страсти, или соблазна» [7, с. 51].

Бесспорно, отсутствие сколько-нибудь разработанного описания драматической структуры театра урду в самой традиции препятствует и ее детальному анализу извне. Тем не менее в самом общем приближении можно, кажется, говорить о совмещении благодаря «встречным течениям» в этой структуре элементов западной, восходящей к Аристотелю, и индийской, опирающейся на «Натьяшастру», драматических систем.

Магистральный сюжет драмы — испытание любви и утверждение ее надвременной и надличностной ценности — унаследован театром из нарративной традиции. Сюжетное ядро *дастана* и *маснави*: встреча — разлука — поиски — обретение — присутствует в подавляющем большинстве драматических произведений если не в качестве основного, то хотя бы в виде параллельного действия. Движение сюжета осуществляется основными перипетиями сказочно-авантюрного повествования: предсказанием, подслушиванием или нечаянным узнаванием, трансфигурацией или травестией, пленом (заключением, безумием) на стадии поисков, бесконечными путаницами квипрокво и неожиданным спасением. В художественной системе театра парсов, чем значительнее, «действительнее» сюжет, тем он фантастичнее, тем более он расподобен с бытом. Традиционность сюжета освящала его достоверность: ни один зритель драмы урду не задумывался над тем, почему, собственно, Лейли и Маджнун не могли пожениться или зачем герой пьесы «Плоды добродетели» Асаф верит своим братьям, хотя они трижды покушались убить его. Таков был естественный ход сюжета, многократно отлитого в произведениях народной и авторской литературы.

Главное же в обеспечении жизненности сюжета состояло в его генетических связях со сказочным творчеством, с логикой народного мышления, по которой зло наказуется, а добродетель торжествует. Если персонаж принадлежал к типу злодеев, зрителю не нужно было объяснять, по какой причине он совершает злые поступки. И напротив, от добродетельных героев он

ждал добрых дел. Эта опора на коллективное сознание роднит новоиндийский театр с шекспировским, поэтому воспользуемся определением шекспироведа Л. Шюкинга, считавшего, что искусство ренессансной драмы «в большей степени отражает общие мнения, нежели индивидуальное мировоззрение. Всюду, где последнее отступает от первого, драматург подчиняется господствующим взглядам» (цит. по [1, с. 31]). В конечном счете именно народным требованием победы добра над злом объясняется обязательный счастливый конец драмы урду и неразвитость в ней категории трагического.

Драма урду нежизнеподобна с точки зрения критического реализма, она не знает ни правды характеров, ни типически повседневного, ни специфически своеобразного. Типическое в ней связано не с обыденным, а с общезначимым, вселенским, нормативным, внеличным идеалом — будь то идеал любви, верности, добродетели и т. д. Подобная эстетическая установка легко уживалась с авантюрной фантастикой сюжета, которая, впрочем, не декоративна, а экспрессивна, ибо она в предельной форме выражает общепринятые представления о добродетели и пороке и их испытании в «экстремальных условиях».

Композиция драматического произведения была призвана оставлять у зрителя впечатление богатого разнообразия вне зависимости от того, знаком он был с сюжетом или нет. Остро динамичные сцены сменялись лирическими картинками, ужасное — смешным, серьезное — веселым, сюжет перебивался комическими интермедиями и музыкальными дивертисментами. Рядом с магистральным сюжетом развивались параллельные сюжетные линии, ему подчиненные. Они могли повторять основной сюжет (романтическое параллельное действие), могли не повторять (комическое параллельное действие). Театр постоянно предлагал зрителю разрядку мрачного настроения, вызываемого убийствами, злодеяниями, несправедливыми поступками, всем тем, что влекло за собой бесконечные страдания протагонистов. Зрители театра парсов, по-видимому, любили страшные и сильные зрелища (иначе невозможно объяснить их обилие в ранней драме). Но не менее они любили «высокую» лирику газелей в традиционном духе или грубоватый юмор фарса. Учитывая все это, драматурги создавали контаминированный драматический жанр, столь далекий от «однотонности» античной и классицистской трагедии и даже европейской мелодрамы XIX в. и столь близкий эстетике народного театра эпохи Ренессанса на Западе.

