

А.А.ДЕХТЯРЬ

Проблемы  
поэтики  
дастанов  
урду

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

А.А.ДЕХТЯРЬ

Проблемы  
поэтики  
дастанов  
урду



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1979

Ответственный редактор  
А. С. СУХОЧЕВ

В монографии реконструируется поэтика популярного во многих странах Востока жанра сказочной народной прозы — дастана в том преломлении, которое он получил в североиндийской литературе урду, анализируются образные средства, композиция и сюжетика дастанов, а также прослеживаются их связи с фольклором и другими формами культуры Северной Индии.

Д 70202-210 175-79. 4603020000  
013(02)-79

© Главная редакция восточной литературы  
издательства "Наука", 1979.

## ВВЕДЕНИЕ

Дастан издавна принадлежит к популярнейшим жанрам сказочной народной прозы в странах мусульманского Востока и в Северной Индии. В создании дастанов участвовали различные слои средневекового общества, которые слогали их в соответствии со своими представлениями о мире.

По своему прагматическому назначению дастаны в известной мере сходны с народными книгами европейского средневековья, о которых Ф. Энгельс в статье "Немецкие народные книги" писал, что они имеют целью, с одной стороны, "развлечь крестьянина, когда он, утомленный, возвращается вечером со своей тяжелой работы. обратить мастерскую ремесленника и жалкий чердак измученного ученика в мир поэзии, в золотой дворец", а с другой — "прояснить его нравственное чувство, заставить осознать свою силу, свое право, свою свободу, пробудить его мужество, его любовь к отечеству" /1, с. 344/.

Устойчивость дастанной традиции, ее решающая роль в становлении прозы в странах Востока, наконец, народный характер самих произведений этого жанра делают дастан литературным феноменом, без учета которого нельзя представить во всей полноте историю художественной культуры стран Ближнего и Среднего Востока, Северной Индии.

Дастан, как сложившаяся жанровая форма, пришел в Индию из Персии и распространялся институтом народных сказителей: *киссаханов*, или *дастанго*. Сказители исполняли свои произведения в присутствии широкой и самой разнообразной аудитории. Чаще всего это была импровизация на хорошо известный публике сюжет, в который каждый сказитель вносил нечто новое в соответствии со вкусами времени. Рецитация прозаического текста прерывалась пением стихотворных вставок.

В своей работе "Сказочники в Персии" А. А. Ромаскевич красочно описывает манеру исполнения киссаханов: "Сказочник — весь движение и жизнь: он громко кричит, временами речь его переходит в пение, он страстно жестикулирует, то медленно и тихо ступает, то быстро движется,

поворачиваясь в разные стороны и изгибаясь всем телом, подражая движениям и действиям сказочных персонажей. Сидящие напряженно слушают и иногда при патетических возгласах рассказчика, за которыми следует пауза, громким хором вторят ему. Иногда в середине рассказа, в захватывающем по своему интересу месте, сказочник прерывает речь и, пользуясь высшим моментом напряжения внимания, приглашает аудиторию поддержать его вдохновение какой-либо мздой" /71, с. 254/.

В основе произведений дастанго могла лежать как литературная классика, так и фольклор. В создании дастанов народное сказительство осуществляло функцию, подобную той, которую имел институт жонглеров и шпильманов средневековой Европы в "спускании в народ" авторской литературы, в "поднятии" в рыцарские замки народного эпоса. В частности, участием дастанго в сложении дастанов определяется известная демократизация языка произведений авторской литературы, послуживших прототипом тому или иному дастану, многие композиционно-стилистические особенности, например повторы эпических зачинов, и, наоборот, насыщение устных по происхождению сюжетов романтикой книжной литературы.

В связи с этим А. А. Ромаскевич, в частности, пишет: "Будучи в большинстве случаев грамотными и начитанными, главным образом, конечно, в сказочной литературе, эти сказочники к громадному запасу сказок, полученным ими устным путем, присоединяют таковой же литературный, сохраняемый ими в виде записей в тетради (*кетобче*) или дешевых литографированных изданий" /71, с. 253/.

Аналогичную функцию сказителей в туркменской дастанной литературе отмечает Х. Г. Короглы: "Оно (влияние книжной литературы. — А.Д.) пришло, главным образом, через туркменских бахши, которые являлись основными хранителями как народного творчества, так и прошлой туркменской письменной литературы" /34, с. 126/.

Придя в Индию, дастанная традиция развивалась закономерно, при сохранении исторически сложившихся связей языка и литературы урду с ареалом мусульманской культуры, общим литературным достоянием которого и были дастаны. Время создания тех или иных дастанов урду может считаться достаточно условным, так как большинство дошедших до нас произведений было записано в начале XIX в. Однако индийские и пакистанские исследователи приводят

сведения о записях дастанов и в ХУШ в. /не сохранившийся свод дастанов "Сад Хаяла" ("Бустан-е Хаял"), "Новый орнаментальный стиль" ("Наутарз-е мурасса") Тахсина (1798 г.)/, а создание некоторых из них относят к ХУП в. и ранее /части "Дастана об Амуре Хамзе" ("Дастан-е Амир Хамза"): "Румуз-е Хамза" ("Тайны Хамзы") и "Зубдат-е Хамза" ("Сливки повести о Хамзе")/.

Тем не менее подавляющая часть дастанной литературы была записана в XIX в., и говорить о времени возникновения устного варианта того или иного дастана можно лишь приблизительно, учитывая существование других, более ранних версий того же сюжета (в большинстве случаев поэтических). Главенствующую роль в записи и обработке дастанов сыграли писатели Колледжа форта Вильяма, открывшегося в Калькутте в 1800 г. По инициативе профессора Колледжа Джона Бортвика Гилкрита в него было привлечено большое количество литераторов. Их целью было создание литературных произведений, которые могли послужить учебными пособиями английским чиновникам, изучавшим в Колледже новоиндийские языки. Дастаны оказались для этого самым приемлемым литературным материалом благодаря известной по сравнению с поэзией доступности их языка, увлекательности и динамичности сюжета. В 1802 г. была создана первая в Индии типография "Хиндустани пресс", и многие произведения писателей Колледжа стали выходить литографированными изданиями, что, несомненно, способствовало их более широкому распространению.

За время существования Колледжа было обработано и записано более шестидесяти произведений. В основном это вольные переводы-обработки на урду и хинди произведений персидской и санскритской классики. Среди них были санскритская обрамленная повесть (зачастую, правда, обрабатывался не санскритский оригинал, а его персидская версия) - "Хитопадеша", "Сказки попугая" ("Тоте кахани"), "Двадцать пять рассказов Веталы" ("Бетал пачиси"), "Тридцать две истории царского трона" ("Сингхасан баттиси") и др.; авторские произведения классической литературы - "Гулистан" Саади, "Шакунтала" Калидасы и др.; произведения, не имеющие прототипов ни в индийской, ни в персидской классике, - "Сад и весна" ("Баг-о бахар") Мир Аммана, "Религия любви" ("Мазхаб-е ишк") Нихалчанда Лахори, "Украшение собрания" ("Арайш-е махфил") Хайдари, "Дастан об Амуре Хамзе" и "Цветник Чина" ("Гульзар-е Чин") Аш-

ка. Сюжеты этих произведений заимствовались из сказительской практики киссаханов и дастанго, и сами произведения, по существу, являлись письменными версиями народных дастанов, прошедшими авторскую обработку. Эти сюжеты были "бродячими" для всех стран мусульманского Востока, и точное определение их происхождения не представляется возможным. Локализация этих сюжетов в Индии привносила в них местные реалии, а авторская обработка — некоторые черты письменной литературы, в частности стиль. Однако в целом произведения этой группы сохраняли непосредственную связь с народными дастанами и, что самое главное, воспринимались читателем как таковые.

Исследовательская литература на различных этапах по-разному оценивала деятельность писателей Колледжа форта Вильяма. Одни литературоведы (Рам Бабу Саксена, Саид Абдул Латиф) отводили главенствующую роль в создании новоиндийской прозы англичанам, в частности лично Дж. Б. Гилкриту, и абсолютизировали значение Колледжа, другие, напротив, отрицали это значение. Так, М. Садык писал о литературе Колледжа: "Важно помнить, что она стоит в стороне от основного потока прозы урду и потому не участвует в ее эволюции. Она не имела почвы, а была искусственно взращена несколькими учеными, работавшими по официальным указаниям. Она не оказала никакого влияния на развитие прозы урду" /111, с. 211/. Весьма критически к произведениям писателей Колледжа относился прогрессивный индийский литературовед Эхтишам Хусейн.

Отрицание роли авторов Колледжа в развитии прозы урду связано с общей недооценкой многими исследователями дастанной традиции в целом. Как и в любой средневековой системе жанров, дастанная проза в Индии XVII—XVIII вв. занимала подчиненное положение и по сравнению с развитой и богатой поэзией, считалась "низким" жанром, не имеющим собственно литературной значимости. Инерция такого взгляда на дастан долгое время господствовала и в исследовательской литературе, где дастаны рассматривались без учета исторических условий их создания.

В связи с этим весьма характерна позиция индийского литературоведа Калимуддина Ахмада. В его в целом интересной книге "Язык урду и искусство дастана" /94/ сталкиваются две различные трактовки дастанного творчества: одна, современная, научная и другая — традиционная. К. Ахмад, с одной стороны, признает исконно национальный

характер индийских дастанов, а с другой – считает дастан полностью заимствованным из Персии. Исследуя дастаны, автор делает упор на их воспитательном значении, их популярности в широких массах, и в то же время абсолютизирует развлекательную функцию дастанов, отрицая их художественную ценность. Отсутствие историзма в исследовании дастана наиболее ярко проявляется в том, что К. Ахмад включает этот жанр в неоправданно широкий диапазон сравнений от Данте до Шекспира, что, естественно, приводит его к критической оценке художественных особенностей дастанной прозы.

Более серьезный и научный характер носят работы пакистанского литературоведа Саида Вакара Азима "Наши дастаны" /90 / и "От дастана к рассказу" /89 /. Он определяет дастан как основной и главнейший жанр прозы на урду вплоть до XIX в. Ссылаясь на богатую традицию индийских дастанов, автор отмечает в ней сложную связь между элементами письменного и устного литературного творчества. Важно также, что он усматривает в дастанах отражение определенных этапов развития индийской культуры, черты историзма. Однако и в этих работах внимание читателя концентрируется в основном на тех чертах дастана (авантюристичность, фантастика и пр.), с помощью которых достигается исключительно развлекательный эффект.

В книге индийского исследователя Гьянчанда Джайна "Прозаические дастаны урду" /93 / дастанная традиция также подвергнута серьезному анализу. Автор даже пытается классифицировать дастаны. Однако критерием этой классификации он избирает сугубо формальный признак – объем дастанов. Тем самым все дастаны он сводит к трем группам: многотомные дастаны-циклы ("Дастан об Амуре Хамзе", "Волшебство, пленяющее разум" – короткие дастаны ("Сад и весна", "Религия любви" и др.) и обрамленные повести ("Сказки попугая", "Украшение собрания"). Очевидно несовершенство этой классификации, при которой в одну группу попадают произведения различного происхождения.

В советском востоковедении серьезный научный анализ дастанов урду, и в частности произведений писателей Колледжа форта Вильяма, содержится в работах А. С. Сухочева. Автор в своей книге "От дастана к роману" приходит к выводу, что "литераторы Колледжа форта Вильяма способствовали демократизации языка, нормализации современного литературного прозаического урду. Они дали толчок



для развития словесности на народном языке, близком разговорному. Их установка на сближение языка литературы с народно-разговорной речью, а также введение книгопечатания привели к формированию массовой литературы и созданию довольно широкого и устойчивого круга читателей, предъявляющих уже новые идейно-эстетические требования к литературе" /80, с. 23/.

Значение прозы Колледжа форта Вильяма отмечает и Г. А. Зограф: "... проза, создававшаяся при Колледже форта Вильям, сыграла важную роль в истории урду. Здесь, собственно, и сложился прозаический литературный язык в его современном виде" /29, с. 19/. И далее: "Хотя в большей части их (произведений Колледжа. - А.Д.) использовались заимствованные сюжеты, преимущественно сказочного характера, тем не менее увлекательность содержания, излагавшегося со значительной долей самостоятельности, равно как и простота и доступность языка, обеспечивали лучшим из этих трудов повсеместное признание" /29, с. 20/.

Действительно, популярность литературы, созданной авторами Колледжа, вплоть до наших дней, ее многочисленные переиздания и переводы на другие языки убедительно свидетельствуют в пользу высказываний А. С. Сухочева и Г. А. Зографа. Переоценка взглядов на эту литературу идет и в индийском литературоведении. И если Мухаммад Садык считал, что произведения, опубликованные в Колледже форта Вильяма, - всего лишь переводы и адаптации, то Саид Вакар Азим собственно их и называет дастанами, не делая различия между литературной записью и устной версией. В связи с этим А. С. Сухочев справедливо отмечает: "Произведения писателей Колледжа, чрезвычайно близкие по своим сюжетам к народным дастанам, воспринимались так же, как и дастаны" /80, с. 23/. Таким образом, мы считаем возможным привлечь для исследования поэтики дастанов урду материал произведений писателей Колледжа форта Вильяма.

Ранее мы уже отмечали то подчиненное положение, которое занимали дастаны в системе средневековой словесности урду. Поэтому, естественно, в отличие от поэзии, обладавшей тщательно разработанной поэтикой, народная проза таковой не имела. Изучение дастанов началось, собственно, только в XX в. и развивалось в основном в области их генезиса и определения жанровой формы. Внимание ученых в боли

шей степени привлекали проблемы соотношения устной и письменной традиций внутри дастана, происхождения сюжетов, их заимствований и литературных миграций и т. д. Проблемы же поэтики сюжета, композиционных норм, системы образных средств, особенностей стилевой структуры дастана до сих пор находятся на втором плане. По-видимому, это объясняется неоднородностью дастанной прозы, наличием в ней многочисленных наслоений, требующих предварительного выяснения ее генетических связей. Кроме того, дополнительную трудность составляет полисемантическая самого термина "дастан", который исторически применяется к произведениям и авторским, и эпическим, и стихотворным, и прозаическим<sup>1</sup>.

В нашем исследовании мы будем понимать под этим термином жанр сказочной народной прозы, в создании которого на определенном этапе (в основе или в конечной записи) участвовала авторская письменная литература. Такое понимание дастана вытекает из работ большинства исследователей этого жанра. Так, говоря о происхождении дастанной формы, В. М. Жирмунский возводит ее к "народной книге" или "лубочному роману", которые, в свою очередь, возникли на основе искусственного романтического эпоса, пришедшего на смену эпосу старому, героическому. Для дастанов литератур мусульманского ареала такой основой является авторский иранский эпос "Шах-намэ". Наряду с этим дастан черпает мотивы из народной сказки, в частности волшебной. И если дастан "через посредство народной книги обогащается поэтической романтикой средневековой персидской литературы, то через сказку в него проникает богатое и разнообразное наследие бродячих мотивов и сюжетов, распространенных в мировом фольклоре" /25, с. 133/.

Книжную основу дастана отмечал и Е. Э. Бертельс, называвший его "лубочной литературой". Он писал: "Не требуется особого труда, чтобы в этой схеме узнать обычную схему персидского романтического эпоса, намеченную еще в "Шах наме" /6, с. 84/. Е. Э. Бертельс далее подчеркивает, что дастан происходит из литературы письменной, но связан с фольклором через народную сказку.

---

<sup>1</sup> Так, в частности, К. Ахмад относит к группе так называемых стихотворных дастанов маснави "Цветник Насима" ("Гульзар-е Насим") Насима и "Волшебство красноречия" ("Сехран уль-байан") Мир Хасана /94, с. 21/.

Применительно к литературе урду довольно трудно говорить о связи дастана с фольклором. Малая изученность фольклорных корней этой литературы не позволяет провести четких граней между устными и письменными элементами в дастане. Все сказочные мотивы, общие для стран мусульманского ареала и интерпретирующиеся дастаном урду, чаще всего прямо восходят к "Книге тысяча и одной ночи", "Синдбад-намэ", "Шах-намэ", т. е. к литературе письменной или даже авторской.

Естественно, когда исследователи дастана говорят о близости этого жанра к фольклору, речь идет не столько о региональной фольклорной традиции, обладающей до известной степени национальным своеобразием, сколько об общем для всех стран сказочном фонде. Однако при всей атмосфере сказочности в дастане, несмотря на наличие в нем протагониста, проходящего серию испытаний, теряющего, ищущего, а затем обретающего предмет поисков, на линейность и однонаправленность сюжета, на обилие фантастических элементов, он никак не сводим к волшебной сказке. Различия дастана и волшебной сказки вкратце можно свести к следующим трем. Первое заключается в том, что герою, главному двигателю сюжета, а также героине (в отличие от сказочных протагониста и царевны) свойственны известная психологическая противоречивость, сомнения, колебания; личность героя на протяжении повествования претерпевает некоторое развитие. Второе отличие дастана от сказки в природе его фантастики. Обилие фантастических приключений и превращений в дастане не есть уже органичное магическое сознание сказки. Чудесное в дастане зачастую причинно обусловлено, рационализировано. Третье отличие состоит в ином, чем в сказке, характере второстепенных персонажей, более сложных по своим функциям в сюжете, чем сказочные "даритель", "отправитель", "помощник" и т. д.

Все эти отличия позволяют нам полагать, что к исследованию сюжетной структуры дастана неприложим полностью метод "функций" В. Я. Проппа, столь универсальный при разборе волшебной сказки. Хотя, безусловно, целый ряд пропповских "функций действующих лиц" встречается в дастане, их полный набор и их последовательность оказываются вариативными, а не неизменными, как в волшебной сказке. Кроме того, в дастане мы часто встречаемся с разнофункциональностью одного и того же действующего

лица, которое может выступать одновременно как "даритель", "помощник" и т. д., что также отличается от жесткой определенности функций сказочных персонажей.

Выделение книжной основы дастана – также проблема достаточно сложная в связи с диффузией фольклорных и собственно литературных мотивов в дастанной словесности. Об этом Х. Г. Короглы, в частности, пишет: "Если героические дастаны так или иначе сохранили черты народно-песенного творчества и мало испытывали на себе влияние литературы, то совершенно отличными являются романтические дастаны. В них рельефно выступают элементы книжного влияния. Как указано выше, в отдельных новеллистических дастанах, например, очень легко обнаружить книжную основу, но и дастаны, которые, несомненно, фольклорного происхождения, формально ничем не отличаются от дастанов книжного происхождения" /34, с. 125/.

Отсутствие резкой противоположности между литературными и народными дастанами отмечает и В. М. Жирмунский, добавляя, что "даже в тех случаях, когда романтические дастаны имеют непосредственные литературные источники, в них нет узко сословного, "куртуазного" мировоззрения и стиля, как в рыцарской литературе Европы" /25, с. 151/.

Соотношение письменной и устной традиции удачно выражено в определении народной книги, предложенном А.Н. Болдыревым: "По-моему, народная книга есть продукт коллективного, безымянного и устного народного творчества, в отличие от фольклора познаваемый нами не непосредственно (т. е. через адекватную запись современных исследователей), а через посредство записи (остановки), произведенной самими же носителями его (исполнителями и ценителями) для своих профессиональных нужд" (цит. по /76/). В сущности, такими "ценителями", производившими "остановки" индийских дастанов, и были писатели Колледжа форта Вильяма.

Тот же смысл вкладывают в понятие "дастан" Ю.Е. Боршевский, относящий народные персидские книги "по характеру обращения к литературному фольклору" /9, с. 20/, и Ю. Салимов, считающий, что "народные книги" средневековой персидско-таджикской литературы обладают особенностями как письменной литературы, так и устного народного творчества" /75, с. 15/. Не противоречат этой концепции определения дастана, даваемые А. С. Сухочевым: "Да-

«стан — это специфический жанр полусказочного, полупоэтического характера, своими чертами восходящий к героическому и романическому эпосу» /79, с. 12/, и Г. А. Зографом, рассматривающим дастан как «своеобразную форму восточного романа, стоящего на грани волшебной сказки» /52, с. 12/.

Многие исследователи отмечают типологическое сходство дастанов с аналогичными жанрами в других литературах как Востока, так и Запада. Так, Ю. Е. Боршевский полагает, что дастан является народным романом «в том смысле, в каком этот термин применяют к средневековым европейским рыцарским романам» /10, с. 10/. Г. А. Зограф сопоставляет его с санскритским романом типа «Приключений десяти принцев» Дандина. Типологически близкими к дастану оказываются арабский *сират* и малайские *шикалты*. В связи с этим не совсем точным представляется определение дастанов В. Б. Никитиной, пишущей о них как о «близких к волшебной сказке и авантюрному роману одновременно» /58, с. 49/. Если о близости дастана к волшебной сказке можно говорить как о признаке генетическом (наряду с книжным эпосом, героико-романтическими поэмами типа *маснави*, обрамленной повестью), то близость к авантюрному роману в обычном литературоведческом понимании этого термина есть признак типологический.

Здесь же хочется особо отметить генетическую связь дастана с *маснави*, которой почти не уделяется внимание в исследовательской литературе. Многие прозаические дастаны урду были переложениями стихотворных произведений или по традиции считались таковыми. Так, «Религия любви» Нихалчанда Лахори, по сведениям самого автора, была прозаическим переложением на урду *маснави* шейха Иззатуллы Бангали, написанного на фарси (1710 г.). Прозаической версией прославленного «*Маснави*» Мира Хасана была книга Хусейна «Несравненная проза» (или «Проза о Несравненном»; «Наср-е беназир»), «Повесть о Лейли и Маджнун» («Кисса-е Лейли-о-Маджнун») Хайдари являлась прозаической адаптацией *маснави* Амира Хусро. Список подобных примеров можно было бы продолжать. Из *маснави* прозаические произведения писателей Колледжа форта Вильяма черпали не только известную книжность языка, но и некоторые формальные композиционные элементы (в частности, развернутую сложную по структуре интродукцию). *Маснави*, собственно, и являлось для сказовой устной основы даста-

на тем источником, из которого дастанго заимствовали черты "изящной словесности" – сложные тропы, витиеватость стиля и т. д.

В свою очередь, многие маснави создавались на сюжеты народных дастанов. В условиях средневековья это было вполне естественно, так как большинство сюжетов бытовало одновременно как в устной прозаической, так и в письменной стихотворной обработке. С тем же явлением мы встречаемся и в средневековой Европе, где анонимные прозаические версии романов о рыцарях Круглого стола сосуществовали, например, с поэтическими произведениями Кретьена де Труа на этот же сюжет.

Исследуя дастанное наследие урду, мы сталкиваемся с феноменом двойного участия авторской литературы в формировании этого жанра. Произведение персидской или санскритской классики "спускалось" в устную сказительную практику и после длительного функционирования в ней вторично фиксировалось письменно уже как форма, отмеченная влиянием обеих традиций. Эти дастаны, без сомнения, следует отличать от неавторских, анонимных произведений, также прошедших стадию сказительства и впоследствии в XIX в. получивших окончательную авторскую запись. В связи с этим Г. Гулиев пишет, пытаясь уточнить термин "дастан": "Дастан, развивающийся в средние века вплоть до XIX в. и рассматриваемый в общем фольклорном потоке, не есть нечто однородное... а должен быть разграничен (несмотря на единое название) на жанры эпических произведений, созданных индивидуальными и известными в литературе художниками слова, и жанры фольклорного типа, утратившие это авторство и ставшие анонимными в результате постоянного "разрушения", причиняемого в течение веков сюжету, некогда отмеченному печатью авторской индивидуальности" /19, с. 144/. Смысл этого утверждения, несколько затемненный терминологически, в общем бесспорен. И далее Г. Гулиев справедливо замечает, что для системы дастанной литературы "устные жанры" и "фольклорные жанры" не одно и то же, потому что произведения, создаваемые на основе устных жанров и распространяемые изустно, имеют авторство /19, с. 103/.

До сих пор мы говорили об общих проблемах изучения дастана, освещаемых в исследовательской литературе. Кроме того, существует большое количество работ, посвященных проблемам изучения конкретных дастанов в различных

национальных литературах, в том числе в грузинской, туркменской, узбекской, азербайджанской, таджикской.

Индийское литературоведение, за исключением нескольких работ, вышедших в последнее время, в течение долгого периода вопросы поэтики дастана не затрагивало. Большинство ученых (Р. Б. Саксена, М. Садык, С. Абдул Латиф, Э. Хусейн, М. Кадири Зор) строили исследования по ранней прозе урду в традиционном духе, близком к литературным анталогиям — *тазкира*. Произведения прозы, в том числе и дастанной, группировались по авторам, обработавшим или записавшим их. Первоначально приводились литературные *тазаллусы* (псевдонимы) авторов, затем биографические сведения об авторах, далее перечислялись их сочинения с краткими изложениями сюжетов и историями происхождения этих сюжетов, чаще всего носившими легендарный характер. Иногда приводились отрывки из этих сочинений. Фактографическую ценность этих работ, однако, отрицать не приходится.

Что же касается работ, где исследуется поэтика дастанной литературы, в них в основном затрагивались те ее черты, которые связаны с происхождением дастана из романтического эпоса. В. М. Жирмунский выделяет три эти основные черты: во-первых, широкое развитие сказочной фантастики, во-вторых, наличие весьма условного бытового фона, в основе которого лежит "наивный" реализм средневековой прозы, в-третьих, романтическая идеализация героев в противоположность героической идеализации персонажей старого эпоса.

Он пишет: "В эпосе романтическом царит сказочная фантастика, представляющая органический элемент сюжета и основной прием идеализации героических образов. Все действие погружено в атмосферу сказочно-чудесного, определяющую в народных романах и поэтически-возвышенное и фабульно-занимательное. . . С другой стороны, в народных романах впервые появляется детально разработанный бытовой фон. Этот фон изображается с тем наивным интересом к мелочам и деталям, которые так же характерны для наивного реализма средневекового повествования, как и для картины или миниатюры средневекового художника. Это сочетание сказочной фантастики с бытовым реализмом составляет основное отличие художественного стиля романтического эпоса от монументального героизма богатырского эпоса" /25, с. 379/.

Далее В. М. Жирмунский намечает общую фабульную схему романического дастана, которая реализуется и на материале многих дастанов урду: "Герой отправляется на поиски пленившей его волшебной красавицы, переживает в пути трудные испытания, борется с дивами, охраняющими подступы в ее царство, спускается в подземелья и пещеры, плывет по подземным рекам, попадает в заколдованные сады и после многих препятствий попадает к цели" /25, с. 132/.

Подобную схему на материале туркменского дастана "Хурлукга и Хемра" приводит и Х. Г. Короглы: "Здесь герой так же, как и во многих дастанах книжного происхождения (Гул и Сенубар, Шабэхрам), влюбляется в пери, совершает путешествие в Баги-Эрам, воюет с дивами, попадает к ним в плен, наконец, женится на пери и возвращается на родину" /34, с. 126/.

О связи фантастики и бытового фона в дастанах урду пишет и К. Ахмад. Он считает, что наивный показ действительности в народной прозе вызван идеализацией реального мира создателями дастанов, что само по себе "образовывало почву для появления фантастики" /94, с. 40/.

Говоря о фантастике как неотъемлемой черте сюжетосложения дастана, Ю. В. Боршевский, в частности, отмечает, что, "чем древнее дастан, тем он реалистичнее. Фантастика... получила наибольшее развитие в сефевидскую эпоху и расцвела особенно пышно в дастанах, созданных в ХУШ-ХІХ вв." /10, с. 12/.

Это положение хорошо иллюстрируется материалом изобилующих фантастикой произведений писателей Колледжа форта Вильяма, время создания которых приходится на рубеж ХУШ и ХІХ столетий.

Другая группа проблем поэтики дастана, освещаемая исследовательской литературой, связана с ролью народных сказителей в формировании народной прозы. Здесь в первую очередь отмечается смешанный характер изложения дастана, чередование стихов и прозы, происшедшее от сочетания речевой рецитации прозаического текста с пением стихотворных отрывков, происхождение которого В. М. Жирмунский определяет термином "петь и сказывать". С влиянием сказительства исследователи также связывают обилие сюжетных перипетий в дастане, частые перебивки фабулы вставными эпизодами, имеющие целью повысить интерес слушателей.



Особенностью дастанов, связанной с устным исполнительством, К. Ахмад считает композиционные повторы. Их возникновение он объясняет так: когда состав слушателей дастанго менялся, он должен был каким-то образом познакомить новоприбывших с предыдущим повествованием, не начиная его вновь. Дастанго всячески маскировали повтор, не только меняя словесное оформление отрывка, но и подбирая ситуацию, не совпадающую, а сходную с предыдущей /94, с. 32/.

Говоря о поэтике сюжета и композиции в дастане, Х. Г. Короглы отмечает: "Дестан характеризуется своеобразной композицией и другими формальными особенностями. Все дестаны, как правило, имеют шаблонные начала и концы. Описание действий и образов в них схематично и неизменно" /34, с. 35/. И далее: "Для дестанного эпоса характерно осложнение основного сюжета (контаминация). В отдельных случаях отдельные эпизоды вклиниваются в ткань основного сюжета. Иногда эти дополнительные эпизоды расширяются настолько, что превращаются в самостоятельный сюжет" /34, с. 136/.

Наконец, исследователи уделяют внимание языковым особенностям дастанов, указывая, в частности, на лексико-грамматическую усложненность их вводной части по сравнению с последующими повествованиями, наличие рифмованной прозы—*ваджа*, стилистическую стереотипность зачинов, особую конструкцию названий глав в них, известную речевую дифференциацию героев.

Как видно из сказанного, по меньшей мере две большие проблемы поэтики дастана практически не затрагиваются исследовательской литературой. Это, во-первых, круг вопросов, связанных с "литературным" происхождением дастана, с влиянием на него книжной традиции, проявляющемся в системе образных средств, построении описаний и т.п. Эта проблема в самом общем виде освещается в цитируемой книге В. М. Жирмунского, который относит к литературному происхождению дастанов отсутствие в них народной героики, характерной для эпоса, преувеличенно сентиментальный характер душевных переживаний и лирическую интроспекцию героев, книжный поэтический стиль без традиционных признаков стиля эпического, особенности стихотворной формы.

Во-вторых, почти не исследованным остается пока место дастана в средневековой культуре стран Востока, его

связь с другими видами искусства, в частности с изобразительным искусством, отражение в дастане модели мира его создателей, особое "дастанное мировосприятие", во многом формировавшее поэтику этого жанра. Хотя некоторые индийские исследователи справедливо говорят о существовании особого "мира дастана", в большинстве случаев эта "особость", природа дастанной условности, противопоставляется ими не другим литературным жанрам, а просто реальной действительности. Так, в частности, Вакар Азим пишет: "Со словом "дастан" возникает яркий живописный мир. Это мир, в котором каждый предмет нов и необыкновенен, мир возвышенный и радостный" /90, с. 5/. "Миром фантазии" (*дукия* - и *тазайул*) называет дастан К. Ахмад. Он же считает, что различные части дастана "подобны отдельным сценам некоей картины" /94, с. 21/.

Именно эти проблемы мы постараемся осветить подробнее в настоящей работе. Для исследования отбирался литературный материал, по возможности репрезентативный для всего дастанного творчества в литературе урду. Таким образом, в круг исследуемых текстов попали большие дастаны народного происхождения: однотомные компиляции циклов "Волшебство, пленяющее разум" ("Тилисм-е хошруба") в обработке Раиса Ахмада Джафри /102/ и "Дастана об Амуре Хамзе" /92 /, история литературной обработки которого довольно сложна. В его основе лежит четырехчастная версия Ашка (1801 г.), затем пересказанная Саидом Мухаммедом Билграми (1871 г.), впоследствии обработанная Тасдиком Хусейном (1887 г.) и, наконец, отредактированная Абдулбари Аси. Другую группу представляют романтические произведения литературного происхождения: "Сад и весна" Мир Аммана /95 /, "Религия любви" Нихалчанда Лахори /96 /, "Цветник Чина" Халила Алихана Ашка /88/.

Далее в тексте мы будем употреблять следующие сокращения: ВПР ("Волшебство, пленяющее разум"), АХ ("Дастан об Амуре Хамзе"), СВ ("Сад и весна"), РЛ ("Религия любви"), ЦЧ ("Цветник Чина").

## ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ

Основная особенность художественной системы средневековой индо-персидской словесности состоит, как известно, в том, что эта система задана наперед. Отбор лексических средств, правила построения тропов, хорошо известные читателю из предшествующей традиции фабульные ходы, "общие места" и "клише" едины не только в пределах одного жанра, но и в различных жанровых формах, когда весь "оркестр" словесных художественных средств кочует из поэзии в прозу, из анонимной литературы в авторскую, и наоборот.

Подобно другим жанрам этой художественной системы дастаны принадлежат так называемой эстетике тождества (термин Ю. М. Лотмана), гносеологическая природа которой состоит в том, что "разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их определенным логическим моделям" /48, с. 351/. В основе художественного образа, формирующегося в эстетике тождества, лежит не видовая, а родовая общность. Природа тропа выявляет вневременную сущность предмета, отбрасывая богатство его изменяющихся качеств как кажущееся, а следовательно, неистинное.

Однако сам художественный образ эстетики тождества никак не сводим к логической схеме, модели. Он строится посредством свободного оперирования этими моделями, их со- и противопоставления, как свободная импровизация на заданном материале.

Таким образом, если семантика художественных средств дастана и представляет собою некий ограниченный набор, то художественные образы, строящиеся на основе этой семантики, дают картину широкого многообразия, почти не поддающуюся классификации. Как отмечал Р. Якобсон, "поэтическая функция переносит акцент из области отбора слов в сферу их сочетания" /113, с. 368/. Поэтому особенно важным представляется нам описание семантики тропов как исходного материала для создания художественного образа, к которому мы переходим далее.

Итак, образная система дастанов является традиционной – средневековой. Примечательно в ней то, что она большей частью тяготеет не к средневековой индийской, а к средневековой персидской традиции. Истоки этого явления становятся понятными, если учесть, во-первых, генетическую связь литературы урду с момента ее зарождения с персидской литературой и, во-вторых, тот факт, что дастаны являются общим культурным наследием народов мусульманского ареала. Наконец, в-третьих, следует иметь в виду, что увлечение суфизмом неизбежно привнесло в литературу урду хорошо отшлифованную символику и образность суфизма. При таких обстоятельствах использование художественных средств индийской традиции оказывалось возможным на более низком уровне реалий. Отбор средств художественной выразительности на высших уровнях (религиозно-философском и образном) осуществлялся в пользу арабо-персидской традиции.

## Семантика тропов и категории образов

Для образной ткани дастанов характерно изобилие сложных тропов – метафор, сравнений, эпитетов, – нанизывающихся один на другой и составляющих своеобразное “плетение словес”. Большинство этих тропов имеет в своей основе “цветочную” или “растительную” семантику (т. е. в основе уподобления одного объекта другому лежат качества цветка или растения). От многократного стилистического усложнения реальная семантическая основа тропа (цвет, запах, фактура цветка) абстрагируется до знака. Троп теряет свою первоначальную чувственность, превращаясь в клише. Набор однородных по семантике клише-знаков составляет далее орнамент, подобие ближневосточной арабеске.

Семиотическую природу этого явления отмечает В. Иванов: “... при монтаже, то есть при соединении в синтагматической последовательности двух знаков-изображений, каждый из которых может соотноситься с конкретными предметами (денотатами этих знаков), они в сочетании друг с другом становятся сложным абстрактным символом, соотносящимся с новым концептом, но не с этими денотатами” /31, 152/.

Цветочно-орнаментальный слой образов доминирует в дастане, но помимо него дастаны черпают семантику тропов из других традиционных образных слоев, например кос-

мического, в котором уподобление идет через небесные светила (луну, солнце, Венеру и др.), из самоцветного, связанного с символикой драгоценных камней и др. Надо отметить, что растения, драгоценные камни, небесные светила были символами вечных, вневременных отношений, в раскрытии которых состоит суть средневекового тропа.

При построении тропа, основывающегося на одном из указанных источников, возможны два приема сопоставлений: 1) герой сравнивается с неким объектом (например, *манчид мах:ке* — "подобный луне"); 2) с тем же объектом сравнивается какая-то часть его тела (например, *чахраи — мах* — "с лицом, подобным луне"). Тропы, построенные по второму принципу, более распространены в дастанах. По всей вероятности, это объясняется тем, что их возникновение явилось результатом усложнения первоначальной образности, построенной по первой модели, претерпевшей дробление и детализацию, присущие общему образному строю дастана.

Из различных категорий образности в дастане наиболее широко представлена литературная иконография героев, связанная с традиционными идеальными представлениями о женщине и мужчине. Особенно богата иконография героини. Наиболее употребительны при ее формировании элементы растительной орнаментики, обычно превращающиеся в клише типа: "бутон рта", "тело розы", "лепестки губ", "глаза-нарциссы", "кудри гиацинта".

Чаще других встречаются два варианта образного строения. Первый — прямой, когда называется лишь один член параллельной формулы, на который перенесены особенности "умолчанного" (термин А. Н. Веселовского) члена, т. е. метафорический:

"О, деревце из сада Всевышнего! До сих пор не расцвёл бутон в цветнике твоей юности" (РЛ, с. 19).

"О, цветник радости, чем смущен бутон твоего сердца?" (РЛ, с. 45)

"О, белая роза из сада красоты и жасмин из цветника нежности" (ЦЧ, с. 66).

Во втором варианте называются оба члена параллели, причем они соединяются своеобразным приемом сравнения: "Предмет завидует качеству человека":

"Нарцисс желтеет от ревности, глядя в ее глаза".

"Ароматом рта, благоуханию которого завидует бутон розы, она вдохнула в него жизнь" (РЛ; с. 37).

"Соедини свои губы, к которым ревнует лепесток, с его ртом, вызывающим зависть у бутона жасмина" (ЦЧ, с. 29).

"Тюльпан налился кровью, ревнуя к ее алым устам" (АХ, с. 182).

Как правило, с героиней связано явление цветения:

"Весна-учитель не извлечет ни звука из ее бутона-рта и не сумеет дать урок цветенья ученикам-побегам".

"Где эта подобная розе оставит свой след, там сад расцветет" (РЛ, с. 28).

Большинство образов орнаментального слоя связано с символикой розы, допускающей сравнения по цвету, запаху или осязанию, благоприятные для другого члена параллели. Поскольку "роза представляет собой... яркий пример растяжимости символа, ответившего на самые широкие требования суггестивности" /11, с. 180/, она в ряде случаев знаменует собой цветок вообще. Символика ее зачастую бывает амбивалентна (роза как символ любви и счастья и как символ мученичества).

Таким образом, роза есть денотат большинства знаков в "цветочном" орнаменте тропов.

Рассматривая иконографию женского образа в аспекте художественных средств второго, космологического источника, можно выделить основные параллели типа: "равная луне", "с лицом, подобным луне", "с челом луны", "с глазами, подобными солнцу". Прелести героини завидует месяц, солнце и луна посрамлены ее красотой, а сама она сравнивается с луной в период полнолуния. Кроме того, героиня сравнивается и с планетой Зухрой (Венерой): "Зухра с небес прелести" (РЛ).

Иногда один из членов параллели усложняется настолько, что сравнение героини с луной уже идет не в рамках обычной двучленной формулы "девушка - луна", а в рамках трехчленной формулы "девушка - свеча - луна", т. е. появляется промежуточный член сравнения, сопоставляемый с образом по функции: *шама шабафроз* ("свеча, зажигающая вечер", т. е. луна).

В иконографии мужского образа помимо уже упоминавшихся существуют специфические художественные приемы, отбор которых определялся представлениями об идеальных качествах мужчины как воина и мудреца. Роль цветка, релевантного в женском иконографическом статусе, в данном случае выполняет "мужественный" образ молодого деревца. Герой определяется как "зеленое деревце из сада Все-

вышнего", или говорится, что он "росток из царского сада, взлелеянный в роскоши и холе, расцвел среди наук и искусств" Образ этот восходит к синкретическому параллелизму.

Однако основными элементами, моделирующими образ героя, являются компоненты его нравственной характеристики, в то время как героиня оценивается лишь с точки зрения внешности. Он "несравненный по справедливости и щедрости", "по учености и мудрости равен всем мудрецам мира".

Статическая характеристика героя может существовать в форме пластических эпитетов. В роли такого пластического эпитета выступает клише, состоящее из имени известного эпического героя и названия присущей ему характерной добродетели, по которой проводится сравнение. Характерно, что дастаны урду используют эпитеты, связанные с мусульманской, а не с индийской традицией (например, Нуширван по справедливости, Рустам по храбрости, Юсуф по красоте, Хатим по щедрости и т. д.).

Влияние персидской книжной словесности привнесло в дастаны обилие традиционных персидских клише, носящих характер перифрастический или эвфемистический. Формулы "свет очей" и "светильник в темном доме" в значении "сын наследник" приводят к появлению таких перифразов:

"Всевышний не дал светильника моему темному дому" (СВ, с. 27).

"Вдруг от этого огонька в моем доме воссияет светильник" (СВ, с. 34).

"Дом крестьянина был темен без светильника" (РЛ, с. 80).

Во всех трех фразах речь идет от отсутствия у героя наследника.

В дастане вообще прослеживается прочная связь между образом наследника и понятием светоносности. Отсюда, например, такой перифраз:

"Из какого созвездия явилось это солнце?" (т. е. от которой из жен родился сын) (СВ, с. 167).

Эвфемистический характер несут клише — эпитеты падишаха:

"Владыка мира", "Прибежище мира", "Кибла мира", "Владыка судьбы", "Владыка семи сторон", "Тень всевышнего", "Тень Аллаха" и т. д., а также диктуемые этикетом

обращения к падишаху: "Благословенная натура", "Благородная натура", "Благословенные уста", "Благословенные стопы" и т. д.

Широко распространены в дастане клише-перифразы типа: "столпы государства" (переносно "вельможи"), "благословенная обитель" (про дом собеседника), "убогая хижина" (про дом говорящего) и др.

Наконец, весьма характерны для дастанов ситуативные клише, являющиеся "общим местом" для всех произведений этого жанра:

1. "Так текла беседа двух падишахов, сладостная, словно молоко с сахаром" (СВ, с. 171).

"Царевич улещивал дэва речами, сладкими, как молоко с сахаром" (РЛ, с. 21).

П. "Посмотрим, что покажется из-за завесы таинственного" (АХ, с. 27).

"Стрела, явившаяся из-за завесы таинственного, пронзила его лоб" (СВ, с. 146).

Ш. "Если бы вместо каждого волоска на моем теле была тысяча языков, и тогда не смог бы я воздать ему хвалу" (ЦЧ, с. 63).

1У. "В отчаянии заметался, как ртуть".

У. "Сухое дерево твоих надежд расцветет и даст плоды".

"От радости расцвел бутон ее надежд".

Это клише характерно не только для дастанов урду. В дастане о царевиче Санаубаре мы встречаем его в такой форме: "Бутон моей надежды раскрылся цветком" /64, с. 324/.

Большая группа клише в дастане связана с поэзией дня и ночи. Это развернутые метафоры, описывающие заход и восход.

Говоря об образности, связанной с описанием захода, хочется прежде всего отметить, что статичного описания вечера, характерного для новой литературы, здесь не наблюдается. Этот образ строится в дастане всегда на базе олицетворения, поэтому и наступление вечера трактуется как некий динамический процесс. Благодаря такому принципу построения образа появляется мотив коня, бег которого отождествляется с движением луны или солнца по небосводу: "Когда странник-солнце быстро ведет свой путь на за-



пад страны и луна, оседлав черного коня ночи, появляется на востоке" (РЛ, с. 7)<sup>1</sup>.

Кроме образа коня сравнение по цвету с ночью присуще (параллельно с олицетворением) образу вечера – "чернокожего эфиопа" или "черного локона красавца (или красавицы)". Обратное сравнение луны с красавицей уже не связано непосредственно с динамикой картины:

"Тем временем облака разошлись и выглянула луна, словно какая-то возлюбленная показалась в багряных одеждах" (СВ, с. 39).

"В то время невеста дня накидкой сумерек лицо прикрыла, а возлюбленная вечера черный локон свой явила" (ЦЧ, с. 41).

Явление захода и восхода имеет и другую традиционную трактовку – показ смены дня и ночи как проявление воли божественного существа: "Устроитель дел вселенной закрыл лицо дня темной чадрой и расстелил блестящий ковер лунного света на поверхности земли" (РЛ, с. 83).

Или еще более осложненная интерпретация мира и происходящих в нем процессов как космической шахматной доски, на которой всевышний, передвигая фигуры, осуществляет ход времени: "Небесный игрок, плутуя, спрятал золотую игральную кость – солнце на западе, а серебряные пешки – две звезды из созвездия Малой Медведицы – поставил на доску востока" (РЛ, с. 12).

Наконец, в пределах той же категории образности существует еще один вариант построения метафоры, интересный главным образом тем, что в нем нашла отражение единая линейно-ритмическая и колористическая организация листа, являющаяся краеугольным камнем книжного искусства Среднего Востока. Это трактовка вселенной как книжного листа, небесных светил – как принадлежностей письма и образа Всевышнего-каллиграфа, заполняющего книгу мира. Показательна в свете этого такая метафора: "Когда утром солнце сияющим каламом поставило знак света на странице мира и осветило лист вселенной" (РЛ, с. 3).

В образной системе дастанов часто встречаются традиционные для персоязычной литературы формулы любви. Од-

---

<sup>1</sup> Ср., например, у Хакани: "Поторопись, виночерпий, мне чашу налить! Я изнемог. Уж в синеве на коне своего торжества едет луна" (пер. Державина).

ной из таких формул является локон. Сравнение локона красавицы с гиацинтом, его чернота, которая по контрасту с белизной лица дает возможность ввести образ дня и ночи, неоднократно используются в дастане. "Свойство локона завиваться в кольцо вызывало характерный для любовной лирики образ силка, в который попадает сердце влюбленного, стремящегося к возлюбленной" /7, с. 115/. Далее образ терминологически усложняется по ассоциации, и влюбленного вытесняет его "иероглиф" – птица, попавшая в силок:

"Здесь красавицы шутя ловят самых пронизательных павлинов в силки локонов",

"Он возжелал надеть на себя оковы ее локонов" (т. е. влюбился).

Широко распространены в дастанах вариации на тему устойчивых клише – пар типа: "свеча и мотылек", "капля и океан", "пылинка и солнце", "соловей и роза" и т. д. Лишенные своего суфийского подтекста, эти пары используются в дастане просто как любовные формулы.

Эти ключевые слова-формулы обладают высокой семантической насыщенностью. Их значения осложнены различными связями с внетекстовыми структурами. Они образуют весьма сложную систему и подвергаются бесчисленным рекомбинациям.

"Вставай, лети, мотылек! Твоя свеча (т. е. возлюбленная) велела позвать тебя" (ЦЧ, с. 20).

"Он страдал, подобно мотыльку, стремящемуся стать жертвой свечи красоты, и подобно пылинке, летящей к солнцу на небе прелести" (РЛ, с. 9).

Ассоциативная устойчивость этих пар в восприятии читателя позволяет широко использовать их в перифразах. Так, о свадьбе героев говорится:

"Соедини этот жасмин из сада любви с той розой красоты и отдай Зухру с небес прелести в объятия месяца из созвездия добродетели";

"Садовник так повествует о соединении соловья и розы из Гулистана";

"Уникальную жемчужину обручили с бесценным лалом" (РЛ, с. 62).

Неэмоциональность формульной образности дастана исторически может быть объяснена так: "Что до нас дошло формулой, ничего не говорящей воображению, было когда-то свежо и вызывало ряды страстных ассоциаций" /11, с. 183/. Вся традиционная система образности дастана

благодаря умелому изощренному варьированию автором довольно узкого набора тропов производит впечатление яркого многообразия. Усложнение старых образов повлекло за собой изысканную шлифовку системы в целом. Появилась сложная орнаментальная формальная организация, выразившаяся в арабесковом стиле произведения.

Поэтическое восприятие современного читателя почти всегда связано с представлением об оригинальности образа, его необычности, позволяющей выделить его из многих других. В противоположность этому образность дастанной прозы воспринималась средой, не имевшей установки на оригинальность словесности и не предъявлявшей к литературе требований неожиданного сюжета и нового художественного образа. Это наслаждение старой, традиционной, хорошо известной темой, лишь всякий раз получающей новую аранжировку, сформулировано в одном из дастанов фразой, которая могла бы стать эпиграфом к исследованию его поэтики:

"В кабачке красноречия виночерпий наполняет новую чашу старым вином" (РЛ, с. 28).

## Особенности стиля. Характер тропов

Общеизвестна роль ритуала как основного регулирующего фактора средневекового общества. Именно ритуал, действие, устная формула, а не письменный документ формируют отношения между людьми. В дастанах мы постоянно сталкиваемся с целым рядом формул поведения героев, словесное выражение которых носит почти идиоматический характер: "он почтительно сложил руки и сказал"; "она приняла на себя все его беды (т. е. героиня ритуальным жестом коснулась головы героя обеими руками, а затем прижала обе ладони к своим вискам) и заплакала", "он украсил собою трон величия и изволил произнести" и т. д. Во всех этих формулах жест семантизировал порой больше, чем следующее за ним высказывание. "Обряд, жест, слово, формула, присяга. . . придавали практическим действиям людей общезначимую и обязательную ценность. Социальный акт неизменно нуждался в зримом, осязаемом оформлении и приобретал реальность постольку, поскольку сопровождался ритуальным словом и поступком. . . По справедливому выражению современного историка, Средневековье это "мир жестов". С особой неукоснительностью этикет соблюдался членами господствующего класса" /21, с. 279/.

Соответственно этикету социальному, актуализационному, речевому складывается и этикет литературный, получивший подробное освещение в трудах академика Д. С. Лихачева.

И система образности прозаических дастанов урду и их стиль всецело подчинены литературному этикету, который, по словам Д. С. Лихачева, "слагается: 1) из представлений о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий; 2) из представлений о том, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению; 3) из представлений о том, какими словами должен описывать писатель совершающееся" /42, с. 103/.

Действительно, связь между каким-либо сюжетным мотивом и его языковым изложением в дастанах очень крепка. Как мы уже отмечали, дастанную стилистику характеризует высокая степень клишированности: от развернутого клише – мотива (например, зачин, восхваление пророка и другие элементы интродукции дастана) до фразового клише, описывающего внутреннее состояние героев. Эти клише-мотивы, клише-описания, клише-речи и клише-формулы перекочевывают из одного дастана в другой, создавая своеобразную общность дастанного стиля. В то же время этот стиль не является чем-то исключительно своеобразным в жанровой системе словесности урду. В дастане сплошь и рядом встречаются стилистические фигуры, характерные для классической литературы урду в целом, в том числе даже для поэзии. И это неудивительно, "ибо не жанр произведения определяет собой выбор выражений, выбор формул, а предмет, о котором идет речь" /42, с. 96/.

Сугубо дастанным стилистическим признаком является, пожалуй, только заголовок-резюме, вводящий главы дастана. Он построен по принципу синтаксической инверсии.

Поскольку в заголовке дается краткое изложение последующих событий, цель автора – привлечь внимание читателя к заголовку, маркировать его стиль. Синтаксически это маркирование выражается в выносе в конец предложения послелого или глагола, стоящего в инфинитиве. Наиболее ярко это стремление "остранить" заголовок от текста главы проявилось в "Цветнике Чина", где текст повествования на языке урду прерывается заглавиями на фарси.

Несмотря на общность стиля разных дастанов, язык каждого из них в отдельности далеко не однороден. Языковая дифференциация прослеживается и на сюжетном и на компо-

зиционном уровне. Так, например, речи героев о брешности бытия оформляет слой суфийской лексики, описание Сарандипа (Цейлона), имеющееся во многих дастанах, изобилует словами санскритского происхождения и т. д. С другой стороны, вводная часть дастана наиболее усложнена стилистически и наиболее перегружена арабо-персидскими элементами, в них зачастую используется садж, вставные же эпизоды-притчи базируются на лексике разговорного хиндустани, их проза не отмечена ни рифмой, ни ритмом. Другими словами, в дастане четко прослеживаются связи между тем, о чем говорится и как говорится, с одной стороны, и в какой части текста говорится и как говорится — с другой.

Своеобразие стилистической ткани дастанов характеризуется в первую очередь широким использованием на различных уровнях синонимии. Синонимические парные сочетания встречаются уже в первичном лексическом слое дастанов как для обозначения двух близких по значению понятий, так и для полноты обозначения одного понятия. Таковы, например, словосочетания "таслимат-о-корнишан" ("приветствия и поклоны"), "шан-о-шаокат" ("пышность и величание"), "нанг-о-намус" ("стыд и позор") или пары типа "аджиб-о-гариб" в значении "дивовинки", "айш-о-ишрат" в значении "удовольствия жизни" и т. п. Подобные синонимические повторы используются как именная часть в составе многих глаголов, употребляющихся в тексте (например, "таслимат-о-корнишан баджа лана" в значении "почтительно приветствовать").

Более высокий уровень использования синонимии — синонимия метафор и сравнений. Это нагромождение синонимических тропов, "плетение словес", как указывает Д.С. Лихачев, лишает тропы "их конкретности, не позволяет вниманию читателя задержаться на их осязаемой стороне, стирает все видовые отличия, сохраняя лишь самое общее и абстрактное, и одновременно оставляет у читателя ощущение значительности того, о чем идет речь, ставит стилистический акцент на том, что синонимически повторяется" /42, с. 129/. Другими словами, синонимия тропов наряду с абстрагирующей функцией выполняет функцию эмфатическую. Таково, например, восхваление Джона Гилкрита, "Хатима нашего времени, покровителя нуждающихся, фонтана щедрости и красоты, источника добра и благодеяний, моря милосердия и благородства, океана изящества и смелости" (РЛ, с.

4). Шесть синонимических словосочетаний в этой размерной метафоре абстрагируют идею щедрости Гилкриста. Эмфатический эффект периода усиливается употреблением слов из одного круга понятий в их возрастающей последовательности: фонтан – источник – море – океан.

Нанизывание синонимических метафор может служить задаче расширения смысла высказывания: "Создатели красочных писем и историки сладчайших речей, сказители древних преданий и хранители старых легенд рассказывают..." (АХ, с. 2).

Результат такой стилистической конструкции – орнаментализация текста. Подобно тому как конкретный зрительный образ цветка или листа многократным повторением абстрагируется в орнамент-арабеску, заменяющую непосредственное "ботаническое" восприятие растительности отвлеченно-знаковым, метафора или сравнение, в основе которых лежит живое чувственное наблюдение, синонимически варьируясь, превращаются в словесный орнамент. Затемнение общего смысла выражаемого понятия способствует появлению "многозначительности" длинного периода, обычно добавочно маркированной рифмованной прозой-саджем. Здесь мы имеем дело с сознательным воздействием текста на аудиторию, привлечением особого внимания зрителей к тем местам, которые автор считает необходимым выделять из всего повествования.

Кроме того, поиски все новых и новых синонимов, описывающих какое-либо явление, хотя как будто имеют целью дать полную всестороннюю характеристику его, но при этом создают впечатление незавершенности этой характеристики. Композиция фразы, периода остается как бы открытой для присоединения новых элементов, подобно композиции орнамента, который может быть сколь угодно продолжен на плоскости.

Авторы дастанов как бы сами сознают неполноту своих описаний и по традиции жалуются на бедность своего языка:

1. "Но где взять мне слов, чтобы описать это зрелище, когда язык моего калама скован, а сам он лишь царяет белоснежный поднос бумаги" (РЛ, с. 67).

II. "Это было столь удивительное зрелище, что мне не под силу о нем рассказать" (АХ, с. 109).

III. "Если бы стал я рассказывать об этом празднике подробно, эта книга никогда бы не кончилась" (СВ, с. 125).

Широкое использование синонима в дастанах приводит к возникновению в них стилистической симметрии, сущность которой в том, что "об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды" /42, с. 185/.

Стилистическая симметрия может существовать:

1) в виде отдельных словосочетаний в одном предложении:

а) "О друзья по несчастью и товарищи по скитаниям" (СВ, с. 13),

б) "Эй, хозяин, ты не ведешь ли нас за собой, чтобы в награду сжечь дотла и в подарок ввергнуть в огонь?" (РЛ, с. 50),

в) "О друг в каждом деле и хранитель во всяком испытании" (АХ, с. 85);

2) в виде сложносочиненного предложения:

а) "Соедини этот жасмин из сада прелести с той розой красоты и отдай Зухру (т. е. Венеру. - А.Д.) с небосвода любви в объятия месяца в созвездии добродетели" (РЛ, с. 67),

б) "Небесный чародей являет человеку различные чудеса, а всевышний фокусник показывает смертному всяческие диковинки" (ЦЧ, с. 20).

Стилистическая симметрия - неотъемлемое свойство поэтики дастанов. На уровне стиля она выступает аналогом композиционной и сюжетной симметрии, которую составляют параллельное действие, равное число персонажей в группах героя и героини, одинаковое количество вводных рассказов, которыми обмениваются персонажи и пр. Принцип симметрии вообще характерен для жанра "народной книги", к которому принадлежит дастан, и коррелирует с принципом равновесия композиции в картинах и миниатюрах средневековых художников.

Своеобразие стилистики дастана проявляется и в характере сравнений. Сравнение в дастане не свободно, не импрессионистично, не несет в себе живого случайно подмеченного сходства. В большинстве случаев сравнение выявляет идеальные качества предмета, остающиеся неизменными. Таковы, например, "быстрые и смелые кони, которые в скорости спорили с ветром" (СВ, с. 44), "кони, столь быстрые, что от зависти к ним холодел жаркий ветер" (РЛ, с. 15), бесконечно варьирующиеся "лица, равные луне", "глаза, подобные нарциссам", "губы, словно бутон розы", "ло-

коны, спорящие с темным мускусом", "стан, равный кипарису". Эти сравнения неизобразительны и никак не индивидуализируют предмет, напротив, они вводят его в иерархию высших идеальных ценностей, установленных нормами некой общей эстетической системы.

"... В развитом сравнении исходная точка мысли есть восприятие явления, непосредственно действующего на чувства; но в собственном сравнении это явление апперципируется или объясняется два раза: сначала непосредственно, в той половине сравнения, которая выражает символ, потом – посредственно, вместе с этою – во второй половине, содержание коей близко к самому мыслящему и менее доступно непосредственному восприятию" /61, с. 202/. Далее, следуя разбору А. А. Потебни, можно сказать, рассматривая, например, бейт:

Подобно тому как взошедшее солнце осветило весь мир,  
Эта, подобная пери, выйдя, развеселила все сердца  
(ЦЧ, 19)

что поэтическое образное понимание второго *мисра* возможно только при условии перехода мысли от солнца к прекрасной девушке, от света к веселью. "Ясно также, что упомянутый переход требуется не объективными свойствами света, девицы, веселья, а относительно субъективным их изображением в языке отношениями представлений зари (в нашем примере солнца. – А.Д.) и девицы, света и красоты, света и веселья, установленными только системой языка" /61, с. 202/.

С той же абстрагирующей функцией сравнений связано стремление создателей дастанов подыскать для описываемых ими явлений аналогии в классической литературе. "Средневековый писатель ищет прецедентов в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями, подбирает цитаты, подчиняет события, поступки, думы, чувства и речи действующих лиц и свой собственный язык заранее установленному "чину" /42, с. 107/.

Для дастанов такими "чинами" являются, например:

1) "чин" справедливого и щедрого падишаха, возводимый к образам царя Нуширвана и вождя арабского племени таи Хатима /"Некогда в стране Рум правил падишах, который славился справедливостью Нуширвана и щедростью Хатима" (СВ, с. 6)/;



2) "чин" верных возлюбленных, прототипом которого являются Лейли и Маджнун, Ширин и Фархад /"И теперь эта, равная гурии, обезумела, как Маджнун в разлуке с Лейли, и льет слезы, словно Ширин в печали о новом Фархаде" (РЛ, с. 35)/;

3) "чин" искусного художника/"И так прекрасен был этот сад, что Мани и Бехзад, увидев его, устыдились бы своего ремесла" (АХ, с. 40)/;

4) "чин" сведущего врача /"И тогда падишах призвал лекарей, подобных Мессии и Бу Али. ." (РЛ, с. 8)/.

Другие подобные "чины" составляют уже отмечавшиеся сравнения по храбрости с Рустамом, по мудрости с Ифлатуном (Платоном). "Чином" идеального сада является Ирам; построенный Шаддадом, "чином" искусного музыканта — Тансен и Байджу Бавра.

Короче говоря, для образной системы дастана характерна иконичность, когда любая стилистическая фигура или троица одновременно восходят к некоей модели—"чину" и сами являются моделью для образования себе подобных.

Стилистическое своеобразие дастанов предполагает принцип "двойного видения" реальности создателями текстов и их аудиторией. Дастаны насыщены кораническими или просто литературными реминисценциями, в них инкорпорированы вольные цитаты из классической литературы и Корана, ссылки на многие литературные памятники. В этой особенности стиля дастанов ярче проявляется их книжное происхождение, участие письменной традиции в их сложении. Будучи письменным жанром, дастан широко обращается к заимствованиям, которые как бы определяют преимущество автора, его местонахождение в русле всей традиционной литературы. Отсюда насыщенность дастанов аллюзиями, скрытыми цитатами и др. В результате частых культурных параллелей и реминисценций поведение и речи персонажей дастана определяются как конкретной для данного произведения "правдой" текста, так и еще более авторитетной "правдой" культурного контекста, который составляют коранические добродетели, идеалы индо-персидской классики, многие представления суфизма и т. д.

Характерное для дастанов представление о "частном" лишь как об уменьшенной копии "общего" находит своеобразное проявление и в их стилистике. Выше уже отмечалось, что характерные для поздних "литературных" дастанов рассуждения героев о бренности бытия, философские интроспек-

ции оформляются слоем суфийской лексики. Причем здесь могут использоваться не только обычные метафорические переносы, приобретающие в суфизме особую семантику (дихотомические пары типа "мотылек и свеча", "соловей и роза", "капля и океан"), но и специфическая терминология суфизма. В связи с этим характерен следующий отрывок:

"Известно, что суфии считают любовь особым местом проявления имён и атрибутов всевышнего среди всех форм духовного мира, а этот видимый мир, который связывает воедино внешние и внутренние чувства, — тенью того мира. Но каждая одинокая пылинка есть постоянная эманация сияния космоса, и каждая водяная капля обретает вечность" (РЛ, с. 59).

Очевиден контраст между динамичным, близким к разговорному языку сказом дастана и подобными терминологически усложненными, "научными" включениями. Первоначально западному читателю они покажутся неорганическими на фоне всепроникающей сказочной условности дастана. Однако и здесь мы сталкиваемся с возведением к "чину", но уже не образа, не персонажа, а отдельного высказывания. Для иконичной стилистической структуры дастана высказывания подобного типа (как бы мы сейчас сказали, философские отступления) осмысляются в контексте суфизма в независимости от конкретного текстового их содержания, часто даже противоположного суфийскому. Поэтому-то они оформляются подобающей терминологией, приобретающей порой чисто знаковый характер. "Общее", традиция, здесь берет верх над "частным", логикой высказывания, законами жанра и т. д.

Еще одна характерная черта стиля дастана заключается в широком использовании фразовых клише. Причем в большинстве случаев встречаются не столько иносказательные словесные обороты, выражающие "незаконченные суждения" (т. е. поговорки), сколько "иносказательные предложения, которые формируют "законченную мысль" (пословицы) /60, с. 8/.

В некоторых случаях в тексте прямо указывается, что то или иное клише — пословица или поговорка:

1) "Говорят ведь: след дервиша отгоняет беду" (СВ, с. 126);

2) "Недаром говорят: несчастья дервиша — от сердца дервиша" (РЛ, с. 31);

3) "Сказано: умный враг лучше глупого друга" (ЩЧ, с. 85).

В других случаях принадлежность высказывания пословичному фонду не указывается:

1) "Плакать перед слепым – зря глаза портить" (АХ, с. 52);

2) "То, что достается без труда, тратится без жалости" (СВ, с. 41).

В дастанах встречаются фразовые клише двух коммуникативных типов (в зависимости от цели высказывания).

1. Утвердительные по форме предложения:

"Когда тебя преследуют на счастье, так хоть на верблюда залезь – и там тебя укусит собака" (СВ, с. 70).

2. Отрицательные по форме предложения:

"Нет хуже врага человеку, чем сам человек" (СВ, с. 40),

"Со лба лебеда не сотрешь тикую" (АХ, с. 25),

"К камню не прикладывают пиявки" (РЛ, с. 44).