Протагонист драмы — олицетворенная добродетель и воплощенное благочестие. Ни по умыслу, ни бессознательно он не совершает поступков, способных повлечь за собою «драматическую вину». И несмотря на это, на героя постоянно обрушиваются незаслуженные тяжелейшие удары судьбы. Протагонисту не приходит в голову бороться с ними: он достойно выстает во всех испытаниях, обладая не столько силой воли,

сколько силой духа. Несомненно, перед нами идейная схема мелодрамы: невинные страдания ничем не примечательного, простого человека по причине «злой судьбы», взывающего к сочувствию зрителя. Как указывал Л. Пинский, «мелодрама... широко известна еще искусству восточных деспотий (например, старинному китайскому и классическому древнеиндийскому театру)... иначе говоря, архаическим культурам, которые в своей этике исповедуют человечность, но еще не знают значения принципа личности. Во все времена мелодрама пользовалась массовым успехом, умиляя сердца трогательной беспомощностью человека перед злом жизни, перед превратностями судьбы» [6, с. 104]. Действительно, бедствия Махтабан («Цветник добродетели»), Нур ун-Ниса («Плоды жестокости»), Асафа и Махваш («Плоды добродетели»), Ваджа уль-Камара («Жестокость коварного Имрана»), Зухры («Гнет жестокого»), Дильбар и Анвара («Изменчивый мир»), Худадоста («Итог щедрости») соответствуют всем особенностям мелодраматической ситуации, как и невзгоды Шакунталы или Чарудатты («Глиняная повозка» Шудраки).

Европейское слово «драма», столь широко употребляемое в индийской критике и исследовательской литературе сегодня, нетерминологично для театра парсов XIX в. Драматурги предпочитали санскритский термин *натака* как более доступный массовому зрителю. Изредка встречалось слово *муракка* («альбом»), в терминологизации которого сказалось уподобление драмы как совокупности живых картин альбому, собранию картин нарисованных. Эквивалентом европейскому «акт», «действию» было слово *баб* (букв. «глава», «часть»); «сцена», «картина» выражались словом *парда* (букв. «занавес»).

Представление о разных жанрах драматического произведения сложилось в театре парсов почти с самых первых его шагов. Уже в ранних драмах Арама (1872 г.) мы встречали два основных жанровых термина: *раг натака* (т. е. музыкальная драма) и просто *натака*, которую для отличия от первой мы называем также разговорной». Иногда субститутутом индийского названия *раг натака* было европейское «опера».

Музыкальное исполнение ролей не являлось абсолютным разграничительным фактором двух жанров: и в «разговорной» *натаке* было немало вокальных партий, музыкальных дивертисментов и др. Но в *раг натаке*, где пелся каждый стих, музыка, бесспорно, служила главным драматическим и сценическим конструктом.

Раг натаками традиционно считались первые драмы театра парсов «Индрасабха» и «Гулру и Зарина», а также пьесы Арама «Беназир и Бадр Мунир», «Небесное собрание, или Камар аз-Заман и Махлака», «Лал и Гоухар», «Джахангир-шах и Гоухар». Стихотворный текст *раг натаки* представлял собой своеобразное либретто и был размечен на «арии»: *тхумри, лавани, тарана, пады* и другие вокальные формы. Художествен-

ный мир *раг натаки* предельно условен, расподоблен с реальностью и декоративен. Установкой *раг натаки* был празднично-развлекательный эффект, создаваемый сюжетной простотой, яркостью и броскостью костюма и грима, пышной постановочностью, интенсивным использованием бутафории и сценических трюков.

В *раг натаке* сохранялся сам принцип музыкально-хореографической композиции драмы: в пьесе «Лал и Гоухар» порядок сцен строится способом, схожим с *grand pas* европейского балета: сольные выходы героя сменяются сценами с участием второстепенных персонажей («кордебалета»), а те в свою очередь — партией героини. Затем следует дуэт героев, и начинается новый круг, завершающийся общим апофеозом.

Сравнение сюжета и композиции *раг натаки* с соответствующим нарративным оригиналом наиболее полно выявляет требования этого жанра. Так, драма Арама «Беназир и Бадр Мунир» довольно точно повторяет основные звенья фабулы *маснави* Мира Хасана «Волшебство красноречия» (1785). По сравнению с *маснави* сюжет пьесы сокращен и упрощен. Показательно, что опускает драматург из подлинника и что к нему добавляет. В драму не вошла, в частности, экспозиция поэмы, рассказывающая историю волшебного рождения Беназира у царя Сингалдипа. Опущен и мотив предсказания астрологов, по которому царевича в возрасте двенадцати лет ожидает опасность. И наконец, что весьма важно, из драмы исключен параллельный сюжет поэмы о любви падишаха джиннов Фироза к подруге героини Наджм ун-Нисе. Зато в пьесу добавлены лирические диалоги отца и матери Беназира, эпизоды танцев Махрух и Наджм ун-Нисы при дворе Фироза, игры Бадр Мунир с подругами, т. е. сцены, дававшие возможность музыкальных, вокальных и танцевальных дивертисментов. Каждый из трех актов драмы представляет собой чередование диалогов-речитативов с обширными сольными партиями: вслед за картиной во дворце, где царь с царицей оплакивают похищенного Беназира, следует ария пери Махрух; ее сменяет массовая сцена Бадр Мунир с хором девушек, а ту, в свою очередь, партия Беназира и пр.

Интересно, что текст пьесы практически не содержит собственно цитат из Мира Хасана и в этом еще более напоминает либретто, языковые средства которого всецело подчинены общим целям музыкального звучания. Немудрено, что *раг натаки* в поэтическом отношении значительно уступали «разговорным» *натакам*; даже в рамках творчества одного и того же автора — Арама — их отличала обедненность и простота стиля.

Финал *раг натаки* представлял собою музыкальный апофеоз, особую мизансцену, в то время как в концовке *натаки* действующие лица просто исполняли хором благословение. В драме «Джахангир-шах и Гоухар» последняя картина происходит в пещере. После исполнения хорового благословения следова-

ла особая «сцена трансформации», во время которой декорации менялись, и мрачная пещера превращалась во дворец или в сад. Далее Арам указывал порядок выхода персонажей на танцевальный апофеоз (*манзар-е азам*):

Джахангир-шах и Гоухар

Шах джиннов
Даду Миян и Кулсум
Пери

Пери Пукхрадж
Кале-хан и Сакина
Дэвы

В симметрии этого завершающего парада вновь ощущается близость организующим принципам балетного *grand pas*.

Сценические чудеса были душой *раг натаки*. Конечно, и в «разговорной» *натаке* немало волшебных эпизодов, но они теснее увязаны с драматической интригой, чаще перемежаются лирическими сценами. На сравнительно небольшой протяженности *раг натаки* (ее композиция редко превышала два коротких акта) чудеса и сверхъестественные события густо сконцентрированы. В одном только втором действии «Лал и Гоухар» Лал превращается в оленя, затем, найдя ветвь волшебного дерева, возвращает себе человеческий облик. Тут же, завладев чудесным цветком, летит по воздуху и, приземлившись во дворце Гоухар, с помощью сказочного посоха вгоняет по пояс в землю отца героини. Именно этих чудес, как и любовной романтики, выраженной в музыке и песнях, ожидала от *раг натаки* публика. Выражаясь с некоторой долей условности, можно сказать, что *раг натака* была призвана внушать зрителю эротическую (*шрингара*) и волшебную (*адбхута*) расы.