Наконец, в дастанах встречаются пословицы, клишированные

а) целиком, т. е. "состоящие из одних постоянных членов и потому не изменяемых и не дополняемых в речи" /60, с. 9/ (замкнутые):

"Без пастуха овцы – не стадо" (СВ, с. 212);

б) не полностью, т. е. содержащие переменные члены, изменяемые и дополняемые в речи" /60, с. 9/ (незамкнутые

1) "Что судьба написала – невозможно стереть" (РЛ, с. 27),

2) "Предначертание судьбы не стирается" (СВ, с. 73),

3) "Что написано человеку судьбой, того не изменить" (ЩЧ, с. 51).

Кроме того, в дастанах встречаются клишированные языковые формы, представляющие собой (в отличие от пословиц и поговорок) замкнутую цепь предложений и употребляющиеся в речи в заранее заданном виде. Г. Л. Пермяков называет их "сверхфразовыми единствами": "Маджунна спросили: "Кто из праведных халифов после пророка обладает правом на халифат?" Он ответил: "Лейли!"

В широком использовании в дастанах фразовых клише вновь проявляется тенденция подвести конкретные явления сюжета к уже бывшим прецедентам, образцам, в сжатой форме сформулированным некогда народной мудростью. В ито-

ге это такая же классификация явлений, такое же "абстрагирование" текста, с которым мы сталкиваемся в дастане на всех уровнях.

Последнее, на чем нам хотелось бы остановиться, это черта стилистики дастанов, которую условно можно назвать "тотальным метафоризмом". Метафорическое мышление доминирующее в дастане. В подавляющем большинстве случаев реальность в дастане описывается не непосредственно, а через уподобление и перенос по функции и качеству. В то же время метафора в дастане умозрительна и неизобразительна. Она никогда не дает зрительного представления об уподобляемом предмете или явлении, она как бы самоценна. А. Ф. Лосев писал о метафоре: "Метафора, в собственном смысле слова, есть перенос значения одного предмета на другой предмет, и эти два предмета, переносимый и воспринимающий новое значение, понимаются как единое целое. Метафора, в собственном смысле слова, ни на какой другой предмет не указывает, как только на самое себя; и метафора нравится нам сама по себе, доставляя художественное удовольствие независимо ни от каких других предметов" /45, с. 308/. Нагромождение "неизобразительных образов", пожалуй, — самая характерная черта стилистики дастана.

Причина неизобразительности тропов в дастане кроется в природе самого дастанного образа. Основой образа, его исходным материалом служит клише со стертой выразительностью. Являясь традиционными для персоязычной литературы в целом, эти клише обладают в сознании автора дастана и его читателя (слушателя) более или менее устойчивым кругом смысловых и литературных ассоциаций. Образ складывается из ассоциативных ходов различных клише и размещается над самим клише, как здание над фундаментом.

Кроме того, здесь необходимо учитывать неоднократно отмечавшийся орнаментальный характер дастанной прозы. Орнаментальность противоречит изобразительности — таков общий закон искусства. Либо изображение, вплетаясь в красочное узорочье орнамента, перестает играть самостоятельную роль, либо орнамент целиком подчиняется изображению и становится его рамкой. С одной стороны, орнаментализация прозы способствовала стиранию изобразительности элементов, составляющих "плетение словес". С другой стороны, стертая изобразительность самих клише способствовала

ла легкому включению их в словесный орнамент. Этот процесс, по-видимому, был двуединым. В связи со всем сказанным у создателей дастанов и их аудитории, по всей вероятности, просто не было установки на изобразительность тропов.

"Тотальный метафоризм" в дастане достигается в первую очередь за счет широкого распространения развернутых метафор. В их основе лежат обычные метафоры-двучлены. Набор двучленов, уподобляемые слова и слова-образы которых принадлежат соответственно одному семантическому ряду понятий, и составляют развернутую метафору: "Набрав в чашу губ вина речи, я согрел наше свидание жаром беседы" (РЛ, с. 4), где

1-й ряд - уподобляемые слова: губы - речь - беседа,

2-й ряд - образы: чаша - вино - жар;

"Садовники цветника речи и служители сада словесности так высаживают деревья букв на чистой площадке бумаги..." (АХ, с. 26), где

1-й ряд: речь - словесность - буквы - бумага,

2-й ряд: садовник - цветник - сад - деревья - площадка.

Рассмотрим две развернутые метафоры времени:

1. "Небесный танцор спрятал барабан солнца в сундук запада, а серебряный тамбурин луны достал из шкатулки востока" (РЛ, с. 49), где

2-й ряд: танцор - барабан - сундук - тамбурин - шкатулка.

П. "Небесный фармацевт, налив в склянку луны черный мускус вечера, поставил ее на арку запада, а золотую чашу солнца наполнил камфарой утра из лавки востока" (РЛ, 26), где

2-й ряд: фармацевт - склянка - мускус - чаша - камфара - лавка.

Ряд уподобляемых слов в этих двух метафорах один и тот же, временной и космический: вечер - утро - запад - восток - солнце - луна.

Такое развертывание метафоры по двум смысловым рядам, нанизывание новых и новых ходов в каждом из рядов абстрагирует метафору, орнаментализует ее, наслаивая на ее первоначальный смысл много "побочных" смыслов, появившихся в каждом ряду в процессе этого развертывания.

Во многих случаях подобные развернутые метафоры используются в тексте в виде перифраза. Таковы, в част-

ности, приведенные выше метафоры захода и восхода, являющиеся орнаментализованными перифразами традиционных сказовых формул, как, например, в "Сказках попугая": "Когда солнце село и взошла луна" . . . То, что авторами дастанов осознавался перифрастический характер этих метафор, подтверждает цитата: "Тем временем властелин-солнце с пышностью воссел на троне небес, иначе говоря, ночь ушла, и воссиял день" (ЦЧ, с. 64). Еще более явно выступает перифрастический характер клише типа:

"утонуть в море размышления",

"спрятать голову в воротник раздумья" (т. е. задумать-ся) и т. д.

Использование развернутых метафор могло служить и целям эвфемистическим, например, в описании любовных сцен, где некоторая эротическая откровенность приглушена переносами значений:

а. "Наконец испили они из чаши с вином любви, и хмель страсти охватил обоих. Тогда откинули они завесу стыда, оживилась торговля на базаре любовной науки, и вкусили они шербета близости" (РЛ, с. 47).

б. "Открылись врата в сад наслаждения. Во хмелю они пригубили вина близости и сплелись в объятиях" (АХ, с. 63).

Итак, в стилистической ткани дастанов урду, как мы попытались показать, преобладает абстрагирующе-орнаментализирующая тенденция, разрушение первоначальной природы тропов. Формально стиль дастанов представляется нам подобным стилю литературы европейского барокко с его подвижностью, символизмом, декоративностью, орнаментализмом, перегруженностью стилистическими фигурами, пристрастием к вычурным тропам, а главное, неразрывной связью метафоризма с умозрительной рациональностью.

## Глава II

### ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ И СЮЖЕТА

Многие проблемы композиции и сюжета дастанов получили достаточно широкое освещение в исследовательской литературе. Так, общая сюжетная схема дастана, намеченная еще Е. Э. Бертельсом, была конкретно разработана в уже цитировавшихся работах В. М. Жирмунского и Х.Г. Короглы. Далее мы попытаемся применить принципы общей методологии исследования поэтики сюжета и композиции литературного текста к некоторым частным, но, как нам представляется, существенным вопросам поэтики дастанной литературы, до сих пор не затрагивавшимся востоковедным литературоведением.

Несмотря на то что дастаны воспринимались аудиторией в основном как развлекательное повествование, несомненно, что в них присутствует целый комплекс исторически обусловленных представлений о мире, об обществе, наконец, о сущности человека. Дастан в развлекательной форме предлагает слушателю и читателю нормативный ход событий и нормативное поведение героя, наилучший порядок вещей и наилучшую мораль. Другими словами, в дастане мы имеем дело с определенной моделью макро-и микрокосма. Эта модель во многом определяет законы построения композиции и сюжетосложения дастанной литературы.

Мы уже отмечали во введении, как трудно развести фольклорные и письменные элементы в дастанах. Генетическая связь литературы с фольклором в средние века рождает и в письменности и в народном творчестве традиционные образы, сравнения, метафоры и символы, восходящие к общим корням. То же самое можно сказать и о приемах сюжетосложения, фабульных мотивах, композиционных нормах. Все это роднит между собой художественные приемы и систему образов не только фольклора и литературы одного народа, но и разных народов: Ирана, Средней Азии, Ближнего Востока и др. Поэтому далее, говоря о сюжетосложении в дастанах урду, мы постоянно обращаемся к па-

раллелям как из литературной традиции этих стран, так и из фольклорной.

Отмечающаяся всеми без исключения исследователями связь дастана с устной фольклорной традицией (безразлично на каком этапе – происхождения ли, функционирования ли) позволила нам предположить, что в дастан могли проникнуть в модифицированном виде элементы фольклорного мышления, некогда восходившие к архаическим представлениям о мире и предмете. Утерев свою первоначальную семантическую актуальность, эти элементы перешли в фольклор в виде "метафор", а затем и в собственно литературу в виде "окостеневших" мотивов. Фольклорные мотивы – солярохтонический, связанный с умиранием и возрождением солнца; вегетационный, связанный с умиранием и возрождением божества растительности, и многие другие, стадийно изменяясь, приходили в авторскую литературу в виде рудиментов, осколков и формировали уже мотивы сюжетные. В этом аспекте сюжет может быть определен как "система развернутых в словесное действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа" /84, с. 248/. Этот образ оформляется с помощью семантически тождественных, но морфологически различных метафор. Действительно, далее мы увидим, что сюжет дастана прочно увязан с типом главного героя (или героини), с фоном, на котором происходят события, – "сценарием" и т. д. С другой стороны, сюжет прямо определяет жанр, тесно увязан с ним, поэтому дастан дает почти полярные жанровые формы внутри себя – от героического сказания-эпопеи до авантюрной любовной повести.

Вообще жанровый признак играл ведущую роль в структуре средневековой словесности. Жанр в какой-то мере подменяет авторскую индивидуальность, ибо именно жанровая форма определяла особенности художественного метода. Поэтому, несмотря на то что применительно к дастанам урду, мы называем имена авторов, переложителей, переводчиков и других, все особенности этих произведений, их стиль, методы изображения заданы почти исключительно их жанровой принадлежностью.

Что же касается композиции дастана, она в равной мере определяется жанром, а значит, логикой организуемого ею сюжета и требованиями "литературного этикета". Одним из этих требований, общих для разных жанров литературы (ср., например, маснави), является наличие в даста-



не интродукции и концовки, вкуче составляющих "рамку" дастана.

## **„Рамка“—внесюжетный элемент композиции; „формулы остранения“**

Проблема рамки художественного произведения – перехода от действительности к изображаемому, определяющему границы текста, – одна из важнейших проблем в поэтике композиции. Отмеченность рамки в одинаковой степени значима для всех репрезентативных искусств (литература, театр, кино, предметная живопись, программная музыка).

Рамка – явление исторически изменяющееся; в различные культурные эпохи в одних и тех же жанрах отделение текста от нетекста происходит по-разному, в соответствии с существующими эстетическими нормами. Вопрос о "рамке" произведения вплотную связан с категориями "начала" и "конца" текста, роль которых является моделирующей и определяется теми или иными общими культурными моделями. Для текстов, формирующихся в "эстетике тождества", категория начала заменяет категорию причинности, ибо указание истоков явления есть своеобразное объяснение его сути. С категорией конца текста в большей степени связано понятие цели повествования, его дидактика.

Для дастана характерна высокая отмеченность начала, объясняемая тем, что "для многих мифов или текстов. средневековья будет характерна повышенная роль начала как основной границы. Это будет соответствовать противопоставлению существующего как сотворенного несуществующему как несотворенному. Акт творения – создания – есть акт начала" /48, с. 260/.

Параллельное исследование рамки текста в трех дастанах – СВ, РЛ и ЦЧ – указывает на то, что введения и заключения этих произведений восходят к одному инварианту. Время написания этих произведений: СВ – 1802 год, РЛ – 1804 год, ЦЧ – 1804 год.

Все три произведения обладают дескриптивной интродукцией, структура которой такова.

1. Вводная формула: "Во имя Аллаха, милостивого, милосердного!".

П. Восхваление Аллаха. Причем в обоих случаях подчеркивается роль всевышнего как демиурга, что подтверждает связь категории начала текста с актом творения. Кро-

ме того, восхваление содержит этикетное "клише", указывающее на сложность задачи автора, которому не под силу описать величие дел создателя:

СВ – Язык человека немеет, когда он пытается восхвалить и прославить того, кто обладает такой силой и могуществом. Что он способен сказать?! Пусть лучше молчит о том, что выразить ему не под силу<sup>1</sup> (с. 19).

РЛ – Где взять силы перу того, чей ум холоден, дабы восславить Его? Лишь тот, кто может писать во славу Аллаха и имеет на это право, напишет (с. 3).

ЦЧ – Какова же мощь длани, являющей в одном атоме всю вселенную! Беспомощны калам и язык. Если бы на месте каждого волоска человеческого тела была тысяча языков, словно лепестков у розы, все равно никогда бы им не поведать о единстве Его, проявляющемся в многообразии (с. 25).

Далее следует стихотворный отрывок, восславляющий Аллаха:

СВ – 5 бейтов,

РЛ – 7 бейтов,

ЦЧ – 4 бейта.

Ш. Восхваление Мухаммада. Подчеркивается избранность пророка: для него сотворен мир:

СВ – И хвала тому, кого он возлюбил, для кого создал он небо и землю и кого облек в сан посланника (с. 20).

РЛ – Тысяча приветствий высочайшему и благороднейшему, который был причиной творения земли и неба и поводом для создания всего живого (с. 3).

ЦЧ – Скажу еще нескончаемую хвалу великому имени Господина, которому дарована книга (с. 26).

1У. Восхваление потомков Мухаммада:

СВ – всему роду, представленному 12 имамами,

РЛ – только святому Али,

ЦЧ – всем святым.

У. Причины написания книги. Само название этого элемента подтверждает связь начала с категорией причинности.

<sup>1</sup> Здесь и далее в этой главе цитаты из "Сада и весны" приводятся в русском переводе Г. А. Зографа по изданию 1962 г. /52/.

**Внутри этого элемента интродукции образуется сложная структура**

1. Ссылка на первоисточник на фарси и история создания этого первоисточника. Налицо "повествование в повествовании", "причина в причине". Ситуации снова сходны. Авторы первоисточников сложили соответствующие дастаны по просьбе близких людей:

СВ – Амир Хосров Делийский написал "Историю четырех дервишей", чтобы развлечь больного наставника шейха Низамуддина Аулия. История дается от лица Мир Аммана.

РЛ – Шейх Иззатулла Бангали сложил маснави "Роза Бакавали", чтобы развлечь своего тоскующего друга Назр Мухаммада. История дается от лица Иззатуллы Бангали.

ЦЧ – Нет.

В этом элементе интродукции особенно четко проявляется отношение автора к своему произведению, к литературной традиции. Несмотря на то что следом автор сообщает сведения о себе, свое имя, звание и прочее, "литературный этикет" заставляет его по возможности принижать индивидуальный характер произведения. Роль автора как передатчика традиции, преложителя, обработчика подчеркивается им всячески.

2. Сведения о самом авторе, обработавшем произведение:

СВ – История предков Мир Аммана, его путешествия и прибытие в Калькутту.

РЛ – Место рождения Нихалчанда и прибытие в Калькутту. Отмечается тяжелое материальное положение писателей.

ЦЧ – Нет.

3. Время, когда происходят события интродукции:

СВ – В 1215 г. хиджры, или 1801 г. христианского летосчисления и соответственно в 1207 г. эры фасли, в правление благородного из благородных генерал-губернатора маркиза Уэлзли лорда Морнингтона. . (с. 20).

РЛ – "В правление господина генерал-губернатора маркиза Уэлзли, равного блеском мудрости Фалату-ну. . ." (с. 5).

ЦЧ - "Во времена несравненного императора Шах-Алама и в правление господина щедрости, Хатима нашего времени генерал-губернатора маркиза Уэлзли в 1219 г. хиджры, или в 1804 г. христианского летосчисления..." (с. 27).

4. Знакомство с Джоном Гилкристом, профессором хиндустан в Колледже форта Вильяма, через третье лицо:

СВ - через Мира Бахадура Али (Хусейни), одного из писателей Колледжа.

РЛ - Через капитана Уилворта.

5. Восхваление достоинств Гилкрита:

СВ - "Господин благодати, владыкя благосклонности, ценитель превосходного, господин Гилкрис (да будет велико его счастье, пока текут Ганг и Джамна!)" (с. 21).

РЛ - "Почтенный господин, Хатим нашего времени, покровитель нуждающихся, фонтан щедрости и красоты, источник добра и благодеяний, море милосердия и благородства, океан изящества и милости, сахиб Гилкрис" (с. 4).

ЦЧ - Нет.

Здесь в обоих случаях восхваление Гилкрита заменяет традиционное для различных жанров средневековой словесности восхваление правителя-заказчика.

6. Заказ Гилкрита (или другого лица) перевести оригинал произведения с фарси на язык хиндустан:

СВ - Джон Гилкрис "любезно соизволил повелеть мне: "Переложи эту историю на чистое индийское наречие, на котором говорят друг с другом люди на базаре" (с. 21).

РЛ - "Так однажды этот, обладающий великолепием, распорядился, чтобы повесть о Тадж-ул Мулуке и Бакавали была переведена на язык хинди рехта и стала бы причиной твоего успеха и поводом для нашего удовольствия" (с. 4).

ЦЧ - Автор переложил повесть на "высокий урду" по заказу министра Джонатана Генри Лаута (с. 26).

7. Улучшение положения писателя в результате заказа:

СВ - "Надо бы, чтобы теперь наступили дни получше. Да ведь и то хорошо, что я имею место, где приклонить голову, когда съем свой кусок, а десять человек домашних. обрета покровительство,

молятся об этом справедливом человеке" (Гилкристе. - А.Д.) (с. 22).

РЛ - "Наконец благодеяниями сахиба (Гилкриста. - А.Д.) жизнь этого беспомощного улучшилась, и у него появились надежды, ибо если ты дотронулся рукой до полы величия, то обретешь процветание" (с. 4)

ЦЧ - "И когда капля милости из этого облака величия коснулась жаждущего влаги, он обрел желаемое" (с. 26).

У1. Извинение за несовершенство книги.

Мир Амман использует его во второй части рамки - в заключении, а Нихалчанд - в интродукции. Таким образом, этот элемент, будучи принадлежностью рамки в целом, подвижен для ее частей:

СВ - "Пусть он (читатель. - А. Д.) ошибки мои извинит -

Часто колючка в цветах не видна,

И ошибиться способен, увы!

Каждый, с рассвета трудясь дотемна" (с. 245).

РЛ - "Я надеюсь, что если внимательный и смотрящий в корень человек увидит шероховатости в сочинении, то исправит их пером улучшения, чем любезно обяжет этого неграмотного (автора. - А.Д.) (с. 6).

ЦЧ - "Если на этих страницах встретится ошибка, то милостиво скройте ее и не произносите устами" (с. 27).

Кроме перечисленных элементов в интродукцию СВ включена история возникновения языка урду. За исключением этой интерполяции, как мы видим, интродукции трех дастанов имеют одинаковую структуру. Принимая во внимание популярность книги Мир Аммана и то, что она увидела свет на два года раньше дастанов Лахори и Ашка, мы не исключаем прямого заимствования. Однако более важна в данном случае генетическая связь этих интродукций с вводными частями жанра маснави, т. е. следование авторов общему литературному этикету урду конца ХУШ - начала ХІХ в.

Композиционная функция интродукции состоит, как мы уже говорили выше, в отделении текста от нетекста. Несмотря на очевидную беллетризованность (сложная структура, использование стихотворных вставок), интродукция представляется как бы другим произведением, нежели само по-

вестование, его внесюжетным элементом. Формальным признаком того, что сам автор осознает рамку как нетекст или другой текст, является разительное отличие стиля "рамки" и собственно дастана. Стиль рамки усложнен; он более высокий по сравнению со стилем собственно дастана. Канонизированы не только элементы, составляющие рамку, но и их последовательность, в то время как в обрамленной части повествования традиционные мотивы и "общие места" komponуются весьма произвольно. Язык рамки изобилует арабо-персидской лексикой и заимствованным синтаксисом (употребление изафетной конструкции и арабского артикля "аль"), хотя в самом тексте преобладают словарь хиндустани и простые синтаксические конструкции с использованием индийских послелогов.

Что же касается основной, оценочной функции рамки, то она состоит в разделе правды от вымысла. В интродукции и заключении делается акцент на реальности описываемых событий, на подлинности информации. Рамка как бы стремится создать достоверный исторический фон, для чего используются факты и даты, либо действительные, либо выдаваемые за таковые. Рамка в исследуемых дастанах приближается к жанру автобиографии писателя и носит некоторый характер условной документальности. Установка на вымысел собственно текста дастана очевидна. Во временном аспекте текст, в отличие от рамки, также лишен определенности (например, дат и пр.).

Главнейшая композиционная характеристика дастана — переход от внешней позиции наблюдателя (в рамке) к внутренней точке зрения (в тексте) /83, с. 188/. Доминирующая точка зрения в рамке — точка зрения автора извне на события, хотя замены ее порой возможны (ср. введение точек зрения Иззатуллы Бангали или Гилкрита). Что же касается самого дастана, то в нем, за редким исключением, автор принимает точку зрения кого-либо из героев, которая вводится обычно "словами остранения" (термин Б. А. Успенского): "он подумал", "она сказала себе" и т. д. В меньшей степени в тексте используется некая всеохватывающая, на авторскую точку зрения "птичьего полета" (термин Б. А. Успенского), когда автор повествует о событиях, наблюдателями которых не могли быть ни он сам, ни его персонажи. В оценочном же плане точка зрения "птичьего полета" совпадает с точкой зрения героев, так как мировосприятие дастана едино и не расчленено на от-

дельные "правды". Говоря о единстве мировосприятия, мы в первую очередь имеем в виду совпадение оценки героем самого себя и оценки его другими. Отсюда характерный для дастана мотив мгновенного узнавания в переодетом, трансформированном герое его подлинного происхождения (узнавание в дервише принца и т. д.).

События дастана обычно воспринимаются и описываются так, как их видит герой, поэтому, в частности, в канве повествования чудесное никак не отделено от реального, ибо для его персонажей чудо есть явление нормальное, почти будничное. В этом особенно четко прослеживаются связи дастана с эпической традицией.

Определив рамку как переход от внешней точки зрения к внутренней, мы можем отнести к ней и собственно зачин дастана. В ней также присутствуют "слова остранения", указывающие на наличие точки зрения автора извне:

СВ – Итак, начинаю рассказ. Пожалуйста, слушайте внимательно и судите благосклонно. В "Похождении четырех дервишей" говорится, что некогда в стране Рум был падишах (с. 26).

Далее описание переходит к третьему лицу:

РЛ – Рассказывают, что в некоем восточном городе правил падишах. (с. 7).

ЦЧ – Рассказчик сладостным языком так повествует эту историю (с. 27).

Когда мы говорим о внутренней точке зрения в тексте дастана, это не значит, что речь идет о какой-то одной зрительной позиции. Эта точка зрения множественна, она переходит от одного персонажа к другому, а от них к некоему незримому наблюдателю событий, не принимающему в них участие. Однако это всегда позиция – внутри текста, а не извне. Исключение здесь – такое оценочное явление, как постоянный эпитет. Он появляется в результате некоей авторитетной надавторской позиции, "точки зрения истины". Этим-то и объясняются такие несоответствия, когда в зачине РЛ братья героя представляются как "ученейшие мужи времени, мужеством равные Рустаму" (клише), а далее в тексте они именуется "глупцами и трусами". Сама "точка зрения истины" диктуется автору литературно-эстетическим этикетом эпохи, жанра и т. д.

Обратная смена внутренней точки зрения внешней происходит во второй части рамки, в концовке, к рассмотре-

нию которой мы переходим. Ее составными частями являются:

1. Констатация конца, связанная с остановкой повествовательного времени /83, с. 193/:

СВ - "Книга с названием "Сад и весна"

Мною торжественно завершена" (с. 245).

РЛ - "Окончено повествование о любви Тадж ул-Мулука и Бакавали" (с. 87).

ЦЧ - "Окончена повесть о Ризван-шахе и пери Рухафэе" (с. 117).

П. Просьба о вознаграждении, соотношенная со счастливой концовкой рассказа:

СВ - "О Аллах! Подобно тому как достигли желанной цели своей четверо дервишей. даруй своим милосердием и добротой исполнение сердечных желаний всем обездоленным" (с. 244).

РЛ - "Как сделал их счастливыми, Аллах, так и нам даруй осуществление желаний" (с. 88).

ЦЧ - "Даруй мне, безродному, долгую жизнь и процветание".

Ш. Выбор названия для книги как хронограммы даты ее написания<sup>2</sup>:

СВ - "Когда эта книга, по милости божьей, была окончена, мне пришло в голову дать ей такое название, из которого виден был бы год сочинения. . . Сердце подсказало мне хорошее имя - "Сад и весна": здесь и название есть и видно число" (с. 245).

РЛ - "Когда этот рассказ был счастливо окончен, Днем и ночью тревожился я о его названии. Вдруг услышал я тайный голос: "Да будет "Религия любви" названием и датой" (с. 88).

ЦЧ - нет.

1У. Обращение к читателю и восхваление своего труда.

---

<sup>2</sup> Этот традиционный для мусульманской литературы способ выбора названия основан на том, что каждой букве арабского алфавита соответствует определенное цифровое обозначение.



Этот пункт ясно показывает целевую установку "конца". Нихалчанд усиливает ее ссылкой на небесное откровение.

СВ - "Всякий, кто прочтет эту книжку, словно бы совершит прогулку по саду, но простой сад подвержен увяданию осени, а мой вечно в весеннем цвету" (с. 245).

РЛ - "Потом вновь зазвучал таинственный глас неба: "Если кто-то, читая "Религию любви", Зачерпнет чашу из этого источника, Суть омовения станет ясна ему" " (с. 88).

ЦЧ - "У каждого, кто прочтет этот рассказ, возрадуется сердце" (с. 217).

Концовка, подобно интродукции, представляет собой сочетание стихов и прозы. Проявление подчеркнуто внешней точки зрения при переходе повествования к автору в заключении выражено еще более явно, чем в интродукции.

Кроме рамки текста в дастане используются некоторые формулы остранения, временно переключающие точку зрения автора. По-видимому, здесь мы имеем дело с рудиментами устного исполнения дастана, когда рассказчик-дастанго рецитировал его "порциями". К ним в первую очередь относятся ссылки на некий посторонний источник информации:

РЛ - "Как повествуют сладчайшим языком рассказчики, в эту ночь Тадж ул-Мулук выиграл игру" (с. 22).

ЦЧ - Рассказчик так повествует далее эту историю. (с. 55).

Вообще необходимо отметить особую маркированность начальной фразы каждой новой главы дастана. В нее зачастую вводится перифраз, цель которого "остранить" эту фразу, обратить на нее пристальное внимание читателя:

РЛ - "Художник слова в мастерской красноречия так рисует картину рассказа на листе бумаги. ." (с. 70).

ЦЧ - "Рассказчик-садовник в цветнике изящества так высаживает цветы повести на клумбах красноречия. ." (с. 35).

АХ - "Перо-соловей поет новую повесть, на площади бумаги возводит цветники слов" (с. 66).

Реже фразы остранения встречаются и внутри главы:

ЦЧ - "Теперь же вернемся в страну Чин к шаху Ризвану!" (с. 50).

Более частым остраивающим приемом в тексте выступают вставки-резюме дидактического характера, принадлежащие либо какому-то персонажу-рассказчику, либо самому автору. В первом случае вставка маркирует окончание речи персонажа, во втором - окончание замкнутого сюжетного эпизода:

1. "О дорогой! Такова история, которую ты услышал. Надо добавить, что данное богом богатство не истощается. Нужно только, чтобы у человека были добрые намерения, а там - сколько ни трать, столько и вернется обратно" (СВ, с. 107).

Вставка отмечает границу между вводным эпизодом, рассказанным героиней, и основным повествованием:

2. "О дорогой, если ты нырнешь в источник вселенной за мировой жемчужиной, то несомненно потеряешь свою шапку и посох. ." (РЛ, с. 67). Вставка-резюме принадлежит самому автору и отмечает конец главы.

Постоянную смену точек зрения мы наблюдаем и в смежных искусствах, в частности в индоиранской книжной миниатюре. В ней воедино суммируется взгляд зрителя изнутри, проявляющийся на втором плане картины, и взгляд извне, у рамы картины, - на первом плане. Этой перемене зрительских позиций соответствует "чередование форм усиленно-сходящейся перспективы у "рамы", в периферийном, внешнем пласте зрительной установки, т. е. у низа и верха композиции" /22, табл. XI/, и форм обратной перспективы в центре композиции, "когда мы как бы присваиваем себе точку зрения нашего визави, не покидая при этом своей собственной позиции" /22, с. 56/, т. е. принимаем "внутреннюю" точку зрения картины. Формы усиленного сокращения, которые суть проявление внешней позиции зрителя, образуют естественную рамку картины, определяя переход от нашего мира к миру миниатюры.

Рассмотрение интродукций и концовок трех дастанов урду позволяет нам сделать вывод о том, что рамка в них имеет четыре основные функции на различных структурных уровнях. В плане временном она вводит и останавливает повествовательное время. В плане композиционном она содержит границу перехода от внешней позиции автора к внутренней или наоборот. В плане оценки рамка разграничивает правду и вымысел, что связано с изменением мировоззренческой установки автора и читателей. Наконец, в плане прагматики, исследуя отношение описания к человеку, рам-

ка отделяет текст от нетекста таким образом, как это обусловлено эстетическими нормами данного жанра.

## „Общие места“

Высокая клишированность дастана проявляется не только на композиционном уровне наличием постоянных внесюжетных элементов (рамка и ее составные части), но и на уровне сюжетном в виде традиционных фабульных мотивов и "общих мест" (*loci communes*). К анализу одного из этих "общих мест" мы далее переходим.

В дастанах неизбежно обращает на себя внимание особая сюжетно-композиционная роль описаний дворцов и садов. В сущности, это почти всегда описания одного архитектурно-природного комплекса, который далее мы будем называть "сад-дворец". Этот комплекс локализует особо важные события в дастане: встречи героев и героинь, любовные утехи, разоблачения ложных героев, превращения и чудеса и др. Почти вся романтическая часть героико-романтической фабулы дастана проходит на фоне "сада-дворца".

Введение мотива "сад-дворец" во многих дастанах происходит в сходных сюжетно-композиционных узлах. В "Саде и весне" Мир Аммана царевна из Басры дает приказание разбить сад и построить дворец после ее изгнания из отчего дома. В "Религии любви" Нихалчанда Лахори царевич Тадж ул-Мулук распоряжается построить "сад-дворец", также будучи изгнанныком. Наконец, в "Дастане об Амуре Хамзе" везир Алькаш разбивает сад, пытаясь отвести глаза падишаха от совершенных им преступлений.

Иначе говоря, строитель дворца и сада в дастане – персонаж, тем или иным образом оказавшийся уязвленным и пытающийся акцией строительства вернуть себе свои права. Действительно, учреждение комплекса "сад-дворец" влечет за собой ситуацию узнавания героя или разоблачения ложного героя. В СВ отец царевны, прослышав о чудесном дворце, приезжает и примиряется с дочерью, в РЛ – ситуация точно такая же, но сопровождаемая разоблачением братьев-обманщиков, в АХ падишах, приехав полюбоваться на сад, раскрывает преступление везира и наказывает его.

В ЦЧ "сад-дворец" реализует двойную ситуацию узнавания. Первый раз герой повести Ризван-шах видит в саду пери в образе антилопы и влюбляется в нее (встреча). За-

тем, потеряв свою возлюбленную, он возводит в этом саду дворец. И наконец, пери Рухафза, придя посмотреть на эти сад и дворец, узнает о любви Ризван-шаха и отвечает ему взаимностью. Итак, очевидно, что "сад-дворец" обладает существенной сюжетной функцией в дастане.