В *раг натаке* знание зрителя и персонажа о развитии действия равны, а сам сюжет в духе схемы романического *дастана* движется от обретения к потере и затем к новому обретению. В «разговорной» *натаке* же публика обладает полным знанием ситуации, меж тем как персонажей ждут ошибки, обманы, непредвиденные обстоятельства. Иными словами, кардинальным отличием *натаки* от *раг натаки* являются наличие интриги, ситуации, нуждающейся в известном распутывании. Соответственно сюжет *натаки*, с точки зрения протагониста, развивается от незнания (заблуждения) к узнаванию (полному знанию).

Основные жанровые черты «разговорной» *натаки*: прозаические диалоги или сочетания прозы со стихом, параллельное действие, контаминация смешного и серьезного. Всего этого нет в *раг натаках* с их единым простым сюжетом, романтическим по окраске и облаченным в строго стихотворную форму. Но и «разговорная» *натака* не была однородна, в ней существовало как бы два поджанра, терминологически не дифференцированные и поэтому условно определяемые нами как любовно-авантюрная и этическая *натака*. Основным разграничителем между ними служит трактовка магистрального романтического сюжета, поскольку остальные жанровые признаки, к которым

мы относим речь, композицию, персонажей, могли быть одними и теми же в обоих поджанрах.

Разница в интерпретации магистрального сюжета пуждается в оговорке. В обоих случаях основу фабулы составляет история любви с ее превратностями и испытаниями. Суть отличия в акцентах: в любовно-авантюрной *натаке* первостепенно испытание любви, выражающееся в многочисленных внешних препятствиях на пути героев, их авантюрах и дастанных перипетиях. В этической *натаке* на передний план выдвигаются идеи человеческой судьбы, избрания правильного пути и особенно испытания добродетели. Как видим, идейный спектр «разговорной» *натаки* гораздо шире, чем в *раг натаке*; он предусматривал, если воспользоваться уже употреблявшейся параллелью, «наведение» не только эротической и волшебной расы, но также и патетической (*каруна*), комической (*хасья*), пугающей (*бхайянака*).

Водораздел между любовно-авантюрной и этической *натаками* легче всего провести в сфере конфликта, где под конфликтом понимается не кардинальное противоречие между действующими лицами, а наиболее общезначимая сторона проблематики, идейная «матрица» пьесы. Именно эта сфера диктовала разницу целевых установок обоих поджанров, эксплицитно выраженную в их концовках: любовно-авантюрная *натака* всегда кончается общим благословением, этическая — моралью, дидактическим итогом. Первая призвана развлекать, смешить, вызывать сострадание у зрителей: вторая — в первую очередь учить и воспитывать.

Суммируя все сказанное, жанровую дифференциацию драмы урду можно представить в схеме (см. табл. стр. 257).

Для того чтобы объяснить, почему мы считаем возможным прилагать к драме урду термин *раса*, необходимо вкратце суммировать соответствия между театром парсов и санскритским.

Если *натака* в значении драмы урду никак не тождественна жанру *натаки* в древнеиндийском театре, то другая из основных «десяти форм» (*дашарупа*) санскритской драматургии во многом коррелирует с любовно-авантюрной драмой парсов. Это *натика* (или «легкая» *натака*), в которой преобладали остросюжетные ситуации романтической интриги, а сюжет «из жизни царей» был локализован в придворной сфере. Популярная в средние века «Ратнавали» Харши (VII в.) с ее динамичным действием, обилием сюжетных недоразумений (квипрокво), эффектной зрелищностью сценических положений (здесь и переодевание героини, и попытка самоубийства, и кораблекрушение, и пожар) существенно напоминает сюжетосложение драматургии урду.