Говоря об этикетном характере древнерусской литературы, Д. С. Лихачев отмечает, что "часть этикетных правил взята из жизненного обихода, из реальной обрядности, часть создавалась в литературе" /42, с. 104/. Действительно, в средневековом мусульманском обществе дворец властителя или вельможи был своеобразным центром культурной жизни. На дворцовых собраниях – дарбарах звучали стихи лучших поэтов, здесь демонстрировали свое искусство прославленные музыканты, певцы и танцовщицы. Кроме того, общеизвестно, какое высокое развитие получило в эпоху позднего средневековья в странах мусульманского Востока садово-парковое искусство<sup>3</sup>. Несомненно, что многие из этих реалий перекочевали в дастаны.

Так, в РЛ о дворце Тадж ул-Мулука говорится:

Коль где-то существует рай земной,  
Он здесь как раз и именно такой.

Как известно, подобная надпись на фарси существовала на стене "диван-е, кхас" зала для частных приемов в Красном форте в Дели.

Однако особая роль "сада-дворца" в семантической системе дастана может быть объяснена только из собственно литературной традиции. В связи с этим В. М. Жирмунский, в частности, отмечает, что "описания садов, встречающиеся во всех романтических дастанах, отражают реальную бытовую картину и в то же время опираются на прочную литературную и фольклорную традицию" /25, с. 220/.

Древнейшая семантика плодородия и растительности, когда-то актуальная для фольклора, на стадии литературы стала изменяться в своем внешнем выражении. Первоначальное божество зелени, умирающее и вновь возрождающееся, в фольклоре становится цветком-возлюбленным, а затем в любвонной лирике обращается в метафорические цветы, осо-

<sup>3</sup> О развитии садово-паркового искусства в арабском халифате пишет А. Мец /51, с. 308/.

бенно в розу – в образ, с которым сравнивается любовь и возлюбленная. Далее растительная характеристика персонажа сказывается в том, что он получает имя дерева, цветка, плода: это уже непосредственные герои и героини вегетации, характерные для развитых форм литературы.

Мотив вегетации реализуется далее не только в героях и в сюжете в виде потери, поисков и обретения героев вегетации, но и в переходе растительной семантики в фон литературного произведения, в котором "сад" остается местом любовных утех, производительного акта либо смерти героев растительности.

"И персонаж и сюжет одинаково представляют собой метафоры, и потому они не только связаны друг с другом, но семантически совершенно тождественны, – хотя и являются двумя самостоятельными параллелями оформлений двух различных сторон. . . мышления: персонификационной и актуализационной" /84, с. 249/.

Фольклорная семантизированность дастанного сада подчеркивается еще и тем, что обязательной его принадлежностью является водоем, хауз, который также служит центром сосредоточения действия. В РЛ, например, герой срывает волшебную розу в водоеме, а прыгая в бассейн, меняет свою внешность. В ЦЧ героиня в облике антилопы прыгает в водоем, а влюбленный герой не может уйти с его берега. В СВ и АХ на берегу ручьев и водоемов происходят любовные встречи героев. Несомненно, что присутствие в дастанном саду водоема отвечало реальной строительной практике. Однако в данном случае важнее, что в этом мотиве, как показывает О. М. Фрейденберг, проявляется семантика воды как женского плодородящего и любовного начала:

"Оттого колодец, ключ, фонтан становятся позднее сюжетным сценарием для свиданий, любовных встреч, обрядовых брачных похищений" /84, с. 221/.

На перекрещении двух видов метафор – метафоры вегетации и метафоры воды – возникает облик дастанного "сада". Реализация в дастане вегетационных метафор проливает дополнительный свет на уже отмечавшееся нами в гл. 1 явление, внешне оформленное в "цветочную" или "растительную" образность многих дастанов урду.

Перейдем ко второй части разбираемого комплекса – к дворцу. Главное, что подчеркивается в дастанном дворце,

как мы увидим ниже, это его богатство, пышность, "сделанность" из драгоценных металлов и камней. Согласно фольклорным представлениям, "в сокровищах, которыми обладал человек, воплощались его личные качества и сосредоточивались его счастье и успех. . . Серебро и золото обладали сакраментальной силой" /20, с. 198/. Эту же силу они сохраняют, воплощаясь в украшения, или богатую одежду, или богатое жилище. (В СВ и АХ дворец строился именно из найденных героями сокровищ.) Богатство властелина было знаком, свидетельствующим в первую очередь о его щедрости и широте натуры, а "человек познается по его щедрости, которая возводится в центр этической системы рыцарства, оттесняя даже воинскую удаль" /20, с. 298/. В литературе разбираемого круга текстов воплощением этого этического идеала является Хатим Таи.

Богатство и его реализация (украшения, дворец, платье) из атрибута или аксессуара героя также переходит на роль сценария и обстановки. Таким образом, дворец героя не просто его жилище, а "маска" его внутренних качеств. Чем богаче дворец, тем "богаче" эти качества.

Итак, особая роль комплекса "сад-дворец" в сюжете дастана может быть понята только из связи этого комплекса с другими элементами повествования. Восходя к фольклорной традиции, эта связь элементов "окостенела" на литературной стадии бытования некогда устных произведений или была бессознательно внесена в них позже рецитаторами. Потеряв свою первоначальную актуальность, она все же сохранила сюжетную значимость. Причина ее живучести состоит в том, что "каждая сюжетная единица представляет собой ансамбль, где композиция и действующие лица, место действия, пейзаж, обстановка и аксессуары – все это покоится на одном и том же образном представлении, разветвленном в местных метафорных передачах; каждая из них, стабилизировавшись в канон, дает штамп только себя самой, – но себя, понимаемой множественно и потому являющейся штампом всех "себя" одинаковой метафоры" /84, с. 246/

Теперь перейдем к тому, как внутренне строится комплекс "сад-дворец". Описание комплекса так же подчинено этикету, как и его место в сюжете. Первая характерная черта комплекса состоит в том, что он всегда создается по некоему весьма авторитетному образцу. Так, в СВ царевна приказывает построить такой дворец, "чтобы он был

под пару дворцу Кира и превзошел бы замок Нумана" (с. 104 Герой РЛ требует, чтобы его сад и дворец точь-в-точь повторяли постройки Гулистан-е Ирама, волшебного царства перси. Везир из АХ говорит, что при виде его сада "Мани и Бехзад устыдились бы своего ремесла, ибо он подобен земному раю царя Шаддада" (с. 22). Затем сад в большинстве случаев имеет имя собственное, что, по-видимому, существовало в исторической практике (РЛ - сад "Рухафза", СВ - "Дилькуша", АХ - "Бедар").

Само по себе описание "сада-дворца" чрезвычайно подробно. Автор стремится с максимальной тщательностью представить читателю объект повествования. От общей панорамы описания он переходит к отдельным деталям и подолгу задерживается на них. Таково, например, описание сада в АХ: "На воротах сада выложена мозаика из драгоценных камней, и в стенных проемах посажены изукрашенные деревца. Ветви и листья их сделаны из изумрудов, бутоны и цветы - из рубинов и яхонтов. На ветках сидят соловьи, попугаи, майны, горлицы, голуби, вороны и кукушки из бирюзы, изумруда, сапфира и рубина" (с. 31). Несомненно, что здесь в описание проникают элементы реалистического видения мира. Автор воссоздает обстановку существовавших в действительности парков. Так, А. Мец пишет: "Во дворце в Багдаде, посреди круглого пруда с прозрачной водой, стояло дерево с восемнадцатью сучьями, ветви которых были из серебра - небольшое количество было из золота, - и на них висели разноцветные листья, которые трепетали, подобно листьям настоящего дерева, трепещущим на ветру. На ветвях сидели разные птицы из серебра и щебетали" /51, с. 309/.

Сходное описание мы встречаем в жанре типа дастана в арабской литературе, в "Жизнеописании Сайфа, сына царя Зу Язана": "Посреди зала сверкал хрустальный фонтан, окруженный золотыми и серебряными фигурами певчих птиц, газелей, орлов и разных зверей, изукрашенных жемчугом и кораллом" /23, с. 306/.

Тем не менее, несмотря на конкретность, принципы описания строго этикетны. Во-первых, в описаниях "сада-дворца" подчеркивается наличие всех возможных разновидностей описываемого предмета:

"На клумбах растут все виды цветов: розы, тюльпаны, ноготки, ромашки, маки, плющ, бархатцы, шиповник, жасмин, лилии" (АХ, с. 28).

"На клумбах растут розы, тюльпаны, жасмин, нарциссы, фиалки, шиповник, гиацинты, лилии, маки, хризантемы, короче, цветы всех времен года" (ЦЧ, с. 48).

Подобное перечисление – прием, общий для всей литературы дастанного жанра. Сравните, например, с арабским "Жизнеописанием Сайфа": "Там (в саду. – А. Д.) можно было увидеть куропатку и перепелку, горлицу и цаплю, соловья и журавля, сокола и кречета, воробья и удода, орла и утку, водную птицу и степного страуса, хмурую ворону и нежную голубку" /23, с. 51/.

Во-вторых, все предметы расположены на подходящем им месте и украшены, как подобает по этикету:

"Гляжу: по всем комнатам разостланы великолепные ковры, каждый на подходящем месте; разложены маснады и расставлены в строгом порядке шкатулки с бетелем" (СВ, с. 53).

Наконец, в-третьих, сами предметы описываются в совокупности своих лучших, идеальных качеств. Предметы материального мира в большинстве случаев сделаны из золота и серебра и украшены драгоценными камнями, осыпаны самоцветами, инкрустированы "узорчатым камнем" и т. д. Они характеризуются как роскошные, великолепные, бесподобные и т. д.

"На золотой земле воздвиглись стены золотые. Их сердолики Йемена и лалы Бадахшана украшают. Вдоль изумрудных цветников каналы пролегли из бирюзы" (РЛ, с. 41).

Здесь необходимо отметить, что и сами аксессуары описания имеют зачастую постоянные эпитеты, в основе которых лежит "лучшая" разновидность описываемого предмета. Таковы бадахшанские лалы, йеменские сердолики, нишапурская бирюза, хотанский мускус и др.

По принципу "предельности" характеристик описывается и живая природа. Все растения сада, например, даются в момент цветения или плодоношения, т. е. в момент максимального проявления их потенциальных качеств. Интересно, что и объекты живой природы оцениваются по тем же критериям, что и предметы природы неживой, сравниваясь с самоцветами, драгоценной утварью и другими: "В саду том виноградная лоза поспорит с горстью изумрудов. Светильников дворцовых совершенней изысканная форма абрикоса" (РЛ, с. 41). В СВ капли дождя сияют на листьях, как жемчуга на изумрудных пластинках (90). Другими словами, система образности в дастане замкнута сама по се-



бе: вариации тропов не выходят из определенного круга предметов и качеств.

Кроме того, если учитывать орнаментальность изображения, представление "живой" природы, растения, через "неживую", минералогическую, имеет и чисто семиотическую природу. В. В. Иванов пишет: "Как обнаружил Эйзенштейн, исследование орнамента представляет интерес и с точки зрения занимавшей его проблемы метафорического представления растения кристаллом (обнаруживающего регресс с точки зрения эволюционной иерархии. — А. Д. ). по словам Эйзенштейна, "растительный мир, вступая в область чистой формы и орнаментируясь, — геометризуются, т. е. ставится в условия кристаллических закономерностей минерального мира" /31, с. 84/.

Традиция подобных "общих мест" в дастане восходит к классическому персидскому маснави. Сравните, в частности описание сада в дастанах с описанием Гулистана в маснави "Семь красавиц" Низами:

Бирюзы небес лазурней почва там была,  
Пыль земная на густую зелень не легла.

Гиацинт петлей аркана брал гвоздику в плен,  
Юной розы рот багряный прикусил ясен.

Был там золотом песок, камни — бирюзой.  
В ложе яшмовом поток — розовой водой  
Там утесы были чистым яхонтом, опалом,  
Дерева горели цветом золотым и алым.

/57, с. 417/

Сращение "живого" и "неживого" в комплексе "сад-дворец" также имеет свою историческую основу. А. Мещ приводит многочисленные сведения о стволах пальм, облицованных вызолоченными пластинками, платанах, целиком облицованных серебром, в садах мусульманских властителей /51, с. 309/. Здесь мы подходим к интересной проблеме "усмирения" живой природы в практике мусульманского средневековья, которая нашла свое отражение в дастанном комплексе "сад-дворец".

Действительно, сад поражает упорядоченностью всех своих элементов: воды, цветов, деревьев. Архитектоника дастанного сада есть как бы продолжение планировки дома

в природе. Поэтому—то сад и дворец в дастане сливаются в органическое целое, комплекс "дворец с садом" — "дар ал-бустан". Планировка дастанного сада своей строгостью заставляет европейца вспомнить французский архитектурный сад с его системой каскадов и боскетов. В этом аспекте весьма характерно описание сада в АХ: "Вокруг одних клумб стояли беседки, увитые хенной, вокруг других — обросшие чампой; третьи со всех сторон оцепили деревья маулсари. Некоторые же окружало, словно драгоценное ожерелье, кольцо кипарисов, сосен и самшитов" (26). Очевидна строго концентрическая планировка данного сада. В связи с этим А. Мец пишет, что в садах калифов даже "высев цветов производился в виде разных картин и начертаний слов, а садовники обязаны были с ножницами в руках заботиться, чтобы ни один лист не торчал отдельно от других" /51, с. 309/. Систему, весьма близкую к "саду-дворцу" дастанов, представляла собой и знаменитая Альгамбра. Одно весьма удачное описание принципов ее планировки нам хочется привести целиком:

"В архитектуру Альгамбры органично включены вода и зелень. Но природа, становящаяся здесь неотъемлемой частью здания, по удачному выражению одного исследователя, "художественно усмирена": вода заполняет бассейн правильной геометрической формы, падение ее струй точно рассчитано; деревья и кусты подрезаны. Известный контраст с искусственно скованной живой природой составляют своды и стены дворца. Они покрыты огромным количеством красочных декоративных украшений, мерцающих в лучах проникающего в помещения дворца света" /14, с. 51/.

Все эти особенности мусульманской садово-парковой архитектуры нашли свое отражение в дастанах. В них строго обозначены все элементы идеального сада: вода, пышная растительность, живность и богатая архитектура. В этой связи сад из СВ является лаконично выраженным "чином" всех дастанных садов: "В бассейнах и вдоль ручейков били фонтаны, деревья сгибались под бременем зреющих плодов, разноцветные птички оглашали все вокруг своим щебетаньем, а великолепные залы стоящего среди сада дома были устланы роскошными коврами" (53). Этот набор признаков с небольшими вариациями лежит в основе описания любого "сада-дворца".

Срашение органической и неорганической природы, выражение живого через неживое и наоборот в этих бесконеч-

ных птицах, листьях и плодах, сделанных из драгоценных металлов, как и в том, что камень и металл обретают видимость растительных форм, характерны не только для мусульманской культуры, но и вообще являются свойством любого искусства, выраженным в подчеркнуто концентрированном виде. Л. С. Выготский считал законом искусства непредсказуемое несоответствие материала искусства той форме, в которую этот материал облекается. Сравнивая произведение искусства с летательной машиной, он писал: "Вот такую машину тяжелее воздуха напоминает настоящее произведение искусства. Оно избирает в качестве своего материала всегда материю тяжелее воздуха, то есть нечто такое, что с самого начала в силу своих свойств как будто бы противоречит полету и не дает ему развиваться" /15, с. 28/. И далее, уже конкретизируя эту мысль, приводит пример из готической архитектуры, вполне применимый и к нашему материалу: "Нам кажется замечательным тот факт, что художник заставляет камень принимать растительные формы, ветвиться, передавать лист и розу. . . и самая легкость, воздушность и прозрачность, которую архитектурное искусство извлекает в готике из тяжелого и косного камня, кажется лучшим подтверждением этой мысли" /15, с. 303/.

Итак, как мы пытались показать выше, "сад-дворец" есть "общее место" дастанов. Он является принадлежностью прекрасного, особой эстетической категорией. В нем есть определенные количественно-структурные качества. Он базируется на цветочно-самоцветном стиле всего произведения. "Сад-дворец" строится по модели, и сам есть модель подобных себе описаний, являясь критерием их положительной оценки. Наконец, "сад-дворец" определяется мировоззрением жанра дастана (принцип "овнешненности" изображаемого, характерный для "эстетики тождества"). Иными словами, в дастанах урду налицо "количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений" /46, с. 15/. То есть, пользуясь приведенным выше определением А. Ф. Лосева, комплекс "сад-дворец" можно рассматривать как художественный канон в текстах типа прозаических дастанов урду.

## Приемы сюжетосложения. „Сюжетное ядро“

Основа сюжетосложения в дастане – перипетия, содержащая, по аристотелевскому определению, “превращение действия в его противоположность”.

“Перипетия и является центральной частью такого эсхатологического круговорота, в котором исчезновение – появление, смерть – жизнь, движение вперед – возврат определяется моментом борьбы двух противоположностей... Она (перипетия, – А. Д.) несет функцию катастрофы как циклического возврата в первооснову и соответствует моменту гибели, за которым наступает реновация” /84, с. 180/.

Далее мы выделяем некоторые частные случаи перипетии и фабульные ситуации, наиболее часто встречающиеся в дастане.

1. Поединок в дастанах эпического происхождения. Он не только реализует оппозицию “смерть – жизнь”, как в богатырском эпосе, но и способствует введению в действие новых героев или исчезновению старых. Таким образом, поединок в сюжетосложении выполняет функцию группировки и перегруппировки персонажей.

В АХ многие персонажи, составляющие группу Амира Хамзы, вводятся в действие после их неудачного поединка с последним. Таковы сподвижники Хамзы, бывшие его противники: Манзар, шах Йемена; Нуман, его сын; Султанбахт, сын шаха Магриба; богатырь Ади; разбойник Тоук ибн Харан и др. С другой стороны, поединок Хамзы с Хашшамом, кончающийся гибелью последнего, выводит из действия уже активного, функционирующего в сюжете персонажа.

П. Соревнование, в основе которого также лежит эпическая оппозиция “жизнь – смерть”.

В АХ соревнование восходит в одном из своих частных случаев к “общему месту” богатырского эпоса – добыванию невесты. Так, Амир Хамза, добывая руку йеменской царевны Хумай для Султанбахта, царевича Магриба, должен трижды победить в соревнованиях по игре в поло (*чауган*) и стрельбе из лука самое царевну, ее брата и ее отца. Побеждая в испытании, Хамза обретает право на Хумай. Введение принципа “троичности” по типу нарастания мотива “на одну ступень” придает этому сегменту сюжета характер ретардационного повтора.

Ш. Загадывание и разгадывание как частный случай поединка.

"Отгадывание и загадывание – важный элемент архаичных действий. Мы знаем, что словесное загадывание и отгадывание приносило жизнь или смерть. Загадчик, загадка которого разгадана, погибает. В загадывании и разгадывании лежит момент борьбы, поединка: он может быть дан в словесной форме, но параллельно и в действенной" /84, с. 138/.

а. Загадывание выступает в виде испытания жениха невестой, победив в котором, отгадчик получает право на обладание загадчицей. В РЛ пери Рухафза, сперва отказывавшая во взаимности влюбленному в нее Бахраму, испытывает поклонника с помощью загадки. В результате правильной разгадки Бахрама герои соединяются.

б. Загадывание влечет за собой награду удачному отгадывателю и наказание неудачному. В АХ падишах страны Мадаин Кубад видит вещий сон, который по пробуждении забывает. Он требует от своих приближенных, чтобы они напомнили ему этот сон и дали его толкование. Везир падишаха Алькаш не может справиться с этой задачей. Он прибегает к помощи мудреца Бузурч Михра, отца которого Алькаш некогда убил. Бузурч Михр разгадывает сон Кубада и заодно разоблачает убийцу отца перед падишахом. Алькаша наказывают, а Бузурч Михр занимает его должность и делается шахским везиром. В этом случае разгадка и толкование сна есть прямой поединок между героем и его антагонистом.

Характерно, что в обоих случаях (а, б) загадчику предлагается два разгадывания: ложное – антагонистом героя (АХ, Алькаш) или просто второстепенным персонажем (РЛ, служанка Рухафзы Банафша) и подлинное – героем.

1У. Предсказание, которое в сжатой форме экспонирует последующее развитие сюжета. В. Б. Шкловский в связи с этим пишет: "Основной закон перипетии – закон задержания действия, торможения его. То, что должно было бы открыться сразу, и то, что уже ясно зрителю, медленно открывается герою" /87, с. 110/.

а. Предсказание дается в форме вешего сна. Так, уже упоминавшийся сон падишаха Кубада из АХ о черной собаке, вырвавшей из его рук кусок халвы, есть предсказание измены одной из его жен – Диларам, открывающейся падишаху впоследствии.

Другой вещий сон снится уже сыну Кубада, падишаху Нуширвану. С востока прилетает черный ворон и срывает корону с головы Нуширвана, а затем с запада прилетает белый сокол и возвращает падишаху корону, убив ворона. Везир Нуширвана Бузурч Михр так толкует этот сон: "На востоке есть город Хебар, в нем скоро родится царевич Хашшам ибн Алакма Хебари. Будет меж вами война, и он победит. Затем, есть на западе город Мекка. Оттуда прибудет юноша по имени Хамза. Он-то и вернет вам корону". Вообще в многотомном дастане АХ с его изобилием персонажей и перипетий предсказания встречаются весьма часто, видимо, с целью предварительно ориентировать читателя в обширном круге событий.

Б. Предсказание дается в гороскопе и предначертаниях астрологов. Особенность этого предсказания состоит в том, что оно одновременно содержит и описание будущего действия и его запрет. Очевидно, что эта перипетия заимствована дастаном из волшебной сказки.

В АХ везир Алькаш по расположению звезд предсказывает ходже Бахт Джамалю, отцу Бузурч Михра, сорокадневный период опасности. На сороковой день ходжа выходит из дому и погибает от руки самого Алькаша. В РЛ астрологи предсказывают падишаху Зейн ул-Мулуку, отцу героя, что если он увидит своего сына, то ослепнет. Запрет вскоре нарушается, и предсказание сбывается. В СВ гороскоп царевича страны Нимроз запрещает ему смотреть до двенадцати лет на луну и солнце. С нарушением запрета царевич становится одержим любовью к пери, и это является завязкой всех последующих событий. Такова же судьба царевича Чина – Ризван-шаха из ЦЧ, которому, по предсказанию астрологов, нельзя было до двенадцати лет выходить из родного города.

У. Подслушивание или нечаянное узнавание. В РЛ царевич Тадж ул-Мулук подслушивает в лесу рассказ говорящей птицы майны о волшебном дереве "лампа волшебницы" и драгоценном алмазе. Затем впоследствии он воочию наблюдает все услышанное.

С тем же мотивом мы встречаемся в арабском "Жизнеописании Сайфа", где птицы открывают герою тайну целебных листьев волшебного дерева.

В СВ второй дервиш сначала слышит рассказ купца Бахравара о приключениях царевича из страны Нимроз, а

затем сам становится свидетелем и участником этих приключений. В АХ Бузурч Михр, обладающий даром предвидения, рассказывает негру-рабу Бахтияру о будущих событиях, а в следующей главе его рассказ реализуется в действии. Все подобные рассказы и их реализация составляют, таким образом, ретардационные повторы.

У1. Трансфигурация: перемена облика, одежды. В основе многочисленных превращений и переодеваний персонажей дастанов также лежат рудименты фольклорного мышления. В дастанах, как и в фольклорно-эпической традиции вообще, внутренний характер героя еще во многом выражается через внешние черты его физического облика. Красота есть неотъемлемое свойство главных героев, данное им априорно. Сопутствующие героям постоянные эпитеты и характеристики ("подобная луне", "розоволикая", "стройный, как кипарис" и др.) превращаются в "маски" их постоянных качеств. Стабильность этой "метафоры наружности" приводит к тому, что перемена одежды представляется переменной самих сущностей людей. Во всяком случае, одежда получает такую же стабильную семантику, как маска. "Одежда действующих лиц. оказалась связанной с перипетией самого сюжета: такова эпическая роль бедной и грязной одежды, рубиша и пр. или животворящая значимость богатой, яркой и, главное, новой одежды" /84, с. 223/.

Цель травестики – попадание героев в до сих пор запретный для них круг – логически оправдана. Героиня переодевается в мужское платье, чтобы не вызывать подозрений во время странствий: в РЛ пери Бакавали разыскивает похитителя ее волшебной розы, в СВ дочь везира ищет ходжу собакопоклонника, в ЦЧ пери Рухафа удаляется на поиски своего жениха Ризван-шаха. Герой же одевает женский наряд, чтобы проникнуть в покои своей возлюбленной (Бахрам из РЛ).

Цель же переодевания, изменяющего социальную принадлежность, сложнее. "Маска" социальной принадлежности в дастанах столь же стабильна, как и "маска" наружности. Герой всегда падишах, или царевич, или в крайнем случае везир. Его высокому социальному положению соответствует прекрасная внешность и богатая царская одежда. С переменной этой одежды и внешности он вступает на путь скитаний, мытарств, приключений, т. е. временно отказывается от своей социальной функции властителя или вельможи.

Поэтому герои всех без исключения дастанов (Тадж ул-Мулук из РЛ, четыре дервиша из СВ, Ризван-шах из ЦЧ), отправляясь на поиски возлюбленной или потерпев жизненную неудачу, переодеваются в рубище факира, т. е. приобретают априорно не присущую им бедность. В этом случае перед нами реализованная метафора "ашик гариб", когда влюбленный одновременно является "странником на чужбине" (1-е значение слова "гариб") и нищим, несчастным (2-е значение). То же самое делают падишахи, когда хотят отстраниться от управления государством (падишах Азаб-бахт из СВ, падишах Чина из ЦЧ и т. д.). С переменной одежды герой становится неузнаваем и может совершать поступки, не свойственные его высокому положению: впадать в безумие, плутовать, попадать в рабство, тюрьму и др. Наиболее полно такой тип трансформированного героя-скитальца выражен в Ашик-гарибе, персонаже ряда туркменских и азербайджанских дастанов.

Когда же фаза странствий и страданий героя окончена, он сейчас же меняет свое платье на царское, тем восстанавливая свой социальный статус. В РЛ Тадж ул-Мулук, выйдя из тюрьмы, прежде чем вступить в брак с дочерью раджи, надевает богатую и, главное, новую одежду. Спасенный из заключения Ризван-шах (ЦЧ) получает от своего спасителя падишаха Жакума роскошный халат и т. д.

Перемену облика - превращения - персонажи также испытывают лишь в период скитаний, испытаний, "хождения по мукам".

Превращение может произойти в результате наложения заклятия, колдовства. Так, будучи заклята раджей Индрой, Бакавали из РЛ становится наполовину каменной, т. е. меняет свой прекрасный облик на уродливый, хтонический. Заколдованный волшебником, превращается в серну царевич Санаубар /64, с. 309/. Рухафза из РЛ превращает своего возлюбленного Бахрама в голубя, с образом которого, как уже указывалось в гл. 1, связано понятие о мужском производящем начале и который входит в литературу в виде эмблемы, атрибута или сравнения для героя. Герой этого же дастана Тадж ул-Мулук в стране джинов превращается помимо собственной воли то в женщину, то в негра, что дает начало новому приключению. Чтобы пленить Ризван-шаха, пери Рухафза из ЦЧ превращается в антилопу.



Окончание стадии мытарств знаменует собой возвращение героя его прежнего облика, избавление его от трансформации.

УП. Вещь, аксессуар. В фольклоре, а затем в литературе вещь, предмет имеет три функции: "Прежде всего, она, перестав быть первоначальным персонажем, делается атрибутом при очеловеченном персонаже, а также его аксессуаром. Затем она, теряя значение живой природы, переходит на роль сценария и обстановки. И, наконец, при посредстве вещи достигается сюжетная перипетия и интрига" /84, с. 201/.

В трактовке предмета дастан испытывал самые различные влияния, в нем отразились представления о вещи, восходящие к самым различным традициям. В РЛ мы встречаем привычные сказочные атрибуты – шапку-невидимку и волшебный посох, открывающий замки и рвущий цепи.

В ЦЧ источником будущих перипетий является магический свиток везира пророка Сулеймана Асафа ибн Бархийя, который помогает героям разбивать чары колдуньи Бадры. Как и во всем восходящем к пророку Сулейману, в этом свитке отразились народные представления мусульман об оккультизме.

Парциальная магия, связывающая воздействие на частицу человеческого тела с воздействием на всего человека, отразилась в дастанах в виде волосков, которые дэвы-помощники дают героям, предварительно вырвав их из своей головы. Сжигая такой волосок, человек вызывает самого дарителя, как Тадж ул-Мулук женщину-дэва Хамалу.

Влияние книжной традиции на роль предмета в сюжете проявилось в АХ в мотиве Книги познания, из которой Бурч Мухр узнает все события прошлого и будущего.

И наконец, эпический мотив опознания одного героя другим при помощи вещиц, так называемых *anagnorismata*, проявился в кольце, которое Тадж ул-Мулук надевает на руку спящей Бакавали и по которому в будущем опознает ее вестницу.

Овладение предметом, вызывающим сюжетную перипетию, образует в различных дастанах типологически сходный сюжетный эпизод. В отличие от ранних форм эпоса герой овладевает волшебным либо просто ценным предметом не в результате борьбы, поединка, но в результате чуда, волшебства.

В РЛ Тадж ул-Мулук ночью в лесу видит следующее зрелище: с запада приползает огромный дракон, который выпускает из пасти черную кобру, а та, в свою очередь, выплевывает огромный драгоценный камень, освещающий своим сиянием все вокруг. Тадж ул-Мулук бросает на камень ком глины и в наступившей темноте выкрадывает его, а змеи погибают.

В "Приключениях царевича Санаубара" герой ночью в лесу видит огромного быка с жемчужиной "шабчираг" ("святившейся ночью") в пасти. Санаубар набирает охапку тюльпанов и осыпает ими жемчужину. Лес погружается в темноту, и герой овладевает жемчужиной. Бык утром бросается в море.

В ЦЧ мудрец Якуб на острове видит роскошный трон. На нем спит человек с золотой шкатулкой в руках – везир пророка Сулеймана. Спящего охраняет черная змея. Вдруг появляется другая змея – белая, и обе начинают бороться. Когда змеи убивают друг друга, Якуб забирает шкатулку и убегает. При сходных обстоятельствах арабский Сайф овладевает талисманом спящего мертвым сном пророка Сима.

Овладение драгоценным предметом, таким образом, связано с гибелью его зооморфного стража. Причем характерно, что в дастанах урду этот страж – змея (по индийским народным поверьям клад всегда охраняется черной коброй), а в туркестанской версии "Санаубара" – бык.

УШ. Кораблекрушение, являющееся мотивом книжного происхождения. Если в античном и средневековом европейском романе кораблекрушение есть перипетия разлуки влюбленных<sup>4</sup>, в дастане этот мотив чаще всего вводит героя, а вслед за ним и читателя в некий волшебный предел (чаще всего это острова в океане), где ему являются различные чудеса.

В РЛ "кораблекрушение", которое терпит плывущий на плоту Тадж ул-Мулук, приводит его на остров, где он становится свидетелем волшебств и колдовства: видит сад, где на деревьях растут человеческие головы, добывает сказочный алмаз, претерпевает трансфигурацию и др.

---

<sup>4</sup> В результате кораблекрушения разлучаются, например, Петр и Магелона, герои русского лубочного романа "Петр Златые Ключи" (см. /40/).

В ЦЧ Ризван-шах и его верная нянька терпят "кораблекрушение" в лодке. В результате нянька погибает, а Ризван-шах попадает на волшебный остров Какум.

В СВ сын ходжи, потерпев кораблекрушение на судне, попадает в запретный город, жители которого служат жестокому идолу, и подвергается в нем смертельной опасности.

Ту же трагедию кораблекрушения мы встречаем и в дастане о Санаубаре. Плывая по Омманскому морю герой повести Санаубар и его верный везир Зивар попадают в водоворот, и их корабль тонет. Зивар гибнет, а спасшийся Санаубар становится участником уже описанного чудесного приключения с быком и жемчужиной.

В результате кораблекрушения арабский Сайф попадает на волшебные острова Вак-аль-Вак. Кораблекрушение терпит и Сейф ул-Мулук в популярном дастане "Сейф ул-Мулук и Бади ул-Джамал" в обработке Гавваси (XVII в.). Во время бедствия он, подобно Санаубару, теряет своего друга Саида и попадает в сказочный мир, где сражается со злыми духами и чудовищами-гулями /64, с. 45/.