Подобно санскритской драме, ранний театр урду был музыкально-танцевальным в самой структуре сценического действия. Подробная разработанность пантомимических средств, стилизованный и условный жест, система буффонных трюков

Жанровые показатели	Раз натака	Натака	
		любовно- авантюрная	этическая
Сюжет магистральный (романтический)			
1) волшебный	+	+	+
2) бытовой		+	+
Сюжет параллельный			
1) романтический		+	+
2) комический		+	+
Композиция			
1) пролог	+	+	+
2) эпилог			
а) благословение	+	+	
б) мораль			+
Речь			
1) стихотворная	+	+	+
2) прозаическая			+
3) смешанная		+	+
«Сфера конфликта»			
1) любовная	+	+	
2) этическая			+
3) область миропорядка			+
Настроение (<i>раса</i>)			
1) любовное	+	+	+
2) героическое			
3) патетическое		+	+
4) комическое		+	+
5) пугающее		+	+
6) волшебное	+	+	+
7) грозное			
8) одиозное			
9) мирное	+	+	+

дополнялись наличием особых частей композиции: выходов, ди-вертисментов, апофеозов, имеющих хореографическое происхождение. Музыка играет существенную роль не только в сценическом оформлении действия, но и в сюжетосложении: при звуках песни Душьянту, забывшего Шакунталу, охватывает тоска; героиня пьесы Марзбана «Хуршид» узнает возлюбленного по песне. Число подобных примеров можно было бы продолжить.

В своеобразном редуцированном виде в драму урду проникло традиционное многоязычие санскритского театра. Если главные герои говорят на чистом урду, второстепенные персонажи используют диалектальные формы. Так, брахман-саньяси, частый персонаж буффонных сцен, говорит на санскритизирован-

ном хинди, а другие комические персонажи пародируют говор маратхов, гуджератцев и парсов.

Как и в санскритской драме, в театре урду одну из важнейших сценических функций несли на себе костюм и грим. Они позволяли сразу определить характер, социальное положение персонажа и даже его эмоциональное состояние. Так, тоскующие в разлуке влюбленные обычно облачались в платье факира или йогини. Костюм был по преимуществу ярким, красочным, с большим количеством украшений.

Многие элементы самой сценической формы в театре урду пришли через народный театр из древнеиндийской драмы. Таковы подготовительные мероприятия (*пурваранга*), когда музыканты занимают свои места на сцене, настраивают инструменты и возвещают выход персонажей; краткий пролог-молитва наподобие *нанди*, но, конечно, с мусульманской символикой; благословение в эпилоге, интермедии.

В театре урду, как и в санскритском, сцена делилась на внутреннюю и внешнюю зоны. Хотя театр парсов обладал сценографией (задниками, кулисами), в нем еще использовалась в качестве рудимента слово-декорация, когда актер описывает зрителю место действия. Слово-декорация и слово-реквизит — излюбленные сценические приемы санскритской драмы.

Связи театра урду с санскритским не ограничивались сценическими приемами. Существует и более глубокое, концептуальное сходство, связанное с отсутствием драматического конфликта, в аристотелевском понимании, в обеих традициях. Сюжетная схема драмы урду в целом повторяет фабулу гуптской пьесы: любовь героев с первого взгляда, иногда увенчиваемая супружеством, затем разлука, приносящая неисчислимые страдания, и в конце соединение навсегда. Максимум напряжения действия, его кульминация падает на период разлуки, счастливые мгновения лишь обрамляют сюжет. Однако при всем том ведущей интонацией драмы, гуптской и урду, становится не драматическая, а лирическая. Строгий параллелизм композиции пьесы, общее требование равновесия, влекущее за собой после «удручающего — отрадное», высокая степень эстетизации действия, обязательность счастливого конца — все это создавало в результате особую гармонию, исключая категорию трагического. Если обратиться к европейской терминологии, драму — и санскритскую и урду — можно определить как мелодраму, ибо в конечном счете в их основе лежит мелодраматическая ситуация.