IX. Плен, темница, рабство, безумие. Герои дастана могут переживать их на стадии мытарства. В романтических дастанах лишение героя или героини свободы является одной из мотиваций, обязательной в сюжете разлуки героев. Так Ризван-шах из ЦЧ заключен в крепость своим соперником Манучехром, Тадж ул-Мулук из РЛ посажен в тюрьму раджей Сарандипа Читрасеном; братья ходжи-собакопклонника бросают его в "темницу Сулеймана" (СВ).

Лишение героев свободы может осуществляться с помощью колдовства или заклятия: заколдованная Индрой Бакавали должна двенадцать лет томиться на Сарандипе; колдунья Бадра усыпляет пери Рухафзу с помощью заклинаний и др. Вместе с тем неволя – одно из наиболее распространенных приключений, которое персонажи переживают на чужбине или в волшебных землях: Тадж ул-Мулук, превратившийся в негра, становится рабом страшной эфиопки; Санаубар попадает в плен к дочери царя негров и к людоедам-рудапаям; сына ходжи из СВ лишают свободы в городе жестокого идола; герой узбекского народного дастана "Киссаи Саифулмулук" попадает в плен к обезьянам ростом с тигров и вынужден жениться на их царевне, чтобы обрести свободу /68, с. 32/.

Наряду с использованием этого мотива в линии героя и героини рабство является сюжетной характеристикой отрицательных персонажей. В РЛ разоблачение коварных братьев Тадж ул-Мулука происходит благодаря тому, что они мечены рабским клеймом. В СВ братья ходжи, неоднократно покушавшиеся на его жизнь, в результате становятся его рабами и т. д.

Мотив плена, уз, темницы и освобождения при другой терминологии метафор обращается в мотивы безумия, забвения, измены. Попадая в тюрьму на Сарандипе, Тадж ул-Мулук впадает одновременно во временное безумие и как бы изменяет Бакавали, женись на царевне Читрават (РЛ). Поскольку неволя есть лишь одна из метафор разлуки, герой дастанов, разлучившись со своей возлюбленной, впадает в это состояние, подобно героям европейского рыцарского романа (Ивейн, Тристан, Роланд) и восточной классики (Маджнун). В СВ первый дервиш, потеряв свою невесту, рвет на себе одежды, посыпает голову пеплом, царапает себе лицо и т. д. Царевич из страны Нимроз, лишившись дочери царя джиннов, повреждается в рассудке и каждый месяц, выехав на заколдованном быке в поле, убивает там раба и разбивает вазу из изумрудов, чтобы все видели, как он страдает. Теряют рассудок третий и четвертый дервиши, когда исчезают их возлюбленные. Временное безумие героев дастанов не является органическим недугом, как в нашем современном понимании. Оно исчезает, как только герой или героиня обретают друг друга. "Этот параллелизм навета - безумия - забвения, одинаково передающий образ временного умирания, служит осью рассказа о разлуке и соединении" /84, с. 279/.

X. *Deus ex machina*. Сюжет дастана не всегда подчиняется причинно-следственным связям. Разрешение тех или иных ситуаций во многих случаях мотивировано логикой чудесного, вмешательством волшебной, сверхъестественной силы, подобно появлению "бога из машины" в античной драме. Этот мотив также является характерной чертой романического дастана с его избытком фантастики; в отличие от ранних форм эпоса, где конфликт обычно разрешается самим героем, наделенным сверхчеловеческой силой и мужеством.

В СВ четырех дервишей, попадающих в безвыходное положение, спасает внезапное появление всадника в зеленом плаще - пророка Али. Достижение ими желанной цели

становится возможным лишь благодаря вмешательству царя джиннов Малика Шахпала.

В РЛ Тадж ул-Мулуку, также находящемся в критической ситуации, помогает предводительница дэвов Хамала, строящая ему за одну ночь целое царство.

В ЦЧ соединение Ризван-шаха и Рухафзы достигается при содействии волшебника Великого Якуба, сокрушающего враждебные героям силы и чары.

В АХ трем героям дастана являются на пути святые, которые даруют им сверхчеловеческие способности: пророк Джабраил наделяет Хамзу непобедимой силой и сверх того дарит ему коня, некогда принадлежавшего пророку Исааку; Омар-айяр встречает пророка Хизра, который делает его самым быстрым бегуном среди людей; наконец, Мукбил получает от пророка Али дар искусной стрельбы из лука.

В "Приключениях царевича Санаубара" герой достигает цели своего путешествия - страны Шабистан с помощью волшебной птицы Симург. Тот же эпизод повторяется в узбекском дастане "Зевархон" - одной из устных версий "Дастана о Санаубаре" /67, с. 14/.

х х х

До сих пор мы говорили о тех сюжетных элементах, которые, будучи тесно связаны со структурным ядром сюжета, все же допускают возможность перестановок и даже замен. Далее мы постараемся осветить элементы "базовые, составляющие основу или центральное ядро сюжетной структуры. Они, естественно, находятся между собой в крепкой и тесной связи, а многие даже в неразрывной спаянности и подчинены более или менее закономерным приемам и правилам движения, последовательного развития" /13, с. 12/.

Материал изучаемых нами дастанов урду дает два основных сюжетных ядра. Первое реализуется в дастанах типа АХ и ВПР, когда сюжет разворачивается в подвигах, борьбе и сражениях главного героя. Этот тип сюжета хорошо изучен исследователями народного героического эпоса. Второе сюжетное ядро присуще дастанам с любовно-авантюрной фабулой. На нем нам бы хотелось остановиться подробнее.

Структура сюжета романических дастанов разворачивается по схеме: Встреча - Разлука - Поиски - Обретение.

В основе подобного сюжета лежат "метафоры" фольклорного мотива вегетации, о которых мы уже упоминали в этой главе. Говоря об "общих местах", мы наблюдали переход вегетационных, растительных мотивов в фон, обстановку дастана ("сад"). При иной актуализации те же самые "метафоры" переходят в сюжет и фабулу произведения. Первобытное божество зелени, на стадии развитой литературы превратившееся в героя, персонаж вегетации, приносит в литературу и связанный с ним мотив "страстей", гибели и воскресения этой олицетворенной растительности. Далее этот мотив обрастает сюжетом и композицией, в которой началом является эпизод исчезновения или разлуки, серединой — поиски, а концом — нахождение, появление, соединение героев вегетации.

Особенно четко проявилась вегетационная символика в сюжете РЛ: уход героя на поиски волшебной розы, затем наложение на мотив розы как чудесного средства мотива розы-возлюбленной, приключения и соединение героев, затем разлука, "страсти" и гибель героини и ее новое рождение из горчичного зерна. По существу, перед нами поздняя литературная модификация фольклорного сюжета о гибели и воскресении растения, легшего в основу древнегреческого мифа об Адонисе, Нарциссе и Гиацинте, древнеегипетского — об Озирисе, вавилонского — Таммузе. Типологически "Религии любви" оказывается близок средневековый анонимный европейский роман о Флоре и Бланшфлер — принце Зелени и героине Белом Цветке. И здесь та же разлука героев, когда Бланшфлер усылается в дальние края для мук и страданий, как Бакавали на Сарандий, а Флор ищет и находит ее. Найдя возлюбленную в Вавилоне, в плену у эмира, Флор поступает не как протагонист рыцарского романа, а как герой восточных дастанов. Он, подобно Тадж ул-Мулуку, очаровывает привратника, дарит ему подарки, играет с ним в шахматы. И наконец, в корзине для цветов прикрытого фиалками и розами (вот где вегетационная символика прорывается поистине открыто!) Флора приносят в комнату Бланшфлер /53, с. 85/.

В связи со сказанным выше можно выделить три структурных элемента сюжета, составляющих его "ядро".

1. Разлука (встреча). "Разлука", как условное обозначение завязки дастана, может оформляться по-разному. В одних случаях ей тождественна встреча героев и возникновение между ними любви. Так в РЛ Тадж ул-Му-

лук влюбляется в Бакавали, увидев ее спящей, и сразу вынужден расстаться с ней. В ЦЧ Ризван-шах влюбляется в Рухафзу, принявшую облик антилопы, и сейчас же теряет ее. Санаубар видит Гульпаризад во сне, а проснувшись, теряет разум от любви; в СВ царевичу страны Нимроз является дочь шаха джиннов и мгновенно исчезает. Надо отметить, что в этой форме: "короткая встреча - любовь с первого взгляда - разлука" - чаще всего выступает завязка сюжета о любви смертного и пери. Встретив и потеряв возлюбленную, герой отправляется на ее поиски. Однако "встреча" является для завязки элементом факультативным. Возникновение любви и последующие затем поиски предмета этой любви могут происходить иначе.

а. Герой видит изображение возлюбленной. В СВ третий дервиш влюбляется в изваяние царевны фарангов, а четвертый дервиш - в портрет дочери старика.

Также по портрету Бахрам, герой дастана "Бахрам и Гуландам", влюбляется в царевну Чина, а Сейф ул-Мулук в царевну Цейлона.

б. Герой слышит о своей возлюбленной. В СВ второй дервиш влюбляется в царевну из Басры по рассказу факира; в АХ Нуширван чувствует страсть к Михрангез по рассказам купцов из Чина. В этих случаях герой идет на поиски еще неведомой ему возлюбленной сразу после возникновения в нем чудесной любви.

П. Поиски. На поиски возлюбленной герой отправляется, как уже указывалось, в платье факира. Если герой знает, кто его возлюбленная и где она живет, его путь имеет конкретную цель. В противном случае он просто скитается на чужбине, пока волею случая не встречает героиню.

Ш. Обретение. Встреча и соединение героев может происходить усилиями самого героя, случайно (ЦЧ) и с помощью посторонних персонажей. Иногда в странствиях герой встречает двоюродную сестру героини (Рухафзу в РЛ, Давлят Ханум в "Сейф ул-Мулук") и освобождает ее из рук дэва или джинна. В награду она соединяет его с героиней. Или герой после всяческих трудностей сам приходит в страну героини и завоевывает ее любовь, пройдя разные испытания (второй дервиш из СВ, Бахрам в РЛ). Соединение героев знаменуется их свадьбой и брачным пиром.

Однако во многих дастанах это сюжетное ядро осложняется "вторым ходом" сюжета, состоящим из тех же эле-

ментов, что и основной. Соединившись со своей возлюбленной, герой снова теряет ее. После свадьбы Бакавали по заклятию Индры удаляется на Сарандип; дочь царя джиннов из СВ засыпает волшебным сном; Рухафза из ЦЧ околдована Бадрой; царица страны Фаранг и дочь старика из СВ исчезают в неизвестном направлении. В этом случае герой уже во второй раз надевает платье факира и, впав во временное безумие, скитается по лесам и пустыням, пока вновь, уже навсегда, не обретает свою возлюбленную.

Таким образом, подобный сюжет как бы проходит два цикла и дает следующую схему:

Встреча-Разлука 1 - Поиски - Соединение 1 (м. б. Свадьба) - Разлука 2 - "Страсти" (Безумие) - Соединение 2.

Повторение основного цикла, содержащее все те же три структурных элемента, возможно в параллельном сюжете, которым иногда осложняется действие дастана. В одних случаях, как в узбекском дастане "Шасенем и Гарып", параллельный сюжет вклинивается эпизодом в основное действие (любовь Акджи и Эзберходжи) /33/.

В других случаях, как в дастане "Хурлукга и Хемра", параллельная любовная линия превращается в самостоятельный сюжет, следующий непосредственно за основным.

Литературный этикет и законы жанра предписывают дастану обязательную свадьбу в конце повествования. Поэтому в тех дастанах, где свадьба главных героев приходится на середину фабулы, могло появляться параллельное действие, в котором свадьба второстепенных персонажей совпадает с окончанием книги.

В РЛ параллельное действие полностью повторяет сюжетное ядро основной линии. Везир Тадж ул-Мулука Бахрам видит спящую пери Рухафзу, двоюродную сестру жены его повелителя - Бакавали. Полюбив ее с первого взгляда, он пытается открыть ей свои чувства, но разгневанная Рухафза дает ему пощечину и уезжает к себе на родину. Бахрам долго томится от любви, а затем при помощи одной из пери достигает страны, где живет Рухафза, и проникает к ней во дворец. Там, разгадав заданную ему загадку, он добивается взаимности Рухафзы, которая превращает его в голубя, чтобы скрыть тайну их любви. Здесь заканчивается первый цикл и начинается второй. Родители Рухафзы разоблачают любовников и вновь разлучают их. Рухафза впадает в безумие, а Бахраму грозит смерть на ко-



стре. Случайное вмешательство Бакавали улаживает дело: родители смиряются с происшедшим, и свадьба состоится. С завершением второго цикла оканчивается дастан.

К. Бремон пишет в своей статье "Логика повествовательных возможностей": "Конструируя (начиная с самых примитивных повествовательных форм) последовательности, роли, цепи все более и более дифференцированных ситуаций, мы закладываем основы для классификации типов повествования; более того, мы можем наметить план рекомендаций для сравнительного изучения этого поведения, которое, укладываясь в рамки одной и той же структуры, бесконечно варьируется в игре неисчерпаемых комбинаций и возможностей выбора или в многообразии культур, эпох, жанров, школ и индивидуальных стилей" /77, с. 135/.

х х х

Итак, как мы попытались показать, сюжет романического дастана строится как постоянная строгая последовательность элементов, каждый из которых, в свою очередь, является константой.

Разнообразие сюжетов достигается за счет варьирования факультативных перипетий, также составляющих весьма ограниченный набор.

### **Стихотворные вставки**

В рассматриваемых нами дастанах сюжет полностью реализуется в прозаической части повествования. Стихотворные вкрапления несут подчиненную функцию. Введение в прозаический текст стихотворной вставки также подчинено литературному этикету, как и организация этого текста. Речь стихотворная осознается создателями дастанов как некая "другая", более "высокая" речь. Поэтому стихи иллюстрируют наиболее яркие и драматические моменты фабулы, "педалируют", усиливают эффект какого-либо высказывания.

Наиболее распространенными случаями стихотворных вставок являются следующие:

1. Обязательные поэтические отрывки этикетного характера в рамке дастана (см. 1-й раздел данной главы).

2. Монологи героев, чаще всего содержащие лирическую интроспекцию, жалобы на судьбу, обращение к жестокой возлюбленной и т. д.

3. "Максимы" – поговорки, пословицы, афоризмы, например:

СВ – "Ты можешь ноги в кровь стереть,  
Ты можешь лоб о пол разбить,  
Но предначертанной судьбы  
не умолить, не обойти".  
(Пер. А. Сендыка)

РЛ – "Приятней слышать звон монет, о свет очей,  
Чем скрежет заперших сокровище ключей".  
(Пер. А. Наймана)

4. Прием "хат" или "нама" – послания в стихах, которыми обмениваются герои. Авторы и создатели дастанов четко осознают функциональные различия в прозаической и стихотворной речи.

Речь стихотворная – в первую очередь речь куртуазная, и поэтому ею оформляется язык любви, любовные письма. Эмоционально-лирический акт совпадает с актом стихотворчества.

В РЛ Бакавали посылает стихотворное письмо Тадж ул-Мулуку и получает от него ответ в такой же форме. Переписка героев в стихах существует в разных версиях дастанов "Зевархон" и "Бахрам и Гуландам".

5. Описание разного рода, чаще всего красоты героя и героини, их костюма и украшений, свадьбы и соединения героев, любовных сцен и т. д.

Такой стихотворный отрывок обычно следует за прозаическим сегментом текста, содержащим описание того же самого явления. Например, сначала в тексте РЛ говорится, что герой "был красотой подобен луне в ночь полнолуния, а лик его, как солнце, освещал мир". Непосредственно за этим идет поэтическая вставка, конкретизирующая, расширяющая, укрупняющая эту характеристику:

1. Луна покрывается пятнами при виде его лба.  
Месяц склоняет голову перед его бровями.
2. Его колдовской взор приводит в смятение.  
Чаша его глаз до краев полна розовым вином.

3. Когда-то увидел локоны его розоподобного лица  
И до сих пор не может успокоиться гиацинт.
4. Мир поражен мечом его взгляда.  
Края ресниц ранят, как кинжал в сердце.
5. Удивительная родинка на щеке  
Свернулась черной змеей над кладом красоты.
6. В саду красоты это великолепный кипарис.  
Короче, он с ног до головы источник изящества  
(с. 6).

В данном случае мы имеем дело с разницей "планов", используя это понятие в его кинематографическом значении. Два следующих друг за другом сегмента текста заполняются содержанием, одинаковым по сути, но разным по объему, резко отличным в количественном отношении. В нашем примере это – целое (красота героя) и его части (красота отдельных черт). Одно и то же явление становится по-разному значимым в этих смежных сегментах, и тогда прозаическое описание может быть соотнесено с "общим" планом, а стихотворное – с "крупным".

В качестве стихотворных вкраплений могут использоваться различные жанры и формы индо-персидской поэзии. Чаще всего это *назм* – стихи с парной рифмовкой. Им оформляется большинство описаний в дастане. "Максимы" чаще всего заключены в форму законченного двустишия – *бейта* или одной строки бейта – *мисра*. В лирических монологах героев может также использоваться *газель* (РЛ, газель Бакавали о разлуке; ЦЧ, газель Ризван-шаха), и, наконец, в редких случаях в дастан инкорпорируется большая повествовательная стихотворная форма – *маснави* (РЛ).

Во всех подобных случаях в дастане указывается, какая поэтическая форма следует далее: "И тут она прочла газель, подходящую обстоятельствам..."; "Царевич зарыл и произнес такой бейт..." и т. д.

х х х

Тот факт, что в романических дастанах урду стихотворные вставки чаще всего повторяют смысл того, о чем говорится в прозаической части, позволяет нам сделать вывод об орнаментализующей функции этих вставок в тексте.

Канва повествования как бы "расшивается" украшениями из стихов, а некое словесное выражение, пройдя через двойную интерпретацию в прозе и поэзии, приобретает особую многозначительность<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> О понятии "плана" в литературном тексте см. /48, с. 315-319/.

## Глава III

# ПОЭТИКА ПЕРСониФИКАЦИИ

В основе дастанной персонификации лежит иконичность, все тот же принцип превосходства общего над частным, с которым мы сталкиваемся повсеместно, говоря о поэтике дастана. Персонажи дастана образуют постоянный набор амплуа. В соответствии с этим логика поведения и высказывания персонажей диктуется их принадлежностью к подобному амплуа, "чину", обладающему некоей устойчивой нормой поведения. В зависимости от поворотов сюжета один и тот же персонаж, например герой, ведет себя то так, как пристало себя вести несчастному влюбленному, то как справедливому правителю и т. д. Набор черт, характеризующих то или иное амплуа, задан наперед. Поэтому все персонажи одного амплуа в разных дастанах неразлично схожи между собой, а в приемах их персонификации отсутствует случайное, индивидуальное.

В тех случаях, когда в дастане изображаются чувства героев, эти чувства слишком обобщены, не индивидуализированы, словно оторваны от своих носителей. "Характер человека, как некая цельность душевных свойств, эмоциональной жизни, еще не открыт. В литературу вторгаются бурные эмоции, но нет эмоций индивидуальных, нет их индивидуальных же сочетаний. Человек обобщен, выступает вечно в своих вечных свойствах", — пишет Д. С. Лихачев /43, 90/.

## Герой

Герой — основной двигатель сюжета дастана. Чаще всего сюжет разворачивается как ряд приключений героя. Дастаны урду представляют нам героев двух существенно отличных типов: Амира Хамзу, во многом схожего с героем богатырского эпоса, и царевичей из романических дастанов.

Герой типа Амира Хамзы хорошо изучен литературоведением и фольклористикой, поэтому мы не будем останавли-

ливаться на нем подробно. В прозаической народной литературе Востока Хамза наиболее близок арабскому Антаре и персидскому Амиру Арсалану. С Антарой роднит их и то, что оба эти героя – исторические фигуры и легенды о них изобилуют анахронизмами: события их жизни времен джахилии переносятся в исламскую эпоху. Хамза, бывший исторической личностью, в дастане становится освободителем Ирана от врагов, разновидностью культурного героя. В то же время Хамзе подчиняется мир сверхъестественных существ; он подавляет восстание дэвов на горе Каф. Важнейший аспект в персонификации Хамзы – его происхождение. Будучи сыном шейха Абд аль-Мутталиба, деда пророка, он таким образом приходится Мухаммаду дядей.

Уже в младенчестве Хамза обладает богатырской силой, дарованной ему пророком Джабраилом. Отмеченность Амира Хамзы между другими смертными с самого рождения заключается еще и в том, что его похищают из колыбели джины, у царя которых есть дочь того же возраста, что и герой. Та же ситуация повторяется с царевичем Бахтияром в СВ, арабским Сайфом и др. Семи лет от роду он побеждает в поединках прославленных богатырей. Хамза – обладатель волшебного коня, некогда принадлежавшего пророку Исхаку. В ратных подвигах его сопровождают боевые товарищи: Мукбил Верный и Омар-айяр. Хамза – защитник обиженных, враг несправедливости и ревностный мусульманин: всех побежденных им противников он первым делом обращает в ислам. Хамза постоянно сражается за свою возлюбленную Михрнигар. Иными словами, он – типичный герой народно-эпической традиции.

Принципы персонификации в романическом дастане весьма отличаются от изложенного выше. Хотя многие традиционные мотивы эпоса и сохраняются здесь, однако заполняются новым содержанием, приспособляются к общей атмосфере романтических переживаний и фантастики. Идеал богатыря, защитника родины уступает место образу верного влюбленного. Герой характеризуется в основном в сфере любовного чувства. Сама любовь в дастане носит подчеркнуто "романический", экзальтированный характер. Герой влюбляется навсегда с первого взгляда, по портрету, под влиянием любовного сна или даже не видев своей возлюбленной, по слуху. Полюбив, он падает в обморок, льет слезы, сходит с ума.

Если Амира Хамзу любовь вдохновляет на подвиги, необходимые для завоевания красавицы, то в романическом дастане она ввергает героев в пучину тягот, приключений и, главное, страданий.

Вообще герой дастанов литературного происхождения сражается очень редко, и то в основном не с реальным противником на богатырском поединке, а с враждебными духами или чародеями. В подобных сражениях герой, не обладающий особой физической силой, обычно оснащён каким-то волшебным атрибутом, заменяющим эпический мотив меча, либо пользуется поддержкой волшебного покровителя. Так в РЛ Тадж ул-Мулук побеждает Чернолицего дэва при помощи чудесного посоха.

В странствиях, являющихся модификацией эпической "брачной поездки", герой одинок; у него нет сотоварищей. Иногда он отправляется в путешествие со спутником, но теряет его в самом начале повествования (как Санаубар - Зивара, Сейф ул-Мулук - Саида), чтобы встретиться с ним в развязке.

В романическом дастане в переработанном виде встречается эпический мотив чудесного рождения героя; "эпический партеногенезис приспособляется к феодальной эпохе" /11, с. 215/. В завязке конфликта лежит бездетность родителей героя, а сам он - "вымоленный" ребенок. Таков сюжет обрамляющей истории СВ, когда у бездетного падишаха Азадбахта рождается сын лишь после его встречи с четырьмя дервишами.

Чудесный характер рождения царевича в том, что оно связано с процессом рассказывания. Здесь вновь мы встречаемся с метафорой древнейших представлений, на сей раз о речевом акте. Акт рассказывания "осмыслился как новое сияние света и преодоление мрака, позднее - смерти. "Говорить" значило "светить" /84, с. 135/. Поэтому долгий рассказ, тянувшийся ночью, пока не появится новый день, в развитой литературе спасает от смерти. Таковы рассказы Шахерезады, попугая из всех версий "Шукасаптати", везира из "Синдбад-намэ". Их окончание знаменует наступление нового "света" и дарование новой "жизни". Также и по окончании рассказов четырех дервишей и падишаха Азадбахта, ведущихся ночью и вдобавок на кладбище, становится возможным появление новой жизни.

Бездетен и падишах Чина в ЦЧ. Появление на свет Ризван-шаха становится возможным лишь после того, как

его родители съедают зерна граната, подаренного им святым старцем.

Зачатие от съеденного плода, распространенный фольклорный мотив, встречаем мы и в РЛ, где Бакавали вторично рождается в семье бездетного крестьянина, жена которого поела горчичных зерен. Сила плодovitости растения должна была магически перейти на людей, вкушающих его плоды. Преимущественно фольклор упоминает "такие плоды, которые подсознательно ассоциируются с чревом, с плодом внутри оболочки" /66, с. 210/. Отсюда популярность ореха и граната с его многочисленными зернами. "Гранат вызывает беременность не только при съедении, но и при прикосновении: как известно, Атгис родился оттого, что мать его положила себе за пазуху гранатовое яблоко" /66, с. 211/.

В РЛ и АХ используется другой вариант этого же мотива, хорошо известный и европейскому народному роману — "рождение в печали". В АХ Бузурч Михр, подобно кельтскому Тристану, рождается после гибели своего отца и проводит детство в нищете и лишениях. Тадж ул-Мулук из-за несчастного гороскопа, только появившись на свет, обречен уйти в изгнание и т. д.

Существенно модифицирован в дастане мотив "богатырского сватовства". Герой не добывает невесту в сражении и соревновании, а испытывается ею самой. Рухафза из РЛ загадывает Бахраму загадку, а Тадж ул-Мулук берет в жены танцовщицу Дильбар, обыграв ее в нарды. Чтобы испытать второго дервиша из СВ, царевна Басры поручает ему узнать тайну царевича страны Нимроз. В другом случае герой косвенным образом совершает подвиг ради своей возлюбленной: он освобождает из рук дэва ее двоюродную сестру, а та в благодарность помогает ему достичь цели (РЛ).

Из "брачной поездки" герой романического дастана может привозить нескольких жен, хотя целью путешествия была одна, вполне определенная женщина — героиня. В этом мотиве отразилась реально существующая полигамия. Обычно в путешествии герой женится из благодарности на всех женщинах, которые помогали ему достичь цели. Женившись подобным образом, он оставляет очередную жену ждать завершения его странствий. На обратном пути герой забирает всех жен в свое царство.



Так, Санаубар, найдя свою возлюбленную Гульпаризад, затем женится еще и на царевне Михрангез, некогда снявшей с него колдовские чары. Тадж ул-Мулук кроме Бакавали и Дильбар женится на Махмуде, помогшей ему попасть в Гулистан-е Ирам, и на Читрават, брак с которой хотя и кажется вынужденным (линия Тадж ул-Мулука и Читрават повторяет историю Юсуфа и Зулейхи), но от этого оказывается не менее счастливым, чем остальные. Та же героиня, которая обязана герою своим спасением, обычно достается другому персонажу (Рухафза - Бахраму; в дастане "Сейф ул-Мулук" Давлат Ханум - Саиду; в дастане "Зевархон" Михриангиз - Хакимджану и др.).

Помимо трансформации старых эпических мотивов дастан вносит в характеристику героя новые черты сугубо книжного происхождения. Одна из таких черт - несравненная красота героя, напоминающего изысканной женственностью своей внешности образы юношей на сефевидских миниатюрах ХУП в. Красота героя заставляет трепетать сердца всех - женщин и мужчин, и даже под рубишем дервиша в нем легко угадывается царское происхождение. Постоянное сравнение для героя - коранический Юсуф, прославленный своей красотой. О герое говорится: "Перо судьбы не рисовало до сих пор такой картины на страницах мира и не создавало другого такого прекрасного лица на листе вселенной" (РЛ, с. 59).

Красота героя лучезарна, с ней связан древний мотив сияния, уничтожения тьмы. Герой "подобен солнцу, осветившему мир, и полной луне, разогнавшей мировую тьму" (РЛ, с. 5). У него стан кипариса; черные кудри, которым завидует гиацинт; изогнутые, как меч, брови; глаза, подобные нарциссам, полным влаги; щеки румянее роз; рот, более алый, чем рубин, и т. д. Описание красоты героев в дастане чаще всего строится по принципу последовательного перечисления образов, в основе которых лежит уподобление какой-либо черты человеческого лица или тела цветку, драгоценному камню, предмету роскоши. Таковы "рубины губ", "жемчуг зубов", "мускус кудрей", "серебро рук" и др.

Характеристика нравственных качеств героя также подчинена литературному этикету. В гл. 1 уже приводились метафорические эпитеты, которые оценивают "внутренние" качества героя: он "мужеством Рустам", "щедростью Хатим", "справедливостью Нуширван". Наиболее реализуемым, иллюстрируемым в дастане достоинством героя является, одна-

ко, его благочестие. Он постоянно призывает на себя милость Аллаха, благоговеет перед чудом и с трепетом наблюдает "божий промысел". Герой твердо уверен в превосходстве своей веры над всеми другими, вот почему он легко обращает в нее язычников, как Амир Хамза – побежденных воинов, а прекрасные царевичи из СВ – своих возлюбленных-индусок. Более того, окружающие героя иноверцы также признают его религиозный приоритет и относятся к нему с особым почтением, как Мать брахманов и царица Сарандипа к ходже в СВ.

С благочестием, религиозной ревностью во многом связана "дегероизация" дастанного героя. Следуя во всем мусульманскому фатализму, он в трудные минуты уповает лишь на помощь Аллаха и бездействует. Действительно, помощь приходит к нему внезапно и извне всякий раз, когда ситуация кажется безвыходной. Герою покровительствуют, с одной стороны, мусульманские святые Али и Хизр, с другой – персонажи мусульманской демонологии: пери, дэвы. Они являются на его зов и выручают героя из любых затруднений. Таким образом, герой – баловень судьбы. Однако обязательная черта его характеристики – недовольство судьбой, сетования на удачу.

В РЛ герой говорит:

Кто впал в отчаянье, как я, не встанет вновь.

Мне равного иша,<sup>3</sup> изранишь ноги в кровь.

Словно клеймо огнем мне выжгли на груди,

Удел безрадостный я вижу впереди.

*(Пер. А. Наймана)*

Ему вторит четвертый дервиш из СВ:

Путь мой печальный окончится вскоре, слушайте,

Был я с рожденья с удачею в споре, слушайте,

Я расскажу, почему одинок и несчастен я,

Все расскажу о страданиях и горе, слушайте.

*(Пер. А. Сендыка)*

Герой – аристократ по рождению. Он гордится своим благородным происхождением и, представляясь, обязательно указывает имя и звание своего отца. Обычно герой носит звучное арабское или персидское имя: "Корона царей" (Тадж ул-Мулук), "Меч царей" (Сейф ул-Мулук), "Повелитель рая" (Ризван-шах), "Мировая душа" (Джан Алам) из повести Сурура "Сказание о чудесах" ("Фисана-е аджаиб").

Герой получает прекрасное воспитание. В РЛ он "взращен среди наук и искусств". В ЦЧ "к четырем годам открылись ему все науки: астрономия, право, словесность и красноречие. Преуспел он в письме насталиком, насхом, рейханом и шрифтом "мурасса" (с. 39). Герой в совершенстве владеет этикетом. В СВ второй дервиш, царевич Фарса, говорит о себе: "По милости божьей, уже к четырнадцатилетнему возрасту я овладел всеми науками. Я приобрел умение говорить любезно, двигаться изящно и научился делать все, как надлежит и подобает падишахам" (с. 83). Вообще описание красоты и блестящего воспитания героя в начале дастана носит репрезентативный характер и находит аналог во всех жанрах народного романа начиная с экспозиций романа античного<sup>1</sup>. Окружающие по манерам и обращению сразу узнают в герое дастана особу высокого происхождения. Амир Сайид в РЛ, увидев Тадж ул-Мулука и "насладившись изысканной речью этого второго Юсуфа, воскликнул: "Солнце ли в человеческом облике сошло с четвертого неба или это один из райских отроков?" "Красота, уточненные манеры, особое обаяние, которыми обладает герой, сразу же располагают к нему и людей и джиннов. Он делает своих врагов друзьями, покоряет сердца мужчин и женщин; владыки приближают его к себе, отдают за него своих дочерей, оказывают ему покровительство и т. д.

Герою присуща известная сложность характера, непоследовательность в поступках, вытекающая из противоречия идеалов традиции сказочной и развитой литературной. Дастан во многом еще остается волшебной сказкой, логика сюжета которой требует от героя постоянной активности. Наряду с этим образ героя формируется под влиянием книжной словесности, идеалом которой был рефлектирующий герой лирики. Таким образом, герой дастана одновременно соединяет

---

<sup>1</sup> Ср. в античном романе: "У этого Ликомеда. рождается сын Габроком, такое чудо красоты, какого ни в Ионии, ни в другой земле дотоле не бывало. Он становился все красивее день ото дня, и вместе с прелестью тела расцветали в нем и достоинства души. Он занимался разными науками и играл на всяких инструментах; охота же, верховая езда и борьба в полном вооружении были его обычными упражнениями" /39, с. 17/.