В театре урду, подобно гуптскому, царит атмосфера повышенной эмоциональности. Способность к сильному и напряженному чувству рассматривается как основной показатель духовности и благородства. Монологи героев, являясь лирическими интроспекциями, связаны, как правило, с раскрытием эмоциональных переживаний. Они существенно замедляют действие, иногда занимая собою целую сцену и тормозя сюжет. Как и в:

гуптской драме, авторы пьес урду изображают эмоции статично и внелично. Типизация и всеобщность эмоций приводит их к отрыву от конкретной личности. Изображение чувств в драме урду не было подражанием реальным человеческим переживаниям. Эмоциональная жизнь проявлялась в универсализации чувств, запечатленной в драматическом тексте (в духе *анубхава* и *вьабхичарибхава* «Натьяшастры»), что, в свою очередь, выражалось на сцене через устойчивую систему сценических действий: жестов, взглядов, модуляций голоса. Ни в характере действия, ориентированного на чудесное, чрезвычайное событие, ни в передаче эмоций театр парсов, как и санскритский, не являлся зеркальным отражением жизни, а был ее концептуальной, эстетической по преимуществу трансформацией. Идентификация зрителя, реципиента спектакля, с героем драмы через посредство играющего актера полностью изымалась из сферы частного, характерологического сходства и происходила лишь в универсальной области, которую составляли законы мироустройства, судьбы, мотив трансцендентной любви.

Именно такого рода эстетическую трансформацию жизни в искусстве Абхинавагупта считал способной вызвать у зрителя расу. Он же полагал, что музыка, пение, декламация стихов и танцы необходимы в драме потому, что они «в силу своей всеобщности... способны увлечь зрителей» и благодаря им «даже тот, в ком нет эстетической восприимчивости, очищает свое сердце и становится чувствительным» [4, с. 35].

Точно так же грим, традиционные костюмы, характер риторики, отсутствие единства времени призваны были переносить зрителя драмы урду из реального мира в условный мир сцены, лишая его ощущения бытовой определенности.

Мы, к сожалению, не обладаем никакими данными об эстетическом самосознании театра парсов. Исключение составляют два коротких свидетельства драматургов Хафиза Абдуллы и Раунака в предисловии к драмам «Приключения очарованного Кайса» и «Печальное происшествие». Хафиз Абдулла, в частности, пишет: «В повседневной жизни человек не ощущает тайного смысла своей личности (худи). Созерцая высокое и поучительное, он просветляет скрытое и этим обретает удовольствие (рахат)» [9, с. 58]. Его мысль развивает Раунак: «Зрелище этой истории, полной скорби, несомненно, рождает в сердцах удовольствие (рахат) и мир (аман)» [8, с. 201].

Эти свидетельства при всей их отрывочности чрезвычайно важны, поскольку согласуются с некоторыми кардинальными положениями учения Абхинавагупты о расе. Тезис состоит в том, что в результате эстетического опыта к человеку приходит самопознание («просветление тайного смысла своей личности», по Хафизу Абдулле). При эстетическом восприятии «субъект полностью свободен от всех признаков и ограничений индивидуальности,— пишет П. А. Гринцер,— а его сознание — от пре-

пятствий... мешающих универсализации объекта. Поскольку нет ничего субъективного или объективного, что могло бы вызвать желание, восприятие обретает форму сущностного самопознания. И такое самопознание не может быть иным, чем наслаждение» [4, с. 143].

Далее Абхинавагупта объясняет, почему вкушение *рас* горя, страха, отвращения доставляет удовольствие. «В реальной жизни земные причины, например, горя связаны со стремлением избежать его или, если это горе касается другого человека, порождают сострадание, злорадство, равнодушие и т. п. В поэзии же эти причины трансцендентны, универсализованы, они не вызывают никакой личной заинтересованности, никаких желаний; разум концентрируется не на внешних объектах, но на самом себе, и восприятие поэтому есть благо, удовольствие. С этой точки зрения для Абхинавагупты все расы едины, все они — наслаждение» (цит. по [4, с. 143]). Отзвук этой теории мы находим в словах Раунака, который вдобавок называет в качестве последствия эстетического наслаждения эмоцию «мира» (аман) — синоним конечной расы отрешения (шанта).

Все сказанное, думается, дает нам право применить термин «раса» к театру парсов, правда с известными оговорками, обусловленными разницей исторического и эстетического развития двух театральных систем. Театр парсов ни в коей мере не является исторической модификацией или редукцией санскритского; он был театром синтеза, соединяющим традиционные национальные эстетические системы с новыми, инациональными. При этом надо учитывать, что отличия драмы урду от санскритской столь же красноречивы, сколь их корреляции. Тем не менее теория раса была настолько живым компонентом индийского эстетического субстрата, что драматургам урду, не являвшимся прямыми наследниками санскритской классики, незачем было штудировать «Натьяшастру» или «Абхинавабхарати» (чего они, по-видимому, и не делали). Традиционными эстетическими представлениями в духе раса, безусловно эволюционировавшими, был проникнут современный им народный театр, с которым драма урду никогда не прерывала связи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
3. Волькенштейн А. Драматургия. М., 1969.
4. Гринцер П. А. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике.— Вопросы литературы. 1966, № 2.
5. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.
6. Пинский Л. Е. Шекспир. Л.—М., 1971.
7. Эрман В. Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе.— Драматургия и театр Индии. М., 1961.
8. Урду ка классики адаб. Джалд V. Раунак ке драме (Классическая литература урду. Т. V. Драмы Раунака). Лахор, 1969.
9. Урду ка классики адаб. Джалд X. Хафиз Абдулла ке драме (Классическая литература урду. Т. X. Драмы Хафиза Абдуллы). Лахор, 1971.

- авамарша 251
авастха 251
адбхута раса 255
агаз 250
ай 167, 168
анджам 250
анубхава 259
артхапракрити 251
аттруппадей 18
ахаваль 11
ахам 9—11, 13, 20—22
аят 80
- баб 253
бейт 3, 49, 77, 78, 80, 83, 84, 87, 89,
91, 105—109, 113, 217
бицзи сяшо 174
бхайянака раса 257
бэй чжи 167
- венба 21:
вэнь 166, 177
вьабхичарибхава 259
- газель 45, 47—49, 53, 59, 65—67
гувэнь 167
гурез 66
- дастан 118, 251, 255
дуа 66
дашарупа 257
дяо 168
- ёкёку 190
- зухдийят 75—86, 88—93, 95, 99, 105,
114
- ирутталь 12
итивритта 250
- кайккилей 10
кали 11
канхо 34
касыда 4, 45, 59, 65, 66, 75, 79, 102—
105, 108
кару 13
каруна раса 257
- каруппорурль 10, 22
кашмакаш 250
кижкканакку 11
китаб 116, 117, 153
кританукарана 250
куриньджи 12, 18, 22, 23
кысса 202
кыта 59, 65, 217
- лавани 253
лахика 200
лунь (лунь-бянь) 167, 171
лэй 168
лючао сяшо 174
лятифе 202, 204
- мадх 66, 91
мазхаб калами 111
манзар-е азам 255
манзум 78
марудам 18, 22, 23
маснави (месневи) 45, 65, 118, 119,
251, 254
масхара (масхарабаз) 248
марсия 65
мельканакку 11
матла 49
мисра (мысра) 53, 217
муаллака 77—79, 83, 84, 92, 199
мувашшах 4, 110, 114
мудаль 13
мудальпорурль 10, 22
мудзёкан 186
муллей 12—14, 16—23
мусаддас 4, 65—67, 70
мусаммат 4
муракка 253
мухаммас 4, 59, 65, 66, 68, 70, 72
- нагаута 185
нанди 258
насихат 116
натака 224—229, 231, 242, 244, 253—
257
натика 7, 223—28, 236, 237, 242, 243,
257
нейдаль 18, 22, 23
нукта-е урудж 250

пада 253
падаль 11
палей 22
парда 253
патту 11
перунтиной 10
пин 171
пракарана 224—227, 242, 243
пурам 9, 10, 18, 19, 21, 22
пурваранга 258
пьянли 167
пхён-сиджо 24