в себе эпическую инициативу и лирическую интроспекцию; практицизм и возвышенность чувств; гедонизм и аскетизм. С одной стороны, как герой эпический, он является строителем и устроителем земли (основывает царство, возводит дворец, разбивает сад и т. д.), с другой – лишен интереса к мирской жизни, не привязан к земным благам.

Герой гордится отсутствием в себе тщеславия, суетности, властолюбивых устремлений. Тадж ул-Мулук подчеркивает, что "променял корону шаха и скипетр шахиншаха на посох странствий и рубище нищеты". Герой легко отрекается от престола или мирится с изгнанием, лишением царской власти (Тадж ул-Мулук; 4-й дервиш, СВ). Однако сказочная традиция, тесно связанная с легитимизмом, раньше или позже возвращает герою престол.

Антисуетность героя максимально выражена в его непривязанности к самой жизни. Герой отчаялся в брэнном существовании и рвется покинуть земную юдоль. Поэтому ему неведом страх смерти, он часто рискует собой или по принятому в дастанах выражению "ишет Азраила" (ангела смерти).

В СВ, когда царевич Нимроза грозит убить царевича фарса, последний отвечает: "Ударь меня так, чтобы разом надвое рассечь мое тело, чтобы даже полоска кожи не связывала обе его половины, тогда я избавлюсь от своих мучений и всех этих бедствий. Я прощаю тебе свою кровь" (с. 109). В сходной ситуации Тадж ул-Мулук говорит деву: "Жизнь в этом брэнном мире тяготит меня. . . Теперь же освободи меня от тягот существования и без колебаний кончай со мной, ибо год моей жизни равен ста годам тяжкого труда" (с. 34).

Поскольку любовь героя – это движущий фактор фабулы, характер его во многом определяется любовным поведением. Здесь также дастан заимствует мотивы из книжных жанров. В основном это мотив, сходный с овидиевской идеей любви-болезни. Увидев возлюбленную, герой теряет сознание, а придя в себя, "мечется, как ртуть", катается по земле, чихает и т. д. Подобное изображение любовного чувства существует и в европейском рыцарском романе. А. Д. Михайлов отмечает: "Это несколько наивное изображение любовных мук, воспроизведение страсти. . . через ее внешние проявления – слезы, стоны, обмороки и т. п. – было первой попыткой передать сложный внутренний мир человека в наиболее тонкой области – в мире любовных отношений. . . Можно

смело сказать, что такое натуралистическое изображение проявлений любви . . . стало общим местом и обрело "этикетность", т. е. прочно заняло определенное место в системе изобразительных средств куртуазной литературы" /53, с. 57/.

Благородство и возвышенность чувств, доставшиеся герою от персонажей книжной традиции, уживаются в нем с хитростью и сметливостью, почерпнутыми из народной сказки. Герой дастана лишен богатырской силы своих эпических предшественников, ему необходимо прибегать к уловкам в борьбе с врагами. Прямолинейной храбрости "неистовых" героев старого эпоса – Роланда, Антары и других – он противопоставляет находчивость и обаяние, с помощью которого заманивает окружающих в "сети привязанности". В РЛ Тадж ул-Мулук обыгрывает Дильбар в нарды, отвечая хитростью на хитрость; лестью и другими уловками располагает к себе старуху, дэва и др.

В "Приключениях царевича Санаубара" герой благодаря ловкой проделке спасается из негритянского плена и от людоедов-рудабаев.

Нередко в повествовании герой испытывает страх, дрожит перед более сильным врагом, т. е. проявляет качества отнюдь не героические. Однако это не мешает этикетным характеристикам его как храбреца и воина типа "мужеством равный Рустаму" и т. д. . В связи с этим Г. Д. Гачев пишет: "В эпическом мире всегда "бабушка надвое сказала", в нем нет абсолютных и монистических суждений – "герой" или "трус". Гектор может бегать от Ахилла, и это хоть стыдно, но не снимает с него разом всех постоянных для него эпитетов, славящих его как превосходного доблестного мужа и воина" /17, с. 172/.

Интересно, что развитие характера героя, его движение всегда вытекает из буквального передвижения протагониста. Жизненный путь героя в полном смысле слова равен пути, дороге, по которой он странствует. В этом сказывается характерная черта средневекового мышления, ибо "перемещение в пространстве было тесно связано с моральным совершенствованием (или, наоборот, с моральным падением), вообще с передвижением по шкале нравственных ценностей. Одно без другого не существовало. Отсюда все эти "пегринуации" и паломничества" /53, с. 118/.

Несмотря на существенную модификацию образа эпического героя в романическом дастане, суть этого образа ос-

тается прежней. Между подлинной сущностью героя и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения." Все его (героя. — А.Д.) потенции. . . до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности. Его точка зрения на самого себя совпадает с точкой зрения на него других" /4, с. 28/.

## Героиня

Героиня в еще большей степени, чем герой, реализует уточненный идеал развитой литературной традиции: стихотворные описания красоты героини становятся почти обязательным элементом рассказа. Лицо героини излучает сияние. Эта метафора реализуется, свет становится материальным: "Сияние ее ланит свет мира отражает, луну и солнце вечно удивляет. . . коль темнокожий вечер не сокроет ее кудрей душистых, лучом красы меч солнца будет побежден" (РЛ, с. 41). Обычай чадры придает особую остроту этому мотиву. При снятии покрывала с лица героини вводится поэтический образ луны, взошедшей на небосклоне. "Мы встречаем этот мотив и в арабско-персидской любовной поэзии, как и в рыцарской литературе западноевропейского средневековья: так блеск лица Изольды, как заря, освещает небо еще раньше, чем она сама появилась перед Тристаном" /25, с. 339/. Тот же мотив характерен для малайского *хикаята* — жанра, типологически сходного с дастаном<sup>2</sup>.

В основе описания красоты героини (как и героя) лежит тот же узкий набор традиционных клише-сравнений: лицо — золото, роза; уста — рубин, бутон розы; локоны — мускус, гиацинт, цепи; зубы — жемчуг; глаза — нарциссы, миндаль и пр. Само же описание строится по двум планам: один — реальный план, описывающий через уподобление прекрасные черты героини; другой — условный, зависящий от контекста стихотворного отрывка. Это может быть образный ряд, содержащий перечисление драгоценных камней, благовоний, плодов и др. Так, красота черт героини в РЛ описывается как богатые подношения герою:

---

<sup>2</sup> Ср. в малайском хикайте: "Вкруг ее блистательного лика, подобного полной луне, разлилось столь яркое сияние, что взор не мог проникнуть сквозь его завесу" /73, с. 161/.

Она прошествовала в мрачную тюрьму,  
Словно Зулейка шла к Юсуфу самому.

И то, что узнику предназначалось в дар,  
Пред ним все выложила разом, весь товар.

Белеют зубы, как жемчужины во рту,  
Уста рубиновые ярче роз в цвету.

Лучится золотом румянец нежных щек,  
От их сиянья загорается восток.

Ни с чем душистый запах кожи не сравним,  
Хотанский мускус еле слышен рядом с ним.

Миндалевидных глаз лучист и ласков взгляд.  
Лишь с амброй локонов сравнится аромат.

Гранаты спелые грудей дрожат в тени,  
Рабы стыдливости и скромности они.

*(Пер. А. Наймана)*

Поскольку для дастана характерен мотив любви-болезни, описание красоты героини в ЦЧ представляет собой рецепт для героя, "больного любовью". "Рецепт: нежный гиацинт (локонов), алая роза (ланит), темная амбра (родинки), рубины (уст), белый сандал (чела), миндаля (глаз), яблоко (подбородка), камфара (тела)". Устойчивость константных метафор превращает их в своеобразные знаки, позволяющие опускать реальный член уподобления.

Как и во многих других жанрах средневековой литературы, зримый образ человеческого лица отсутствует. Красота героев имеет совершенно абстрактный, общий характер; описания их внешности, строящиеся на перечислении черт, составляют впечатления самые расплывчатые. Об этом некогда писал Лессинг: "Элементы красоты, изображенные в последовательности времени, никак не могут произвести того действия, какое производят, будучи представлены одновременно, один возле другого . . . сосредоточивающий взгляд, который мы бы хотели обратить на них назад, по их исчислении не соберет нам стройного образа. . ." /41, гл. XX/.

Героиня уже всецело характеризуется в любовной сфере. Специфика трактовки любовного чувства в дастане двояка. С одной стороны, она определяется элементами народ-

ной сказовой традиции. В связи с этим дастану чужд разрыв между духовной и чувственной сторонами любви. Героиня является равной и действенной участницей романтической интриги. Она отдается возлюбленному до свадьбы, навлекает на себя гнев родителей, бежит из дома и т. д. Наконец, иногда героиня даже сама располагает своей рукой (царевна Басры, СВ; Рухафа, ЦЧ). Потеряв возлюбленного, героиня переодевается в мужское платье и отправляется на поиски, а иногда и выручает его из опасности (царевна Зербада, СВ). Вообще в критических ситуациях героиня проявляет находчивость и ловкость. Так, в СВ дочь везира спасает от смерти своего отца; царевна Басры основывает царство в пустыне и т. д.

Одновременно любовь в дастане окрашена влиянием литературной традиции. Это влияние в какой-то степени сопоставимо с чувством средневекового рыцаря из Прованса, о котором А. Н. Веселовский писал: "Это нечто более полное, охватывающее весь душевный строй... дающее радость и горе высшего порядка, нечто такое, к чему стоит стремиться, что не дается захватом, а надо приобрести трудом и мольбой, служением той, кто свободно располагает правом снизить или отвергнуть" /12, с. 285/.

Такая трактовка отношений героев чаще всего проявляется в наиболее книжных по происхождению частях дастана — стихотворных вставках.

Характер любовного чувства определяет и язык любви, образование неизменных любовных формул, которыми выражают свои чувства любящие. Сходное явление в поэзии провансальских трубадуров М. Мейлах объясняет следующим образом: "Возвышенность *Fin 'Amors* — куртуазной любви требует, в соответствии со средневековой "эстетикой тождества", подобающих средств выражения и поощряет артистическое усилие. Ее трансцендентальный характер уже требует ее запечатления в виртуально вечных формах" /50, с. 35/.

В этом аспекте героиня дастана вырвана из реальной среды развития чувства, возвышена над ней. Любовь приобретает черты идеальности, абстрактности, эфемерности, а героиня становится отвлеченным объектом любовного служения. Внешние, реальные препятствия на пути героев (сопротивление родителей, случайная разлука и др.) отходят на второй план. Вслед за персидской поэтической традицией



любовь трактуется как неисчерпаемый источник скорби и страданий, причем этим источником переживаний становятся сами взаимоотношения героев. Любовь теряет обоюдный характер, как в произведениях устно-народного происхождения. Объект любви, возлюбленная (*машук*) проявляет вероломство, неоправданную жестокость (царевна Димашка, СВ), в то время как ее субъект, влюбленный (*'ашик*), оставаясь безупречно верным, высказывает крайнюю ревнивость и подозрительность. Происходит перелом в сторону трагического. Метафорическим эпитетом возлюбленной становятся слова "разбойник" (*рахзан*), "убийца" (*катиль*). Здесь мы сталкиваемся с реализованными метафорами. Первоначально эпитет "катиль" связывался лишь со взглядом красавицы, убивающим наповал /111, с. 24/. То же происходит и с метафорой "отдать свое сердце" (т. е. влюбиться). Она реализуется: влюбленный лишается сердца, он несчастен. В языковом плане эти эпитеты совпадают (*бедиль* – несчастный, букв.: "без сердца"). Возлюбленная, укравшая сердце, уподобляется разбойнику (*рахзан*). Она держит его в своей власти, как птицу в клетке. Затем часть вытесняется целым, и образуется синекдоха: влюбленный, заместив свое сердце, сам начинает томиться в оковах любви, как птица в клетке. Реализуется и метафора "сойти с ума от любви" (*дивана ходжана*). Герой становится безумным в прямом смысле слова, рвет на себе одежду, переживает периоды буйства.

В образе героини мы встречаем те же черты "абстрактного психологизма" (термин Д. С. Лихачева), что и в персонализации героя. Сущность этого явления состоит в том, что описание ряда психологических состояний – сомнения, колебания, стыда и т. д. – становится ситуативным и как бы выносятся "за скобки" носителей этих состояний, клишируется. Подобными клише становятся, например, переживания героини, которую стыдят за любовную связь с героем, – смесь стыдливости и притворства, встречающиеся во всех дастанах. Героиня покрывается капельками пота, краснеет, плачет, отрицает свою вину, притворно недоумевает и пр.

Несмотря на двойственность трактовки любви и образов героя и героини, в дастане нет противоречия между элементами литературной и народной традиций, что обусловлено тесным взаимодействием самих этих традиций на Востоке.

Если для средневекового искусства Запада и Востока в равной степени характерно взаимовлияние жанров письменной и устной литературы, то в эпоху Возрождения, как известно, литература на Западе расходится по двум руслам. Одно, народное, продолжает средневековую традицию; другое, авторское, опирается в основном на античные образцы. На Востоке этого разрыва не происходит. Народные и письменные жанры продолжают питать друг друга сюжетами и образами, использовать один и тот же литературный прототип вплоть до нового времени.

Хотя образ героини дастана стилистически почти целиком выткан из мотивов книжной литературы, семантически в нем ощутимо сказываются рудименты фольклорных вегетационных мотивов, о которых мы писали в гл. II настоящей работы. Героиня, собственно, и является олицетворенным цветком или растением, чье умирание – воскресение положено в основу романтической фабулы любого авантюрного романа, в том числе жанра романического дастана<sup>3</sup>. Часто само имя героини связано с растительной семантикой. Это в свою очередь связано с тем, что "основной закон... фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает" /84, с. 249/.

Семантика образа героини в дастане чаще всего связана с розой. "Роза" одновременно имя и атрибут героини-цветка Бакавали (РЛ). Овладение розой есть овладение самой героиней. Этим объясняется вроде бы немотивированная (для современного читателя) любовь, которую она испытывает к неведомому ей похитителю розы. В данном случае происходит наложение друг на друга четырех мотивов: фольклорного вегетационного, сказочного мотива чуда-вора, романического мотива похищения и литературного символиз-

---

<sup>3</sup> Также трактуют исследователи и фабулу античного романа: "В основе общего всем романам "заданного" сюжета с его центральными моментами – разлукой, поисками, мнимой смертью и нахождением – лежит одна из самых распространенных мифологических схем – "биография" божеств плодородия, переживавших смерть и воскресение, похищавшихся и отыскивавшихся вновь" /39, с. 6/.

ма розы. "Розой" также именуется другая героиня РЛ - Рухафза и героиня "Приключений Санаубара" - Гульпаризад. Последняя сама подчеркивает свою связь с вегетацией, да-ря Санаубару розу:

Всякий раз, когда ты увидишь этот цветок,  
Тебе покажется, будто ты меня увидел.

/64, с. 312/

С вегетацией могут быть связаны и имена женских второстепенных персонажей из окружения героини: Лилейно-ликая (Ясманру), Фиалка (Банафша) и др. Растительная этимология характерна и для имен некоторых героинь европейского рыцарского романа: Роза в "Романе о графе Пуатье", Бланшфлер во "Флоре и Бланшфлер", Френ в "Ле о Ясене" Марии Французской и др.

Героиня-персонифицированный цветок переживает временную или мнимую гибель, подобно тому как герой испытывает временное безумие. Бакавали погибает на Сарандипе; Рухафза (ЦЧ) околдована волшебными чарами и заточена в темнице; в СВ дочь царя джиннов впадает в волшебный сон; царевна Фаранга тонет; царевна Шама и дочь старика похищены джиннами и др. Возвращение героини к жизни может быть прямо связано с вегетацией, как в РЛ, когда Бакавали заново рождается из зерна горчицы. С периодом временной смерти героини-цветка связано и изменение ее прекрасного облика на уродливый, хтонический. Поэтому Бакавали становится наполовину каменной в дни мытарств.

То, что в основе фабулы романического дастана лежит вегетационная символика, определяет и некоторую "женственность" протагониста, его дегероизацию. Дело в том, что в сюжете богатырском, в основе которого лежит солярохтонический мотив, реализующийся в подвигах, борьбе и другом, женская роль тождественна мужской. При растительном же олицетворении с его смертью-воскресением мужская роль - лишь часть женской.

## Второстепенные персонажи

Падишах - в основном фигура репрезентативная, мал участвующая в развитии сюжета. Как уже указывалось в гл. П, "чином", идеальной моделью падишаха является Нуширван, справедливый монарх. Справедливость и забота о

подданных – основные черты, характеризующие падишаха. Обычно этикетная характеристика падишаха содержится в экспозиции. Он обладает пышным и великолепным двором:

“Не было ему (падишаху Кубаду. – А.Д.) равных в заботе о подданных, мало кто мог сравниться с ним в справедливости.

Были у того славного падишаха сорок везиров, разумно управляющих страной, и семьсот ученых, перед которыми Ифлатун и Аристу чувствовали бы себя учениками. Их разум и рассудительность, благоразумие и проницательность были редчайшими жемчужинами в мире; каждый из них в философии и математике, предсказании судьбы и астрологии посчитал бы себя обиженным, если б его сравнили с Джалинусом, Иклидусом и Фитагорусом. И было у падишаха семьсот приближенных, которые в этикете и благовоспитанности были мастерами из мастеров; и было у него четыре тысячи таких богатырей, что если б с ними на поле боя встретились Сам, Нариман, Рустам и Заль, то они бросили бы щиты слабости и повесили на себя цепи ученичества и покорности, еще было триста падишахов, каждый из которых когда-то бил в барабан властителя царства, а теперь они стали простыми барабанщиками на службе у этого славного царя, еще десять лакхов солдат и сорок отрядов невольников присутствовали на его приемах, более пышных, чем земной рай Ирам” (АХ, пер. А. С. Сухочева).

Страна, которой управляет падишах, благоденствует – важнейший мотив в персонификации этого образа:

“Под его (падишаха. – А. Д.) властью народ благоденствовал, казна была полна, войско послушно, бедняки довольны. Все жили в таком покое и радости, словно в каждом доме днем и ночью был праздник. Азадбахт уничтожил всех воров, грабителей, жуликов, мошенников, обманщиков и не оставил даже памяти о них во всей стране. Двери домов на ночь не запирались, а лавки на базаре оставались открытыми. Путешественники шли через леса и поля, позванивая золотыми монетами, и никто не спрашивал, что они несут и куда направляются” (СВ, пер. Г. А. Зографа).

Везир – персонаж, имеющий длительную традицию в классической прозе Востока. Характеризуется как мудрец, “выдавший мир”, преданный своему повелителю. Характеристика везира может выражаться в самом его имени (СВ, Хирадманд – “мудрый”). Везир – тонкий политик, обладающий сильным влиянием на своего господина (подобно Хи-

радманду, уговорившему Азадбахта остаться на престоле, или везиру из РЛ, убедившему Зейн ул-Мулука подружиться со своим соседом). Везир не льстив (СВ, везир Азадбахта готов умереть, но не отступить от рассказа о ходже-собакопоклоннике), он готов разделить судьбу повелителя во всем (ЦЧ, везир уходит с падишахом Чина в изгнание). Наиболее ярко выражен образ везира в АХ. Легендарный везир Нуширвана, Бузурч Михр, помимо обычных достоинств везира обладает еще даром знать прошлое, предвидеть будущее и толковать сны. Он открывает падишаху измену одной из его жен, предсказывает Ирану войны, привозит ко двору Нуширвана Амира Хамзу с товарищами, другими словами, является добрым гением своего повелителя. Рядом с Бузурч Михром в АХ выведены его антагонисты – дурной везир Малик Алькаш, пренебрегающий пользой государства ради собственной выгоды, и его сын везир Бахтак, хитроумный и злокозненный, плетуший интриги против Бузурч Михра и Амира Хамзы.

Подруга персонифицируется во многом по образу и подобию героини. Однако ее актуализационная функция сводится к помощи герою. Она достает герою волшебное оружие (РЛ, Рухафза), снимает с него колдовские чары (Приключения Санаубара, Михрангез), доставляет его к цели путешествия (РЛ, Махмуда) и пр. В награду герой либо женится на подруге (в чем отразилась мусульманская полигамия), либо отдает ее в жены своему помощнику, как в европейском рыцарском романе.

Помощник (спутник). Этот образ в романическом дастане теряет свою эпическую актуальность. Если в АХ спутники Хамзы – Мукбил и Омар – неразлучны с ним и в первую очередь являются его соратниками, то в дастанах литературного происхождения герой в основном путешествует один. В функции помощника героя могут выступать самые разные персонажи: покровитель, дающий герою приют в своем городе или дворце (сардар Саид и амир в РЛ; падишах Какума в ЦЧ; Бихзад-хан в СВ); верный слуга, спасающий героя от смерти (евнух и Мубарак, СВ; раб Бахтияр, АХ), и др.

Старуха-бытовой образ в дастане. Обычно также помощница героя. В РЛ старуха-домоправительница раскрывает герою секрет игры в нарды, узнав который, он обыгрывает танцовщицу Дильбар. В ЦЧ старая кормилица ге-

роя помогает ему спастись из плена и устраивает его встречу с пери Рухафзой. В СВ мамка царевны Басры сводит ее с влюбленным в нее царевичем Фарса, а сказочно старая мать брахманов (ей двести сорок лет, и тридцать шесть ее сыновей служат в храме) восстанавливает попорченную справедливость, вернув герою похищенную у него жену и наказав обидчика. Хорошая старуха в дастане мудра и величественна. Она пользуется доверием у своих хозяев и почетом у окружающих.

Иначе персонифицируется в дастане старуха-сводня. Ее основными чертами являются бойкость, наглость и хитрость. Персонажи дастана называют ее "бесстыдницей", "чертовой теткой". В РЛ сводня склоняет героя на брак с Читрават; в СВ она выслеживает бежавшую из дома царевну Михрнигар. Бытовая окраска образа сводни выражена методом языковой дифференциации: речь ее подчеркнута груба стилистически и содержит диалектизмы.

Лекарь (отшельник) также характеризуется в бытовом аспекте. Подробности описания деятельности лекаря в дастане, несомненно, связаны с реальной практикой. В СВ приводятся методы врачевания, которыми пользуются лекарь Иса и йог-отшельник: промывание ран соком дерева ним, напиток из сока бедмушка с розовой водой, пластырь, пропитанный соком сандала, и др. В некоторых случаях образ получает окраску сказочно-фантастическую. Таков отшельник из ЦЧ, даровавший падишаху средство, исцеляющее бесплодие, — волшебный гранат.

Дервиш также имеет двойную персонификационную трактовку. В одном случае он, как божий посланник, внезапно появляется на пути героев, помогает им (СВ, дервиш спасает царевну Басры от голодной смерти в пустыне), наставляет на путь истинный (дервиш и царевич из Фарса). В другом случае этот образ имеет сатирическую окраску, характерную для бытовой сказки, рисующей факира как корыстолюбивого ханжу и глупца (дервиш из вставного эпизода РЛ).

Волшебник (чародей) — распространенный персонаж дастана, поскольку в нем волшебство, как мотив, остается важнейшим приемом сюжетосложения. Чародеи могут быть как дружественны герою, так и враждебны ему. В первом случае они ему покровительствуют во всем, во втором — помогают врагам героя и строят козни против него.

В ЦЧ представлена пара чародеев-антагонистов: колдунья Бадра и волшебник Якуб.

Бадра обладает уродливой внешностью, живет в черном дворце на пустынном острове, передвигается по воздуху на спине летающего дракона, другими словами, является вариантом сказочного образа злой ведьмы. Кроме того, Бадра – антропофаг (четыре раза в месяц она похищает у окрестных жителей красивого юношу и съедает его).

Противник Бадры, волшебник Якуб, – происхождения не сказочного; он – купец из Йемена. Волшебную силу он получил, став случайным обладателем свитка, некогда принадлежавшего везиру пророка Сулеймана – Асафу, имя которого использовалось в амулетах для отведения зла. Свиток содержит все девяносто девять имен Аллаха. Одно из этих имен, величайшее, разрушает колдовство.

Согласно характерному для поэтики дастана принципу симметрии в группировке образов Якуб покровительствует герою, а Бадра – сопернику героя, царевичу Манучехру. В результате добро побеждает зло: Якуб, сокрушив чары Бадры, убивает ее и Манучехра. Характерно, что волшебство в дастане создается и разрушается с помощью одного и того же приема, действия, заклинания. Так, злой колдун превращает Санаубара в серну, прочтя заговор над тремя глыбами земли, а волшебница Михрангез тем же способом расколдовывает его.

## Сверхъестественные существа

Джинн является как понятием родовым (и тогда обозначает всякого духа, гения, демона в противоположность человеку), так и видовым – разновидность духа, обычно мужского пола. Джинны внешне могут не отличаться от людей. В СВ они красивы, но у них козлиные ноги. Джинны говорят и на человеческом языке и на своем собственном. С людьми они находятя то в дружественных, то во враждебных отношениях. Государство джинов находится на горе Каф, опоясывающем землю горном хребте, отождествляемом с Кавказом. Государственная иерархия у джинов та же, что и у людей. Во главе государства стоит падишах (в СВ и АХ его имя Шахпал ибн Шахрух). Ему подчинены вассальные повелители провинций: Гулистан-е Ирама, Зарина, Симина, Какума, Фирдаоса и др. Двор правителя джинов также ничем не отличается от дворов земных владык: "Вск

ре мы дошли до шахской резиденции и вступили во дворец. Гляжу: повсюду сияют огни; в два ряда расположены всяческие сиденья, а на них сидят ученые мудрецы, дервиши, эмиры, везиры, придворные и советники. Телохранители, стража и разные слуги стоят, сложив руки, а в центре — усыпанный самоцветами трон" (СВ, с. 222).

Вызывают джиннов, читая заклинания и при этом сжигая благовония: мускус, амбру, алоэ (ЦЧ). Заклинатель духов обязан выдержать сорокадневный пост, чтобы подчинить себе джиннов, а затем произнести заклинания, включающие величайшее имя Аллаха. Будучи закляты, джинны спускаются по воздуху на драгоценном троне (СВ, ЦЧ, АХ) и являются человеку.

Джинны не всемогущи. Иногда они вынуждены обращаться за помощью к смертным. В СВ властитель джиннов Малик Садък просит царевича Чина отыскать его возлюбленную, а дочь падишаха джиннов не в силах продлить встречу с царевичем Нимроза. В АХ подавить бунт дэвов на горе Каф способен только смертный Амир Хамза.

Дэв иконографически напоминает злых духов христианской мифологии. Это человекообразное существо исполинского роста ("ростом с гору"), покрытое шерстью, с клыками, рогами и когтями<sup>1</sup>.

Дэвы — антропофаги, следовательно, априорно враждебны людям. Однако часто они становятся помощниками героя. Живут они на горах или в лесу, подкарауливая путников. При встрече с героем вначале хотят запугать его. Но герой легко обманывает простоватых и глуповатых великанов, располагает их к себе лестью и заставляет служить ему (РЛ). Тогда дэвы переносят героя по воздуху, являются по его первому зову, выполняют любое его приказание, дают ему волоски со своего тела, сжигая которые можно мгновенно вызвать их.

Возможно также и существование добрых дэвов. Таков образ женщины-дэва Хамалы в РЛ, во многом приближающийся к образу пери. Персонификация этого образа восходит к рудиментам мифологии зороастризма, в которой понятие

---

<sup>4</sup> Иконография пери и дэвов представлена, в частности, на миниатюрах к рукописи Джами "Лавайх" ХУІ в. (см. "Восток". Кн. 2. М., 1923, табл. 3).



“пери” обозначало дэва-женщину. Кардинальное разделение между пери и дэвами произошло в эпоху мусульманства.

Дэвы находятся на низшей ступени демонологической иерархии. Они охраняют царство пери или служат посланцами. В бою герой побеждает целые легионы дэвов (РЛ, АХ). Часто дэвы похищают пери и уносят в свой дворец, откуда их освобождает герой.

Пери – прекрасные существа женского пола. В изобразительной традиции обладают парой радужных крыльев. Пери живут в сказочном саду Гулистан-е Ираме, по легенде построенном аравийским царем Шаддадом как подобие земного рая. Образ возлюбленной пери – высшая степень идеализации образа возлюбленной вообще. Пери ничем не отличается от земной красавицы. Она также зависит от родителей, бережет свою репутацию, страдает в разлуке и т. д. Пери влюбляется в смертного, и это становится мотивацией всех препятствий, чинящихся героям. Кроме того, сюжет о любви человека и пери позволял сказителям вводить в повествование странствие героя по волшебным пределам, изобилие фантастики, чудес и др.

Святые ислама наряду с персонажами мусульманской демонологии встречаются в дастане. Их образы более романтизированы, трансцендентальны, нежели образы джиннов, дэвов и пери. Святой Али Муртаза – “рыцарь веры” в СВ является вершителем судеб, защитником справедливости, спасителем отчаявшихся в жизни четырех дервишей. Он атрибутируется как всадник в зеленом плаще с мечом Зульфикар в руках. Появление Али в конце каждой главы дастана имеет и чисто композиционную функцию организации текста в равные по значению сегменты.

Святой Хизр в дастане обычно является героям во время странствий и выступает в функции сказочного дарителя (АХ). Хизр, как известно, по легенде, был вместе с пророком Ильясом спутником Искандара в поисках живой воды. Испив из источника, Хизр обрел бессмертие и стал помощником путников, странствующих по суше.

Индра. Этот единственный представитель индуистского пантеона, который упоминается в дастанах, в отличие от других божеств, именующихся просто идолами. Властитель небесных дев-апсар, образы которых сплавляются в сознании создателей дастана с образами пери, переходит в область сказки, потеряв свою сакральную силу, характерную

для ведийской традиции. Индра, как разновидность Мусаргента на индийской почве, упоминается в СВ, а в РЛ он – повелитель царства пери. Двор Индры становится центром искусства, где царят музыка, пение и танец. Впоследствии этот мотив был разработан в первом драматическом произведении на урду – пьесе “Двор Индры” (“Индар Сабха”), поставленной в 1858 г. при дворе аудхского наваба Ваджида Али-шаха.

х х х

Несмотря на иконичность дастанной персонификации, в дастане по сравнению с волшебной сказкой, например, человек выступает как существо более сложное, связанное до известной степени с обстоятельствами, живущее на определенном бытовом и социальном фоне. Герой обладает некоторыми слабостями (в основном отсутствием физической силы), вынужден плутовать, хитрить, словом, до известной степени он сведен с небес на землю. И хотя судьба героя определяется принадлежностью его к какой-либо социальной корпорации, в дастанах мы сталкиваемся с недовольством, пусть и декларативным, этой судьбой, с жалобами на нее, с зачатками конфликта между человеческой личностью и судьбой, т. е. с личностными элементами.

Возникает и индивидуализация быта. Она рождается из средневековой конкретизации (процесса, противостоящего абстрагированию), для которой характерны детализация, с одной стороны, и бытовое “снижение” изображаемого – с другой. Индивидуализация быта сказывается в появлении второстепенных персонажей типа лекаря, старухи-сводни, дервиша, конкретизирующих ту общественную среду, в которой разворачивается сюжет.

Наконец, намечается в дастане и индивидуализация речи персонажей. В целом прямая речь еще не определяет характера героя, она безлично “книжная”, гладкая. Между изложением автора и прямой речью героев нет стилистического разнобоя. Прямая речь объясняет мотивы поступков, является способом повествования, но не способом изображения события. Диалог развит слабо и не выходит за пределы вопросов и ответов, предложений и согласий. И тем не менее языковая дифференциация в дастанах прослеживается. Метафоричность, зашифрованность любовных объяснений ге-

роев; выпренность речи придворных; сниженность, грубость языка дэвов и других злых духов; живая, разговорная речь некоторых второстепенных персонажей – все это означает осознание авторами роли языка как средства персонификации. Подобные черты приемов характеристики героев значат собой рост индивидуальности в методе изображения действительности.

## Г л а в а I V

### „КАРТИНА МИРА“ В ДАСТАНАХ

Реконструкция “картины мира”, характерной для той или иной литературной эпохи, жанра, произведения, автора, представляется нам важнейшей задачей анализа художественного текста, являющегося составным элементом “текста” более общего – культуры.