раг натака 253—256
рамал 52
рамал-и мусаддас-и максур 45, 46
раса 255—257, 260
редиф 46, 56
риса 82, 91
рисале 200
рубан 46, 52, 65, 217

садж 197
саласилах 116
санве норэ 24
сангит 247
сандхи 250
седжарах 116
сефаретнаме 200
сиджо 6, 24, 25, 29, 32—40, 42—44
сира 6, 193—199
сун цзань 167
сэдока 179
сэцува 186
сяошо 174, 175

таджнис 45—52, 55—57, 102, 108
таджнис-и мураккаб 46
таджнис-и тамм 46
таджнис-и хатт 46
тазиэ 248
тазкире 70
танка 179, 180, 189
тасалсул 250
тарана 253
тарих 217
тасадум 250, 251
тёка (нагаута) 179
теркиб-бэнд 217

ти 166, 167
тиней 10—13, 20—23
туюг 4, 5, 45—57
тхумри 253
тюркю 217

ульварн 23
уриппоруль 10, 12, 22
утаавасэ 185
ута-моноготари 180

фыкра 200, 201

хаджв (хиджв) 61, 207
хаджиб 46
хадис 118, 130, 194, 195, 202
хазадж 46
хамрийят 111
хасья раса 257
хидаят 116
хиджа 79
хикаят 5, 116—120, 140, 153, 156, 157
хикайе 201, 202, 204
хикма 80, 84
хуабэнь 176
хянга 6, 24—29, 31—38, 40, 42, 43

цзань 171
цза цзи 169
цзи вэнь 167, 170, 171
цзэн сүй 167
цы 167, 176
цы фу 167

чевважи 13, 14, 17
чжао лин 167
чжуань 171
чжуань чжуан 167
чжэнь мин 167
чуаньци 175, 176

шанр 116, 117
шанта раса 250, 260
шахрашоб (шахрашуб) 4, 59—73
шехренгиз 60, 61
ши 167, 176
шо 167, 168
шрингара раса 255

Введение. <i>И. В. Стеблева</i>	3
Поэзия	9
<i>А. М. Дубянский</i> . Проблема жанра в древнетамильской любовной лирике	9
<i>М. И. Никитина</i> . Сиджо и хянга. Проблема взаимосвязи (на примере пейзажной поэзии)	24
<i>И. В. Стеблева</i> . Связь формы и содержания в жанре туюг	45
<i>А. С. Сухочев</i> . Шахрашоб в литературе урду	59
<i>Б. Я. Шидфар</i> . Арабская философская лирика	75
Проза	116
<i>В. И. Брагинский</i> . Малайские классические повести-аллегии	116
<i>К. И. Голыгина</i> . Жанр в теории и литературе средневекового Китая	165
<i>В. Н. Горегляд</i> . Путевые заметки в японской литературе XIII — начала XIV в.	179
<i>Н. Ибрагимов</i> . Фольклор и литературная традиция в становлении арабского народного романа	193
<i>Е. И. Маштакова</i> . «История» На ^а имы. У истоков новой турецкой прозы	200
Драма	223
<i>Ю. М. Алиханова</i> . Жанр натика в индийской классической драме	223
<i>А. А. Суворова</i> . Индийский театр XIX в.: проблема становления жанра	246
Указатель терминов восточных поэтик	261

ТЕОРИЯ ЖАНРОВ ЛИТЕРАТУР ВОСТОКА

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Академии наук СССР*

Редактор *Н. Я. Северина*
Младший редактор *Г. А. Бурова*
Художник *Н. П. Ларский*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *М. В. Погоскина*
Корректор *К. Н. Драгунова*

ИБ № 15259

Сдано в набор 02.04.85. Подписано к печати 26.09.85. А-05767. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 16,5. Усл. кр.-отт. 16,75. Уч.-изд. л. 18,58. Тираж 1400 экз. Изд. № 5867. Зак. 355. Цена 2 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы
103031, Москва К-31, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

2 р. 50 к.

8И(5)
Т-33