“Определенной ступени развития производства, общественных отношений, выделенности человека из природного окружения соответствуют свои способы переживания мира. В этом смысле они отражают общественную практику. Но вместе с тем эти категории определяют поведение индивидов и групп. Поэтому они и воздействуют на общественную практику, способствуя тому, что она отливаается в формы, отвечающие “модели мира”, в которую группируются эти категории” /20, с. 17/.

Изучая дастаны урду, мы сталкиваемся с некоей цельностью мировоззрения, отразившегося в них. В связи с этим становится возможным вычленение из текста дастанов определяющих представлений эпохи, набора семантических категорий, наиболее общих, обязательных для социума, ради которого и которым создавались дастаны. Среди этих категорий решающими являются пространственно–временные представления. Причем сразу надо оговориться, что здесь мы имеем дело уже не с исторически обусловленными “объективными” представлениями индийцев ХУП–ХУШ вв. о времени и пространстве, а с понятиями художественного времени и пространства, литературно опосредованными, обладающими как бы двойной условностью, увязанными с сюжетом произведения, не существующими вне события, регулируемые волей рассказчика.

### Поэтика художественного времени

Основным отличием дастанного времени от времени исторического является его замкнутость. Это повествователь-

ное время возникает с завязкой сюжета из небытия (В некотором городе жил падишах) и оканчивается с развязкой. Продление повествовательного времени вне дастана невозможно, поэтому, как уже мы отмечали в гл. II, рамка дастана вводит и останавливает это время. Подобную условность повествовательного времени мы встречаем и в волшебной сказке.

Сопоставление дастана как жанровой формы романтического эпоса с более ранними формами эпоса позволяет отметить в нем существенно новые черты. Они проявляются как в предмете изображения и его социальной обусловленности, так и в способе изображения общественной действительности. Последний связан с эволюцией мировосприятия создателей дастанов и их слушателей.

Эта эволюция шла прежде всего от мифа к сказке. Богатырский эпос, как известно, часто прибегает к чудесному, хотя бы в связи с присущей ему героической идеализацией героев. Однако чудесное присутствует здесь как элемент мифологический, требующий веры в себя. В дастане же царит волшебная фантастика, которая восходит не прямо к мифологии или обрядам древности, а к фабульным мотивам сказок, потерявших, однако, всякую познавательность этих мифов и из предмета верований превратившихся в развлекательное повествование.

Таким образом, основным различием в способах изображения действительности в дастанах и старом эпосе можно считать "фантастическую нереальность" сказки по сравнению со своеобразной "реальностью" мифа. Из этого проистекает свобода обращения дастана с пространственно-временными мотивами, отсутствие показателей истинности пространства и времени, нарушение причинно-следственных связей и т. д.

Действие дастана соотнесено с неким неопределенным прошлым, которое никак не конкретизируется, хотя в пространстве, как мы увидим далее, тенденция к псевдоконкретности прослеживается.

Мир дастана с его обилием анахронизмов, с одновременным сосуществованием коранических пророков древности и героев ислама, живущих в средние века, представляется внеисторическим, практически вечным: так давно он возник и так долго существует. Он хронологически подобен миру европейского романа артуровского цикла, существующего вне соприкосновения с миром реальности, не имеющего четких границ в пространстве.

Отсчет времени в дастане идет от последнего события: "через год", "на следующий день" и т. д.

В дастане мы в первую очередь можем выделить авторское время, существующее в рамке (см. гл. П). Авторскому времени, соотносенному с реальностью (в частности, с реальностью создания произведения), противостоит время повествовательное, вымышленное. Оно обнаруживает то ускоренность, то замедленность протекания. Так, во время двенадцатилетнего заклатья Бакавали время убыстряется, и сюжетно за этот период происходит лишь одно событие — свадьба царевича и Читрават (РЛ). Напротив, в СВ в истории второго дервиша время замедляется, так как события, которые наблюдает герой, повторяются изо дня в день многие годы: царевич Нимроза выезжает на коне, убивает раба, разбивает вазу и т. д. Теми же магическими свойствами времени объясняется, с одной стороны, слишком быстрое мужание героя (АХ), а с другой — тот факт, что герои на протяжении десятилетий сохраняют свою молодость и красоту.

Характерной чертой дастанного времени является разрыв повествовательного времени со временем рассказа о событиях. В своем стремлении выравнять это расхождение времени повествовательного и исполнительского рассказчика прибегали к так называемому косному рассказу, в основе которого лежал принцип ретардации.

"Замедленный темп эпического повествования, так называемый косный рассказ и "прием ретардации" вызывается тем, как сознание реагирует на время и движение: оно настолько безучастно к качественно различным изменениям времени, что не замечает его разнобоя и располагает события во временной бесперспективности, где различные части происходящего имеют один и тот же темп существования, а потому и рассказа" /84, с. 301/. Как следствие стремления к единству времени в дастане образуются повторы эпизодов по закону трехчленности (РЛ, герой трижды играет в карты; ЦЧ, Якуб трижды сокрушает колдовство; АХ, троичный характер многих поединков Хамзы). Стремление сблизить повествовательное и исполнительское время проявляется в особой ретардации медленно разворачивающихся событий (описания женского туалета, праздничного шествия, брачного пира), в развернутой передаче диалогов и почти полном отсутствии косвенной речи, в попытке подробного повторения рассказа при сюжетных повторах.

Наконец, к замедлению повествования может быть отнесена неоднократно отмечавшаяся нами "украшенность" его стиля: стилистическая симметрия, нанизывание тропов, "плетение словес", призванные воспроизводить явления в их собственных имманентных темпах развития.

Временной характер имеют и ретардационные формулы наступления захода и восхода, о которых уже говорилось в гл. 1. Они вводятся также с целью ликвидировать разрыв между реальным временем рассказа и условным художественным временем. Кстати, эти развернутые метафоры вместе с комплексом "сад-дворец" представляют собой своеобразные описания природы. Эти описания также увязаны с сюжетом, динамичны, поскольку время в дастане "последовательно движется в одном направлении и никогда не возвращается назад. Рассказ всегда подвигает его вперед. Вот почему в сказке нет статических описаний. Если природа и описывается, то только в движении, и описание ее продолжает развивать действие" /42, с. 252/.

Действительно, время в дастане, не будучи связано с историческим временем, не может возвращаться назад и забегать вперед. Отсутствие в самом дастане автора и его авторского времени как регулятора времени повествовательного исключает возможность временных перестановок.

Существует своеобразная концепция единства времени в дастане: время не терпит перерывов. "Остановок в действии нет и быть не может. Если действие героя приостанавливается, это действие немедленно переймет другой герой. . . Раз начавшись, действие стремительно будет развиваться до конца. Общего представления о времени нет. . . Есть только эмпирическое время, измеряемое не числами, днями и годами, а действиями героев. Только относительно этих действий время существует как реальный фактор повествования, но никакой роли само по себе не играет", - писал В. Я. Пропп /66, с. 93/. Он также писал о законе "хронологической несовместимости" применительно к фольклору, означающем несовместимость нескольких действий одновременно в разных местах: "Фольклор знает только эмпирическое пространство, т. е. пространство, которое в момент действия окружает героя. То, что происходит за пределами этого пространства, не может стать предметом повествования. Поэтому в фольклоре не может быть двух театров действия в разных местах одновременно" /66, с. 92/.

Хотя дастан не является чисто фольклорным жанром, ему также свойственны эти временные характеристики. Если один герой действует, другой находится в бездействии, "пребывает", по выражению В. Я. Проппа: спит, как дочь старика из СВ, каменеет, как Бакавали, и т. д. Пока действует Бахрам из ЦЧ, Рухафза закована в цепи, но как только действие переходит к Рухафзе, Бахрам заточен в башню. Тадж ул-Мулук завещает Дильбар ждать его двенадцать лет, но к его возвращению она нимало не стареет и не меняется, так как не принимает участия в действии, "не живет".

О герое "пребывающем" читателю до поры до времени ничего не известно. Поэтому в повествовании он может появляться совершенно внезапно, приходя на помощь, зов и т. д., как *deus ex machina*, или давать знать о себе посредством различных вестников: птиц, животных, волшебников и др. В дастане, правда, делается уже попытка как-то нарушить "хронологическую несовместимость", как-то рядоположить события, протекающие в различных местах действия.

Для этого вводятся фразы типа: "А теперь расскажем о царевиче Чина"; "Теперь послушайте рассказ о той пери"; "Тем временем. . ." Как мы видим, прием чисто механический: происходит словно смена неподвижных кадров, еще не существует понятие монтажа, нередко равноположены события различной временной длительности, семантической наполненности, эмоциональной окрашенности и др.

"Сознание не сразу расчленяет время; оно не видит пространства в дали и в "воздухе", не воспринимает подлинной последовательности во времени, и нанизывая события одно на другое в рассказе и в рисунке, снимает отличия между кратким и долгим, более и менее важным в отношении времени" /84, с. 301/.

Затрудненность временных перестановок в дастане подчеркивается и тем, что параллельное действие в нем в большинстве случаев не инкорпорировано в основной сюжет, а развивается вслед за ним.

Единицей измерения времени в дастане, по существу, является день. Поэтому восход солнца и наступление ночи постоянно маркируется. "Авантюра", эпизод начинается утром и ночью завершается: ночь посвящена любви.

Свобода обращения с временными мотивами в дастанах приводит к появлению анахронизмов там, где речь идет о событиях, имевших место в действительности. Таково, например, несоответствие между годами жизни Хамзы, погиб-



шего в третьем году хиджры в возрасте 57–59 лет, и годами правления Нуширвана (531–579), которому он по дастану служит. Изобилует анахронизмами и близкая к АХ "Сират Антара".

В дастане 'романическом' связь времен является функцией героя, в его образе неразрывно соединены прошлое, настоящее и будущее. Сама концепция героя, странствующего в поисках возлюбленной, предполагает устремленность в будущее; в прошлом его лежит какое-нибудь предсказание, несчастливый гороскоп, запрет, которые реализуются в настоящем через приключения, образующие сюжет. Вообще, все, что в дастане предсказано в прошлом, сбывается в настоящем – таков неписанный закон временной логики дастана.

Исследователями средневековой литературы неоднократно отмечалась "вневременность" временных представлений в ней. "Новое не представляет интереса в этой системе сознания, в нем ищут лишь повторения прежде бывшего, того, что возвращает к началу времени" /20/ с. 88/. Прошлое, настоящее и будущее сосуществуют в дастане как бы в одной плоскости. Это "пространственное" понимание времени обеспечивается прецедентностью всех событий дастана, имеющих аналогии в фольклорной и литературной классике. Поэтому в культурный пласт средневековой мусульманской Индии органически входят персонажи первых веков ислама (Али, СВ) и даже ведийского периода (Индра, РЛ). Данью "вневременности" является и отсутствие различия времен года в дастанах.

Повествовательное время в дастанах может быть двояким: реальным, сюжетным или магическим. Реальное время движет сюжет равномерно и однонаправленно по пути странствий, пиров, подвигов и свадеб, от одного эпизода к другому; время фантастическое возникает с попаданием героя в "иное" пространство; волшебство останавливает время. Поэтому на волшебном острове Якуб видит спящего вечным сном везира Сулеймана. Время здесь вечно делящееся (ЦЧ). Поэтому в таинственном городе Амарнагаре Тадж ул-Мулук встречается с Индрой (РЛ). Очевидно, что в фантастическом времени дастана отразились особенности индивидуального восприятия, замечавшего, что время может протекать незаметно или мучительно тянуться. Этими свойствами как постоянными средневековое сознание и наделяло время.

Связь между временем и протекающими в нем событиями в дастане довольно сильна: время не безотносительно к происходящему, не автономно. Поэтому оно может быть добрым и дурным. Во время "благоприятного часа" совершаются свадьбы. В гороскопах устанавливается период неблагоприятного персонажу времени, в течение которого ему нельзя нарушать предписанные запреты (например, в течение сорока дней не выходить из дома, двенадцать лет не смотреть на луну и солнце и т. д.). По истечении этих неблагоприятных периодов опасность ликвидируется.

Принципиально отличный характер имеет авторское время рамки дастана. Оно подчеркнуто исторично даже там, где речь идет о вымышленных событиях. Время рамки дастана хронологично, изобилует датами. Темпоральность рамки подчеркивают переводы дат из летосчисления хиджры в христианское (СВ, РЛ, ЦЧ). Рамка может содержать автобиографические и биографические данные, исторические сведения (история языка урду, история Дели в СВ), хронологические параллели. Другими словами, в рамке в противоположность самому дастану возникает авторское время, образующее временную перспективу событий.

Наряду с авторским временем рамки и повествовательным – собственно текста в дастане мы встречаемся еще с временем описательным, которое соответствует остановке в развитии сюжета. Во всех случаях "общих мест" дескриптивного характера – в описании красоты героев, "сад-дворца", одежды – в отступлениях и рассуждениях мы имеем дело с описательным временем. Порой оно сближается с временем авторским (в отступлениях). Сродни описательному времени с его статичностью и бытовое время второстепенных персонажей: однообразного, изо дня в день повторяющегося труда дровосеков из РЛ, застывшей жизни женской половины дворца "зананы" в СВ и т. д. В отличие от устремленного в будущее приключения, "авантюры" героя, повседневность в дастане рисуется неизменной, неподвижной, неспособной к развитию.

## Поэтика художественного пространства

Пространство дастана обладает, как и время, высокой степенью условности. Наряду с реальными земными объектами оно включает волшебные страны, райские сады и др.

Представления о мире действительном, соединяясь с фантастическим миром пери и дэвов, дают интерпретацию пространства, характерную для жанровой формы дастана вообще, — такая интерпретация не претендует на "достоверность" мифа, т. е. на создание космогонической модели мира. В ней нет никаких унифицированных представлений, точной обусловленности, поскольку для сказочной фантастики дастана необходима полнейшая свобода варьирования всех мотивов.

При этом топография занимает огромное место в создании создателей дастанов. Упоминание любого персонажа сопровождается указанием на его происхождение: чей он сын и откуда родом. Так в зачине дастана о Санаубаре он экспонируется как сын падишаха Хуршида из Чина; Сейф ул-Мулук — сын падишаха Касима из Мисра. Второстепенные персонажи в АХ также подчиняются этому правилу: Султанбахт — сын падишаха Магриба, Хашшам — сын Алакмы из Хебара и т. д. Обычная инициальная формула дастана содержит место действия: "В городе Мадаин правил падишах Кубад Камран" (АХ). "В стране Чин правил падишах . . ." (ЦЧ). "Некогда в стране Рум был падишах . . ." (СВ). Иначе говоря, дастану свойствен пространственный показатель истинности, "сверхфразовое единство, которое в композиционном плане осуществляет функции ориентировки в пространстве" /60, с. 69/. То же явление отмечает В. Д. Кузьмина в европейском народном романе. Например, сравним зачин русской повести "Петр Златые ключи": "В королевстве французском бысть князь именем Вольфганг . . ." /40, с. 121/.

Пространство дастана весьма емко, беспредельно, оно вмещает объекты, отстоящие друг от друга на огромные расстояния. И вместе с тем это пространство зависит от сюжета и никогда не является ему помехой. Поскольку сюжет складывается из бесконечных странствий героя, то и пространство, в котором локализуется этот сюжет, линейно. Оно не существует само по себе, а разворачивается на пути протагониста замкнутыми локусами, ограниченными стенами сада или дворца, островом в океане и т. д. Расстояния между различными локусами в дастане не определены. Герой с большими трудностями идет почти на протяжении всего повествования на край света, в страну своей возлюбленной, а обратный путь может без всякого труда проделать в течение дня. Эту увязанность сюжета с простран-

ством применительно к сказке Д. С. Лихачев назвал "сморк-проводимостью" пространства, малым сопротивлением материальной среды, когда "препятствия, которые встречает герой по дороге, — только сюжетные, но не естественные, не природные" /42, с. 386/. Отсутствие сопротивления среды создает легкость развития действия. Персонажам дастана ничем любое расстояние, по плечу любое испытание, труд, задача. Они застрахованы от реальных непредвиденных помех, как, например, стихийные бедствия, изменение погоды, болезнь и т. д.

При всей своей фантастичности мир дастана не противостоит действительности, как "мир наизнанку" английской литературы нонсенса. Сказочное и обыденное, описанное с мельчайшими деталями, как мы видели уже, переплетаются в дастане. К творческому методу создателей дастанов подходит термин, употребляемый современным литературоведением по отношению к творчеству некоторых писателей нового времени (Г. Маркес, М. Булгаков и др.), — "магический реализм".

Зачастую действие дастана протекает в различных странах, как мусульманских — Рум (Турция), Фарс (Персия), Миср (Египет), Шам (Сирия) и другие, так и немусульманских — Чин (Китай), Фаранг (Европа), Сарандип (Цейлон). Полное сходство, единообразие мусульманских стран в дастане объяснимо не только литературоведчески, но и исторически. В пределах мусульманской империи "мусульманин, совершая путешествие, повсюду находился под сенью своей веры, встречал того же бога, те же молитвы, аналогичные законы и схожие обычаи. И в этом смысле существовало некое практическое право гражданства мусульманской империи, когда мусульманин был уверен в личной свободе во всех областях своей страны и никто не мог сделать его рабом" /50, с. 15/.

Однако в дастане также нет существенных различий между, например, Китаем и Европой. Они интерпретируются согласно обычным литературным канонам, в которых отсутствует понятие "местного колорита". Все "заморские" страны характеризуются по единой сказочно-фантастической модели и при этом "омусульманизированы". Поэтому китайские царевичи и европейские царевны носят персидские или арабские имена, живут по обычаям исламского востока и т. д.

Наряду с реально существующими заморскими странами действие дастана происходит на фантастических островах и в сказочных землях: Какуме, Вак-аль-Вак, горе Каф или в Ираме, причем последние два являются постоянными топонимами для всех дастанов. Сходное явление мы встречаем в европейском романе, где наряду с Римом, Константинополем, Корнуэллом постоянно упоминаются легендарные города Камелот и Тинтажель, лес Броселианд и др. /см. 56/.

Мир не представляется создателям дастана многоликим и разнообразным. Рассказы купцов и паломников о заморских странах обрастали легендами и фантастикой, и представления об окружающем мире подменялись представлением о той его ограниченной части, которая хорошо была известна и рассказчику и слушателям. Поэтому жители "заморских стран" в дастане суть переодетые персы, арабы, турки. По характеру сказочной условности Чин и Фаранг индийских дастанов весьма напоминают Пекин "Принцессы Турандот" и Серендипп "Короля-оленья" Гоцци, в которых действуют персонажи итальянской комедии дель арте.

Однако в ряде индийских дастанов часть фабулы, связанная с Цейлоном (или Сарандипом в мусульманской традиции), содержит отдельные дифференцирующие элементы, которые выделяют Цейлон среди ряда других "заморских стран", характеризующихся по единой модели. Основной упор делается на индуистский культ Цейлона, отличающий его от мусульманского Севера Индии. Появляются реалии, связанные с индуизмом (идолы, кумирни, брахманы, немусульманские имена), что придает описанию известный "местный колорит".

Связь между географической местностью и разворачивающимся в ней действием в дастане весьма сильна. Локализация сюжета важна не столько своим обозначением географического сценария фона рассказа, сколько семантикой внутренних связей между названием страны и локализованным в ней рассказом. Так, например, перенесение действия дастана на Сарандип чревато возникновением параллельной основному сюжету любовной интриги между индуской и мусульманином. Добавочной мотивировкой этого момента фабулы выступало, по всей вероятности, отсутствие обычной парды на индуистском Цейлоне, относительная "свобода" (в понимании мусульман) общения мужчины с женщиной.

Кроме того, Цейлон, находящийся на юге Индостана, является местом, где герои переживают смертельную опасность (РЛ, СВ). В этом отразились древние мифологические представления индийцев, считавших юг обителью смерти.

Оппозиция "родина – чужбина" весьма релевантна в пространственной организации дастана. Природа на родине – в цвету, народ благоденствует, правление мудро. На чужбине пространство враждебно герою, здесь царит несправедливость, обычаи и нравы поражают дикостью и жестокостью. Интерпретация оппозиции "родина – чужбина" возможна в нескольких планах: 1) в религиозном, где она приобретает вид противопоставления "правоверный – язычник" или "мусульманин – немусульманин" (эту интерпретацию мы встречаем во всех дастанах в эпизодах, когда герой попадает на Цейлон и в другие неисламские страны); 2) в этническом, как "человеческий – нечеловеческий, колдовской" или "человек – нечеловек, джинн, дэв" (в этом случае пространство "чужбины", как земли сверхъестественных существ, может быть и враждебно и дружелюбно герою); 3) в культурном, как "культурный – варварский, дикий"; 4) в космогоническом, как "запад–восток".

В последней интерпретации отразились элементы древнейшей космогонии, по которой Восток, место рождения солнца, противопоставлялся Западу, стране гибели, угасания светила. Возникает образ Востока как родины героев. Они всячески подчеркивают свою принадлежность Востоку ("Родина моя светлее, чем восход солнца", РЛ). Что же касается Запада, то он становится местом странствий и мытарств героя, олицетворяя собой чужбину.

Дастану, как и другим жанрам средневековой словесности, не присуще автономное чувство природы. Природа, ее объекты всегда увязаны с сюжетом. Ландшафт в дастане сказочен, условен, хотя описание его может быть весьма детализированно и натуралистично. (Это мы пытались показать, говоря о "саде–дворце" в гл. П.)

Особую роль в дастане играет стихия леса и океана. Море и лес активно вмешиваются в жизнь протагониста: они либо сами являются "иным" пространством, где герой вступает в контакт с чудесным, либо ведут к этому "иному" пространству. Лес и море в дастане – пространство бескрайнее: они возникают с началом "авантюры", а с кон-

дом ее герой обычно выходит на берег или к городу из леса. Как отмечает А. Д. Михайлов, применительно к рыцарскому роману, "лес как нерасчлененное пространство изоморфен природе" /53, с. 177/,

Чисто актуализационная роль природы ведет к тому, что указания на местность носят характер не столько пространственного, сколько сюжетного ориентира: лес – место странствий героя, сад – место любовных приключений, остров в океане – место фантастических событий и т. д.

Условный сказочный характер пространства в дастане лишает его топографической определенности. Наиболее интересен в этом аспекте вопрос о локализации мира сверхъестественных существ. Как мы увидим далее, в различных дастанах существует различная трактовка этого локуса. Например, в РЛ герой странствует и по "реальным" земным пределам, к которым относятся его родной "восточный город", город Фирдаос, "где правил Ризван-шах", и остров Цейлон.

Следующим этапом странствования героя стал лес, пре-вращающийся затем в Прекрасную страну – царство Тадж ул-Мулука. Это царство не может быть полностью отнесено к земному миру, даже при всей сугубо дастанной фантастичности последнего. Хотя лес начинается непосредственно вблизи города Фирдаоса, но принадлежит он в равной степени и людям и сверхъестественным существам. В начале дастана дается поистине inferническое описание леса. Он темен, непроходим, кишит змеями. Затем по приказу Тадж ул-Мулука дэвы преобразуют этот мрачный пейзаж в сказочную землю обетованную, сплошь покрытую алым бархатным ковром. Сад и дворец в Прекрасной стране построенны по подобию райских, но правит этой страной смертный.

Остальные этапы путешествия героя относятся к сказочной стране роз, царству пери – Гулистану.

Гулистан – пространство фантастическое, в котором возникает фантастическое время. Приметами фантастичности пространства являются его отгороженность стенами от окружающего мира (в РЛ дважды сообщается, что проникнуть за стены Ирама невозможно никому); внезапное появление и исчезновение (например, в СВ, где фантастическое пространство горы Каф является тому, у кого нанесена сурьма на глаза); постоянная изменчивость (в РЛ и ЦЧ под действием чар герой, не перемещаясь, все время попадает в новые локусы). Фантастическое пространство не пред-

сказуемо, герой либо переживает в нем опасность, либо просто "плутает", сбивается с пути.

В Гулистане выделяется несколько иерархических неравноценных объектов. В основном Гулистан представлен двумя автономными островами – Ирамом и Фирдаосом. В переводе оба слова означают "рай".

Сказочный остров Ирам существует в персидской традиции как воплощение земного рая, создателем которого был царь Южной Аравии Шеддад, а разрушителем – Аллах. Остров Фирдаос во всем копирует Ирам. Одинаковы обычаи и этикет двора (ср. празднование свадеб на Ираме и Фирдаосе). Очень схожи и образы правителей – братьев Фироз-шаха и Музаффар-шаха, их жен – Джамили-хатун и Хуснары, наконец, их единственных дочерей – Бакавали и Рухафзы.

Интересно, что существует даже семантическое сходство имен властителей островов (Фироз и Музаффар – "побеждающий") и их жен (Хуснара – "украшенная красотой", Джамили-хатун – "красивая женщина").

К миру пери относится и таинственный "город бессмертия" Амарнагар, где правит их властитель Индра. По тому, что пери Бакавали, дочь падишаха, лишь рядовая танцовщица при дворе Индры, который способен наложить на нее за послушание заклятие, можно судить, что Индра обладает большей властью над царством пери, чем местные правители Фироз-шах и Музаффар-шах. Следовательно, иерархически Амарнагар предшествует Ираму и Фирдаосу.

Кроме того, к фантастическому пространству относится океан с островами и селениями, где Тадж ул-Мулук попадает в рабство к негритянке, дворец Чернолицего дэва и др.

Исходя из сказанного организацию пространства в РЛ можно представить следующим образом:

Высший уровень – страна пери – Гулистан	Амарнагар	
	остров Ирам океан с островами	остров Фирдаос дворец Чернолицего дэва
Промежуточное пространство – царство героя	Лес (Прекрасная страна)	
Низший уровень – мир людей	Некий восточный город	– город Фирдаос – остров Цейлон



Нельзя, однако, сказать с полной определенностью, является ли эта организация вертикальной в пространстве, т. е. соответствует ли высший уровень некоему миру, пространственно расположенному выше других, а низший – расположенному наиболее низко. В тексте дастана перемещения Тадж ул-Мулука из одного уровня в другой описаны мало. Сначала женщина-дэв Хамала несет его из леса на Ирам, потом одна из пери доставляет его на Цейлон из Амарнагара, а затем в Прекрасную страну. Сведений о том, производятся ли эти перемещения в горизонтальной или вертикальной плоскости, нет. Скорее всего, география чудесного лежит в одной горизонтальной плоскости с земной. И реальный Цейлон поэтому выступает таким же сказочным, как Гулистан.

Приведенная схема интересна своим функциональным значением, и в частности особой функцией промежуточного пространства, своеобразной "антарикши", через которое идет общение двух остальных миров и которое несет черты их обоих.

Об особом значении этого уровня говорит и то, что после всех перипетий именно здесь, а не в Гулистане или на земле остаются жить герои. Царством Тадж ул-Мулука является Прекрасная страна, земное подобие царства пери, идеализируемая еще больше, нежели ее прототип.

В АХ царство падишаха джиннов Шахпала ибн Шахруха расположено на горе Каф, а в СВ оно же, по-видимому, локализовано в каком-то другом месте, т. к. этот падишах идет из своей столицы войной на чародея, живущего на горе Каф.

Подобная свобода обращения с фантастическим пространством, отсутствие четкой его топографии характерны для всех дастанов.

Мир духов удален пространственно от мира людей. Чаще всего человек попадает туда на летающем троне – "троне Сулеймана", однако туда же можно попасть пешком. Четвертый дервиш (СВ) шел туда месяц и нашел страну духов к северу от Чина (Китая).

В эпоху максимального развития фантастики в дастанах как сказочное обоснование топографических противоречий и координации в фантастическом пространстве возникло понятие "тилисм". Буквальный перевод этого слова – волшебство, чары. Однако в контексте дастана тилисм означает только те волшебные действия, с которыми связаны прост-

ранственные сдвиги, переход из реального измерения в волшебное. Наиболее распространенным видом тилизма является нанесение на глаза человеку сурьмы Сулеймана. По восточным поверьям, сурьма обладает свойством отвращать злых духов, помогает увидеть чудеса, обычно недоступные глазу, и возвращает зрение. В одних случаях нанесение сурьмы на глаза открывает взгляду человека мир духов:

"Мубарак достал коробочку с сурьмой Соломона и тонкой палочкой нанес мне сурьму на глаза. Тотчас зрению моему стали доступны войсковые шатры и палатки и сами джинны" (СВ, с. 222).

В других случаях сурьма дает возможность увидеть только самих духов, доселе невидимых:

"Вскоре они опустились в таком месте, где стояли роскошные здания и видны были следы тщательных приготовлений, но не было ясно, есть там кто или нет. Тем временем кто-то провел палочкой с сурьмой Соломона по глазам всех пятерых, и, уронив по две слезинки, они увидели собрание пери" (СВ, с. 240).

В ЦЧ тилизм достигается заклинаниями. Волшебник Якуб, руша чары колдуньи Бадры, находится в изменяющемся фантастическом пространстве и последовательно оказывается то в крепости, где стоят четыре каменных идола с человеческими лицами, то в заколдованном дворце, то у мраморной ограды, колонны которой источают волшебную музыку. Победив же Бадру, Якуб в мгновение ока попадает в прежнее реальное измерение, в дом, где он находился до начала тилизма.

В РЛ тилизм осуществляется с помощью водной стихии. Герой, ныряя в водоем, трижды выходит на берег в разных городах. Вообще для дастанов характерно особое отношение к любому водоему: океану, морю, хаузу. Сознание создателей дастанов как бы не относит их к земным пределам. Водная стихия, как и лес, в дастане некая срединная область, место странствий, волшебных превращений, разлуки героев (перипетия кораблекрушения). Обычно океан, в котором странствуют герои, географически не определен. Исключением является дастан о Санаубаре, где герой в течение шести месяцев плывет по Омманскому морю.

Итак, тилизм в дастане становится своеобразным пространственным показателем "истинности": вслед за соответствующим магическим действием происходит мгновенный

прорыв в реальном пространстве повествования и переход в иной, фантастический пласт. И если исполнение всех предсказаний – закон временной логики дастана, то тилисм – закон логики пространственной.

Идея дороги, странствия, образующая пространственное развитие в дастане, смыкается с идеей нравственного роста идущего, с идеей пути к заветной цели. Исполнение желаний возможно лишь в конце пути. Это буквально проявилось в СВ, где четверем дервишам, чтобы обрести счастье, нужно идти в страну Рум. На стадии временного безумия герой теряет путь, цель поисков. Блуждания его хаотичны, бессмысленны:

“Одолеваемый неотвязной заботой, я изорвал на себе все одежды и, голый и нищий, словно факир, бродил по этой стране с ранней зари до позднего вечера, а ночью валился спать, где попало” /52, с. 78/.

“Я распрощался с ним и пять лет, словно одержимый, бродил по разным местам. . .” /52, с. 121/.

К концу пути герои приходят возмужавшими, мудрыми, освободившимися от юношеской беспечности, закаленными в страдании, словом, изменившимися. Таким образом, можно говорить о связи пространственного развития с развитием характера героя, о моральном влиянии категории пространства на протагониста.

## **Соотношение дастанной литературы и изобразительного искусства**

В гл. 1 мы уже отмечали тенденцию к орнаментизации дастанной прозы. “Плетение словес” в дастанах коррелирует с традиционным ближне- и средневосточным орнаментом.

“Плетение словес” основано на внимательнейшем отношении к слову: к его звуковой стороне (аллитерация, ассонансы и т. п.), к этимологии слова. . . к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.). . . . Поиски слова, нагромождения эпитетов, синонимов исходили из тех же представлений о тождестве слова и сущности божественного писания ”/43, с. 88/ В странах Ближнего и Среднего Востока, где существовали традиционные ограничения фигуративности изобразительного искусства, орнамент соответствовал научной и строительной практике – достижениям прикладной геометрии и особенностям архитектуры. Отвлеченный характер орнамента, его знаковость придавали

арабеске силу божественного послания. Пиэтет мусульманских народов перед словом сообщился и отношению к буквенному орнаменту, каллиграфической вязи, в форму которой облекалось сакральное слово<sup>1</sup>.

В той же степени, в какой создатели дастанов "плетут" тропы, они "нанизывают" и события. Сюжеты, как мы видели, далеко не всегда подчиняются причинно-следственным связям. Нагромождение новых и новых фабульных мотивов и ходов, перенасыщенность художественного пространства повествования зачастую немотивированными событиями, факкультативность многих элементов сюжета также напоминает дробную "открытую" композицию орнамента, отдельные части которой могут быть опущены без ущерба для целого. Таким образом, орнаментальность и носящая знаковый характер декоративность пронизывают текстуру всего дастана, словно превращая ее в красочное узорочье, хитросплетение восточного ковра.

Сравнение поэтической речи с ковровой тканью принадлежит О. Мандельштаму. Он же дал блистательное определение словесно-пластической орнаментальности, которое могло бы быть эпиграфом этой части работы: "Орнамент строфичен. Узор строчковат" /49, с. 7/.

Однако ковер лишь декоративен, а художественный текст "изобразителен": в нем есть содержание, он несет информацию. Поэтому наиболее точным аналогом текста типа дастана, его "сколком" в культуре, его зеркальным отражением в пластическом мышлении нам представляется не орнамент и не ковер, а классическая книжная миниатюра стран Ближнего, Среднего Востока и Северной Индии, которая наряду с изобразительностью несет в себе и орнаментальное и ковровое начало.

Общность художественного метода создателей дастанов и творцов миниатюры опирается на сращение словесного и пластического образа — этот феномен средневековья. На Ближнем и Среднем Востоке он усугубляется историче-

---

<sup>1</sup> Сакральное восприятие орнамента не являлось чертой исключительно исламской культуры. Примерно в ту же эпоху (УШ-IX вв.) в Византии христианское иконоборчество, отвергавшее предметное изображение, призывало к отвлеченному знаку троекратно повторенного креста, т. е. подобию орнамента.

ски сложившимся искусством книжного оформления, где каллиграфически переписанный текст и изображение были как бы одним целым.

"Слово и изображение были теснейшим образом слиты, — пишет Д. С. Лихачев о культуре средневековья. — Этого требовала сама условность изобразительного искусства: изображение было знаком, близким к тому роду знака, который представляло собой слово, письменная речь. Литература и изобразительное искусство в одинаковой мере пользовались общей системой символов и аллегорий, общими приемами реализации метафор и общими образами. И в литературе, и в живописи многое не изображалось, а только обозначалось до степени геральдического изображения" /43, с. 63/.

Изобразительное искусство мусульманских народов долгое время существовало только в связи с книжным текстом и не могло не заимствовать у него "повествовательности" или, в свою очередь, не питать его "картинностью". В средние века на мусульманском Востоке родилось удивительное единство книжного листа, где шрифт, изображение и орнамент сливались в некую цветовую и ритмическую целокупность. Говоря о персидской книге, мы представляем себе каллиграфически переписанный текст с вторгающимися в него островками живописи. В свою очередь, миниатюра многократно перебивается полосками шрифта. Линии рисунка при этом как бы повторяют направление буквенных столбцов, а неперменный декор — цветы, деревья, ручьи и облака — донельзя напоминают изгибы арабской вязи. На цельность впечатления работает все: и плоскостность изображения, не позволяющая предметам "вырваться" из листа, и отсутствие светотени, создающей иллюзию глубины, и все виды орнамента, дробящие миниатюру до того, что она напоминает порой пеструю поверхность ковра.

Художник получал для оформления уже готовую рукопись, в тексте которой каллиграф оставлял заранее места для миниатюр. Это часто лишало художника не только свободы выбора места, но и сюжета изображения. Изобразительные формы (миниатюра, рисунок на полях) равнополагались неизобразительным (форзацам, буквенным заставкам, картушам со шрифтом куфи). Со второй половины XV в. роспись покрывает весь лист, проникает даже в рамку, ок-

ружающую колонки с текстом, превращая страницу в сплошное узорчье.

Где же источники такой нерасторжимой связи изображения и текста? Причины этого явления заключены, видимо, в сходстве самого художественного мышления живописца и литератора. Многие образы мусульманской поэзии перекликаются с живописными, а иногда даже навеяны изобразительным искусством. Так в эпосе тюркских народов "Книге моего деда Коркута" ("Китаби дада-е Коркут") брови девушки сравниваются с чертами, проведенными писцом. Тот, кто знаком с турецкой миниатюрой, вспомнит черные, одной линией показанные, сросшиеся брови на женских лицах. Это не дуги, не "лук бровей" персидской лирики; это именно черты, резкие до жесткости. И для поэта и для художника с украшенной книгой связано понятие высшей красоты. Когда в РЛ о красоте юноши говорится:

"Чернеющим пушком щека отненена,  
Как отнеяют блеск Корана письма",  
(Пер. А. Наймана)

то это сравнение невозможно понять без учета взаимосвязи словесного и пластического образа.

Дастаны часто используют метафоры типа: "Когда утром солнце сияющим каламом поставило знак света на странице мира и осветило лист вселенной. ." Вселенная – лист, небесные светила – принадлежности письма, Всевышний – каллиграф, – вот насколько глубоко проникло в литературную традицию искусство книжного оформления. Тот же мотив мы встречаем в персидской классике у Хакани:

Любые образы своим пером,  
художник, пишешь ты, –  
В руке художницы-судьбы  
осушествление мечты.  
(Пер. В. Державина)

Причем создатели дастана сами осознавали единство слова и изображения. "Сказать" для них в известной мере значило "нарисовать". Одна из глав РЛ начинается словами: "Художник в мастерской любви так рисует на листе бумаги картину рассказа".

Единые эстетические нормы для словесных и изобразительных искусств привели в первую очередь к возникнове-

нию сходной иконографии персонажей дастана и миниатюры. Длинные описания достоинств красавиц и красавцев с "лицами, подобными луне", "мечами бровей" и "чашами глаз" точно соответствуют канону красоты у миниатюриста. Стройные, как кипарис или как арабская буква "алиф", красавицы персидской лирики словно сошли с книжного листа. А описанием героев поэзии — Юсуфа, Бахрама, Фархада — пользовались великие мастера Султан Мухаммад и Риза Аббаси для портретов сефевидских принцев.

Сходен также интерес сказителя и миниатюриста к деталям, частностям быта, интерьера, костюма. В дастанах читатель найдет подробное описание того, во что была наряжена невеста и каким образом был завязан тюрбан у жениха. Точность, с которой указывается, сколько и каких тканей и драгоценных металлов пошло на наряд, выгодно отличается от вольности, даже беспечности трактовки временных и пространственных мотивов, с нашей точки зрения более существенных для повествования. Ту же скрупулезность проявляет и миниатюрист, тщательно прорабатывающий мелочи костюма или декора и весьма свободно (на взгляд современного зрителя) обращающийся с перспективой.

Характерная для дастана особая детальность в изображении растительного и животного мира, сказавшаяся в длинных и частых перечислениях пород птиц и животных и видов цветов (см. гл. II, 2-й раздел), находит известную аналогию в изобразительном жанре, выделившемся в ХУ в. в Северной Индии из книжной миниатюры. Этот жанр, изображавший птиц и растения, близкий прославленной форме китайской живописи "цветы — птицы", стал особенно популярен в царствование Джахангира благодаря творчеству выдающегося анималиста Мансура. В изображениях птиц и цветов для шахских альбомов больше всего ценилась ботанико-анималистическая точность, скрупулезность деталей.

Иллюстрирование индийских дастанов миниатюрами началось в 60-х годах ХУ в., когда привезенный из Тебриза мастер Мир Сайид Али по заказу Хумаюна начал серию миниатюр к "Дастану об Амуре Хамзе". Работа была завершена в ранние годы царствования Акбара. Этот огромный свод миниатюр — 1400 изображений, — из которого сохранилось более восьмисот, является синтезом изящного рафинированного стиля тебризской школы с индийским сти-

лем. Их автор наряду с мешхедским художником Абд ас-Саманом считается основателем могольской школы миниатюры. В XVIII в. этими миниатюрами восхищался выдающийся английский живописец Джошуа Рейнольдс, а в XIX в. они повлияли на искусство крупнейшего художника-преерафаэлиты Уильяма Морриса.

Большинство дастанов, записанных уже в XIX в., сопровождаются лубочными литографиями. Миниатюры к "Дастану об Амуре Хамзе", принадлежащие к могольской школе живописи, подтверждают единые эстетические нормы текста и изображения.

Пожалуй, самым существенным в сходстве приемов литератора и художника представляется трактовка пространства изображаемого. Восточная миниатюра плоскостна, пространство ее имеет "малую" глубину. Это пространство плотно заполнено предметами, громоздящимися один над другим, как бы ярусами. То, что ближе к зрителю, помещается ниже у рамки; то, что дальше от него, — выше. Примерно такое же явление мы встречаем в дастане. Его пространство также двумерно и также "активно" из-за своей перенасыщенности. Сюжет не столько "разматывается" цепочкой в глубь времени, сколько разворачивается линейно на плоскости замкнутыми эпизодами. Пространство дастана и миниатюры замкнуто; оно не может быть продолжено вовне, "за раму", не может слиться с реальной средой. "Безвоздушности" пространства дастана, перенасыщенного событиями и персонажами, подобен условный золотой или синий фон миниатюры.

Как и в европейской средневековой традиции, в дастане "способ изображения пространственных отношений таков, что перспектива и масштаб, в которых их рассматривает автор, все время меняются; создается впечатление, что персонажи романа передвигаются в пространстве скачками, как фигуры на шахматной доске. Удаленные вещи описываются так, как если бы они были видны вблизи. Напрашивается параллель с живописью позднего средневековья, в которой далекое изображается как уменьшенное близкое" /20, с. 61/.

Примечательно и то, как некоторые "краеугольные" принципы поэтики дастана находят своих "двойников" в "поэтике" миниатюры. Такова, например, функциональная близость "постоянного эпитета" в тексте и локального цве-



та в картине. "Постоянный эпитет", доставшийся дастану в наследство от романтического эпоса, есть результат внеличной идеальной оценки явления или предмета. Героиня всегда прекрасна, герой мужествен, служанка верна, враг коварен. Любовь в дастане не знает измены, дружба – предательства, а щедрость – границ. Локальный цвет в миниатюре имеет ту же природу. Это чистый цвет "сущности" предмета, не имеющий оттенков и полутонов. В природе он реально не встречается. Достичь его можно лишь при некоем рассеянном освещении, когда отсутствует конкретный источник света. Игра теней и бликов отвергается миниатюрой как нечто преходящее, а значит, неистинное. Локальный цвет вечен и неизменен, он присутствует всегда и ни в чем. Другими словами, и дастан и миниатюра представляют окружающую действительность не такой, какой она видится нашему глазу, а такой, какой она должна быть в идеале. Нормативное сознание сказителей и живописцев отвергает субъективный (а значит, и оригинальный) взгляд на предмет как ошибочный. Сущность торжествует над явлением.

Определенное сходство можно проследить и между декором миниатюры с ее бесконечными извилистыми ручьями, цветущими ветвями, клубящимися облаками и "декорациями" дастана, рисующими роскошные дворцы, райские сады, богатые покои. (В этом случае миниатюра, правда, использует принцип "представительства". Одно цветущее дерево означает целый парк, одна причудливой формы скала – горную цепь.) Дастан же с помощью "украшающего" эпитета дает "предельную" характеристику предметов, описывает их в совокупности всех идеальных качеств. Дворец всегда усыпан драгоценными камнями, посуда всегда золотая, сад всегда в цвету. Эта праздничность изображаемого мира, показ всех явлений и предметов в нем с лучшей стороны, в полном смысле слова в момент расцвета, есть уже единство мироощущения словесного и изобразительного искусства, корни которого уходят в их общие истоки – народное творчество. Миниатюра – земля цветущих деревьев и ручьев; дастан – граничащая с ней страна цветников и дворцов.

Последнее, на что следует обратить внимание, это общность перспективы, ориентации в пространстве дастана и миниатюры. Миниатюра обладает "множественностью" точек зрения. Она не рассчитана на неподвижную позицию

взгляда наблюдателя, как новая европейская живопись начиная с эпохи Возрождения. Каждый предмет в миниатюре, как и в любом другом жанре средневековой живописи, имеет свою точку схода. Отсюда разные виды перспективы в одной картине: прямая, обратная, усиленно-сходящаяся.

Дастан также имеет неоднородную перспективную структуру. Он не знает единой авторской оценки, единого взгляда наблюдателя. В нем одновременно сосуществует масса разрозненных "точек зрения". Их столько, сколько персонажей. Смена "точек зрения" приводит к чередованию перспективных искажений. В результате получается интересное явление: важные для сюжета эпизоды зачастую освещаются как бы походя, а все внимание читателя приковывается к второстепенной детали, которая подается "крупным планом". Обычно роль этих "крупных планов" исполняют стихотворные вставки описательного характера, недвигающие, а тормозящие развитие сюжета. И если мы воспользуемся терминологией изобразительного искусства применительно к тексту дастана, то сможем условно определить прозаические его части как элемент прямой перспективы, стихотворные — обратной и т. д.

Совмещение нескольких точек зрения одновременно приводит к тому, что в миниатюре обычно показан интерьер и экстерьер одного и того же здания. В дастане при описании комплекса "сад-дворец" также избирается такая условная точка зрения, из которой как бы видны и внешняя отделка здания и его внутреннее убранство: "Крыша дворца была инкрустирована золотыми пластинками и блестела, как солнце, а великолепные покои были устланы роскошными коврами" (ЦЧ).

Итак, дастан связан с миниатюрой многими своими идейно-художественными принципами. Эта связь роднит его с пластической культурой. Отсюда стремление к максимальной наглядности описания, определенность, вещественность, детализация, исключаящие возможность домыслить эти описания. Дастан не суггестивен, в нем дается и код и полная реализация кода.

Однако помимо художественного сходства существует идейная близость миниатюры и дастана, что в первую очередь объясняется светской природой этих живописных и литературных жанров. Какую бы дань ни отдавали составители дастанов господствующей религии — исламу, вводя в фабулу

своих произведений персонажей мусульманской мифологии и вкладывая в уста героев восхваления Аллаха и всех святых, влияние мусульманства на дастан остается все-таки косвенным. Также и миниатюра остается лишь светской иллюстрацией, когда она изображает такие религиозные сюжеты, как ночь Мирадж и вознесение пророка. Обращение к элементам ислама становится простым соблюдением литературного или изобразительного этикета. Отбор художественных средств в миниатюре и дастане вполне соответствует светскому характеру этих жанров. Подобно миру дастана, мир миниатюры предстает в праздничном, гедонистическом аспекте. С одной стороны, в дастане мы видим цветистые описания-клише, построенные на "украшающем" эпитете стилистическую узорность и изощренность, а с другой - в миниатюре отмечаем - "ковровость" колорита, локальность плоскостных закрасок, использование различных видов орнамента.

Цветовая гамма миниатюры и дастана насыщена, в ней преобладают яркие открытые тона, придающие изображению характер декоративно-праздничный. В дастане это изумрудная зелень листвы, алость роз и драгоценных лалов, синева хаузов, теплый сияющий оттенок золота. Золотистые, эмалево-синие и ярко-красные тона составляют основу колорита миниатюры.

Человек, изображаемый миниатюрой, будь то суфийский шейх или эпический герой, "одномерен", подобно персонажам дастана, "овнешнен". Мистический смысл суфийских трактатов миниатюра воспроизводит поверхностно и рассудочно, как бы беря реванш за иноборчество ислама, направленное против нее. Трактовка религиозных сюжетов в миниатюре чисто иллюстративна. Религиозное так же мало органично ее стилю, как, пожалуй, неорганично в ткани дастана выглядят рассуждения героев в суфийском духе.

Известно, что орнаментальность есть неотъемлемая черта восточного средневековья, присущая и изобразительному искусству и поэтическому стилю. Однако отношение к живописи как к красивому узору, способному оживить плоскость, вступало в противоречие с ее иконографическим смыслом. Борьба условно-декоративной тенденции с изобразительной, связанной со "спиритуализацией" миниатюры, завершилась победой первой. Все попытки мастеров могольской школы миниатюры повысить ее изобразительность и нарушить ее декоративность введением полутонов или воз-

душной перспективы приводили к жанровому разрушению этой миниатюры. Условность образного мировосприятия миниатюры, одновременно детализирующей и абстрагирующей, представляется нам подобной условной трактовке окружающего мира в дастане.

Дастану и миниатюре лучше всего удаются, как уже отмечалось, изображения празднеств и пиров, радостных сторон жизни. Свойственный им жизнелюбивый дух можно объяснить тяготением этих жанров к "лубочности", их генетической связью с фольклором. Этот единый лубочно-фольклорный стиль в дастане проявился прежде всего в демократизации языка; в миниатюре – в изобразительной доступности и отсутствии сложной иконографической символики.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, как мы пытались показать в данной работе, поэтика дастанов урду представляет собой гомогенную систему. Одни и те же тенденции прослеживаются на всех уровнях анализа текста.

Главнейшей из этих тенденций является тенденция к абстрагированию литературного материала, принцип превосходства общего над частным, высокая степень типизации. На уровне художественных средств эта тенденция сказывается в стертой выразительности тропов; в неизобразительности умозрительных образов; в неэмоциональности любовных формул, в высокой клишированности стилистической ткани. На уровне сюжета и композиции с этим коррелируют обилие "общих мест", прецедентность всех событий фабулы; жесткий набор перипетий, из которых складывается конкретный сюжет; этикетный, а не ситуативный характер многих высказываний и т. д. Благодаря образованию идеальных моделей ("чинов") всех сюжетно-фабульных ходов становится возможным вычленение инвариантов "сюжетного ядра", в той или иной форме встречающегося во всех романических дастанах.

Той же тенденции абстрагирования подчинены и методы персонификации в дастанах. Их герои суть типы, в не характеры. Человеческие образы составляют закреплённый набор ампула, каждое из которых возникает на пересечении различных сюжетных мотивов. Другими словами, в отличие от новой литературы, персонификация в дастане не автономна, а тесно увязана с сюжетом, актуализационна.

Наконец, абстрагирование составляет основу "картины мира" в жанре дастана, что проявляется во "вневременности" его временных характеристик и в неопределённости пространственных построений.

"Неподвижность" способов изображения мира, — пишет Д. С. Лихачев, — соответствует вере в неподвижность и неизменяемость мира. Создание нового свидетельствовало бы о несовершенстве мира. Задача автора состоит в том, чтобы выявить в мире вечное, неизменяемое. В казуаль-

ных связях для средневекового автора просвечивает иной план, более глубокий и неизменяющийся. Художественный метод нового времени, при котором автор стремится к наглядности, конкретности и к индивидуальному, требует обновления художественных средств, их "индивидуализации". Абстрагирующий же метод средневековья, стремящийся извлечь общее, убрать индивидуальное и конкретное, не требует обновления и довольствуется общим, бывшим "всегда" /43, с. 82/.

Следствием стремления к абстрагированию становится орнаментализация текста, "плетение словес". Ее приметы — широкое распространение "цветочной" и "самоцветной" образности; "открытая" композиция развернутых метафор и перифразов, позволяющая свободное присоединение однородных элементов; перегруженность текста украшающими эпитетами; стилистическая симметрия и разнообразие синонимии. Самоцельность этой орнаментики, сочетание "тотального метафоризма" с умозрительной рациональностью образа дает нам основание высказать предположение о типологической близости стиля дастанов к стилю европейского барокко.

Наряду с абстрагированием для дастана характерна как будто противоположная тенденция к конкретизации. В связи с этим, как нам представляется, можно говорить о "наивном реализме" дастанов, который составляют интерес их создателей к детали, к бытовым подробностям и черты действительности, адекватно отраженные в повествовании. Здесь в первую очередь следует указать на обилие перечислений с целью воссоздать явление в его полноте; детализацию описаний ритуалов, одежды, интерьера; стремление к наглядности повествования. К этой же проблеме относится появление элементов "местного колорита" в некоторых частях сюжета (Цейлон); попытки дать обоснование пространственных противоречий (тилизм), временной разноположенности; установление причинно-следственных связей.

И тем не менее элементы реальности, достоверные наблюдения в дастане никак не складываются в цельную реалистическую картину средневекового общества. По дастану, как и по волшебной сказке, невозможно до конца изучить действительность. Мир фантастики дастана, где то исчезают, то появляются дворцы, где царит вечная весна, происходят постоянные превращения и чудеса, не менее "реален", чем подробно тут же описанный быт средневекового двора

или города. А. Д. Михайлов отмечает подобное явление в европейском романе: "Этот фантастический мир изображен не только со скрупулезной дотошностью, но и как постоянная возможность чуда, как некая константа, являющаяся реализацией лежащей в основе кретъеновских романов оппозиции "мир реальный – мир вымысла". Таким образом, вся художественная действительность романов Кретъена де Труа оказывается вымышленной, несмотря на огромное число точных наблюдений и описаний"/53, с. 156/.

Одной из наиболее интересовавших нас проблем поэтики дастана является связь этого жанра с другими областями культуры (фольклор, пластическое искусство). Так на уровне сюжета, а также говоря о "картине мира", мы пытались проследить, как отразились в дастанной литературе, сравнительно поздней по генезису, метафоры фольклорных представлений о мире. Лишенные своей фольклорной актуальности, эти метафоры (в основном вегетационной семантики) тем не менее составляют фабульный костяк дастана, образуют многослойность его структуры. Жанр дастана как бы вырастает из всей духовной культуры, и в кольцах его ствола можно прочесть самые разные слои – от древнейших форм мышления до куртуазного этикета.

Другим аспектом связи с духовной культурой становится проблема сращения словесного и пластического образа в эпоху средневековья и как ее проявление близость художественно-эстетических принципов дастана и классической индоиранской миниатюры. Это близость иконографического идеала литературы и миниатюры; сходное использование постоянного эпитета и локального цвета; орнаментальность и ковровость; пространственная организация с особенностями перспективы и др. Некоторые черты поэтики дастана (например, орнаментальность, проблема художественного пространства) поддаются анализу только через сопоставление с аналогичными явлениями изобразительного искусства.

Заданность наперед, предсказуемость всех звеньев поэтики дастана, всей его структуры позволяют нам сделать вывод о том, что дастан в целом развивался в эстетике тождества. Исключением являлась рамка, в которой существовала авторская индивидуальная позиция и авторское время, сопоставимое с реальным историческим временем. Рамка – зародыш новой литературы в недрах дастанной традиции. В ней содержатся возможности перехода к современному типу повествования.

Несмотря на отсутствие четко выраженного авторства дастанов (мы имеем в виду не формальное авторство произведений Колледжа форта Вильяма, а авторскую личностную точку зрения в повествовании), романические дастаны урду, по нашему убеждению, имеют уже мало подлинной связи с народно-эпической традицией. Изошренность формальной системы, обилие риторических фигур, рационалистическая усложненность стилистической и образной ткани, книжность многих мотивов фабулы позволяют рассматривать дастаны урду как жанр сугубо литературный. Поэтому при его анализе мы опираемся на законы традиционной поэтики письменных прозаических жанров (в частности, типологически близких дастану античного и рыцарского романа).

Исследование поэтики дастанов, предлагаемое в настоящей работе, дает нам возможность говорить о существовании в литературе урду к началу XIX в. самостоятельной развитой прозаической традиции со своей разработанной, хотя и не зафиксированной письменно поэтикой. Именно благодаря устойчивости этой поэтики в сознании создателей и потребителей литературы дастаны долгое время оставались существенным фактором в становлении новой прозы урду, влияя в качестве "классического наследия" на творчество ведущих писателей последующей эпохи (Сурур, Саршар, Шарар и др.).



## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1965.
2. Акрамов А. Из истории школы сказителей "шонома" и "кисса" в персидско-таджикской литературе. Автореф. канд. дис. Душ., 1970.
3. Бадалов Р. А. Героический эпос и проблема прекрасного (на материалах азербайджанских народных героических дастанов). Автореф. канд. дис., Баку, 1971.
4. Бахтин М. Эпос и роман. — ВЛ. 1970, № 1.
5. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
6. Бертельс Е. Э. Персидская "лубочная" литература. — "Сергею Федоровичу Ольденбургу". Л., 1934.
7. Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
8. Бицилли П. Элементы средневековой культуры. — "Гносис", 1919.
9. Борщевский Ю. Е. Дастаны и народная культура средневекового Ирана. — Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Тезисы. Л., 1966.
10. Борщевский Ю. Е. Предисловие (Персидская народная литература). — Плутовка из Багдада. М., 1963.
11. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
12. Веселовский А. Н. Греческий роман. — Избранные статьи. Л., 1939.
13. Виноградов В. В. Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование. М., 1963.
14. Всеобщая история искусств. Т. 2. Кн. П. М., 1961.
15. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
16. Гвахария А. А. Грузинские версии персидских народных дастанов. — Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.
17. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Драма. М., 1968.
18. Глебов Н. В., Сухочев А. С. Литература урду. М., 1967

19. Гулиев Г. Дастан в системе мирового эпоса. – "Литературный Азербайджан". 1974, № 2.
20. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
21. Гуревич А. Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. – Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976.
22. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. М., 1970.
23. Жизнеописание Сайфа, сына царя Зу Язана. Предисл. И. М. Фильштинского. М., 1975.
24. Жизнь и подвиги Антары. Предисл. И. М. Фильштинского. М., 1968.
25. Жирмунский В. М., Зарифов Х. Т. Узбекский народный героический эпос. М., 1947.
26. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. М. – Л., 1962.
27. Зограф Г. А. Морфологический строй новых индоарийских языков. М., 1976.
28. Зограф Г. А. Вопросы формирования урду. – УЗИВАН. Т. XIII. М., 1953.
29. Зограф Г. А. Хиндустани на рубеже ХУШ и ХIХ веков. М., 1961.
30. Зуммер В. М. Живописная традиция Востока по данным миниатюры. Баку, 1930.
31. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
32. Книга тысячи и одной ночи. Пер. М. А. Салье. Л., 1929–1939.
33. Кор Оглы Х. Г. "Шасенем и Гарып" – народный дастан. Автореф. канд. дис., М., 1955.
34. Кор Оглы Х. Г. Дастанный эпос туркменского народа. – ТИЯЛАНТ. Вып. 1. Аш., 1956.
35. Кор-Оглы Х. К характеристике туркменских романтических дастанов. – НАА. 1964, № 6.
36. Короглы Х.Г. Огузский героический эпос. Автореф. докт. дис. М., 1969.
37. Кор Оглы Х. Литературные связи туркмен с Ираном и Азербайджаном. – Иранская филология. Материалы У конференции. Ч. 1. Душ., 1970.
38. Костюхин Е. А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972.

39. Ксенофонт Эфесский. Повесть о Габрокоме и Антии. М., 1956.
40. Кузьмина В. А. Рыцарский роман на Руси. М., 1964.
41. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
42. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
43. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XV вв. Л., 1973.
44. Лихачева В. Д., Лихачев Д. С., Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971.
45. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
46. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона. - Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
47. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
48. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
49. Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967.
50. Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1976.
51. Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1973.
52. Мир Амман. Сад и весна. Пер., предисл. и коммент. Г. А. Зографа. М., 1962.
53. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. М., 1976.
54. Мухаммед аз-Захири ас-Самарканди. Синдбад-намэ. Пер. Н. М. Османова. М., 1960.
55. Мухитдинов А. Произведения цикла "Бахрам и Дилорам" и "Бахрам и Гуландом" в узбекской литературе. Автореф. канд. дис. Таш., 1972.
56. Мэлори Томас. Смерть Артура. Пер. И. Бернштейн. М., 1974.
57. Низами. Пять поэм. М., 1946.
58. Никитина В. Б. Литература Ирана. - Литература Востока в средние века. Т. 2. М., 1970.
59. Нихалчанд Лахори Роза Бакавали. Пер. предисл. и коммент. А. Дехтярь. М., 1975.
60. Пермьяков Г. Л. От поговорки до сказки. М., 1970.
61. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
62. Потанин Г. Н. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. М., 1899.

63. Пригарина Н. И. Поэзия Мухаммада Икбала. М., 1972.
64. Приключения царевича Санаубара. Пер. Н. П. Остроумова. - ЗИРГО. Т. XXIV. СПб., 1909.
65. Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.
66. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
67. Раджабов Р. Генезис, бытование и идейно-художественные особенности дастана "Зевархон". Автореф. канд. дис. Таш., 1973.
68. Расулев Х. Пути развития эпического жанра - дастана и проблема народности в узбекской литературе (ХУП - 1-я половина XIX в.) Автореф. канд. дис. Таш. 1972.
69. Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970.
70. Рифтин Б. Л. Метод в средневековой литературе Востока. - ВЛ. 1969, № 6.
71. Ромаскевич А. А. Сказочники в Персии. - "Восточные записки". Т. 1, Л., 1927.
72. Рустамхан. М., 1972.
73. Сад Золотого павлина. Старинная малайская проза. Пер., предисл. и коммент. В. И. Брагинского. М., 1975.
74. Саидов М. С. Узбекские народные дастаны и вопросы эпического мастерства. Автореф. канд. дис. Таш., 1972.
75. Салимов Ю. Становление жанра сказочной прозы в персидско-таджикской литературе. Автореф. канд. дис. М., 1964.
76. Салимов Ю. К характеристике жанровых особенностей сказочной прозы персидско-таджикской литературы. - Иранская филология. Материалы У конференции. Душ., 1970.
77. Семиотика и искусствознание. М., 1972.
78. Средневековый европейский роман и повесть. - БВЛ. М., 1975.
79. Сухочев А. С. Развитие прозы урду до второй половины XIX века. - Современная индийская проза. М., 1962.
80. Сухочев А. С. От дастана к роману. М., 1971.
81. Трубецкой Е. Иное царство и его искатели в русской народной сказке. М., 1922.
82. Тути-намэ. Книга попугая. М., 1915.

83. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.
84. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
85. Хайдари Сказки попугая. Пер. и предисл. М.П. Клягиной-Кондратьевой. М.-Л., 1933.
86. Хусейн С. Э. История литературы урду. М., 1961.
87. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.-Л., 1925.
88. Ашк (Мухаммад Халил Алихан). Гульзар-е Чин (Цветник Чина). Карачи, 1966.
89. Вакар Азим. Дастан се афсана так (От дастана к рассказу). Карачи, 1960.
90. Вакар Азим. Хамари дастанен (Наши дастаны). Рампур, 1968.
91. Вила (Мазхар Алихан). Хафт гудьшан (Семь цветников). Карачи, 1964.
92. Дастан-е Амир Хамза (Дастан об Амуре Хамзе). Лакхнау, 1960.
93. Джайн Гьянчанд. Урду ки насри дастанен (Прозаические дастаны урду). Карачи, 1954.
94. Калимуддин Ахмад. Урду забан аур фан-е дастан-гои (Язык урду и искусство дастана). Лакхнау, 1965.
95. Мир Амман. Баг-о-бахар (Сад и весна). Калькутта. 1928.
96. Нихалчанд Лахори. Мазхаб-е ишк (Религия любви). Лакхнау, 1953.
97. Насим. Гульзар-е Насим (Цветник Насима). Лахор, 1931.
98. Саид Махиуддин Зор. Деккан адаб ки тарих (История деканской литературы). Дели, 1958.
99. Саид Мухаммад Кадири. Арбаб-е наср-е урду, яни форт Вильям колледж ке урдунасрнависан ка тах-кики - о-танкиди тазкира (Повелители прозы урду, или Критическое жизнеописание прозаиков урду, работавших в Колледже форта Вильяма). Хайдарабад, 1927.
100. Саид Фаиз. Чашмон аур читанон ке дес мен (В стране родников и скал). - "Имроз", 27.10.1960.
101. Саддики Мухаммад Атик. Гилкрисст аур уска ахд (Гилкрисст и его эпоха). Алигарх, 1960.
102. Тилисм-е хошрубa (Волшебство, пленяющее разум). Карачи, 1967.
103. Фатахпури. Фарман. Урду ки манзум дастанен (Стихотворные дастаны на урду). Карачи, 1971.

104. Хайдари (Саид Хайдар Бахш). Мухтасар кахани-ан (Короткие рассказы). Карачи, 1964.
105. Хайдари Гулшан-е Хинд, Тазкира-е Хайдари (Цветник Индии. Антология Хайдари). Карачи, 1968.
106. A b d u l-L a t i f S. The Influence of English Literature on Urdu Literature. L. 1924.
107. B a i l e y T.G. A History of Urdu Literature. L., 1930.
108. B a u s a n i A. Note sulla struttura della "Hikayat" classica malese. — "Anneli dell Istituto Orientale di Napoli. Nuova Seri ". Vol. XII. Roma, 1962.
109. G r i e r s o n G.A. The Modern Vernacular Literature of Hindustan. Calcutta, 1889.
110. N a r a n g G.C. Urdu: Readings in Literary Urdu Prose. Madison, 1968.
111. S a d i q M. History of Urdu Literature. L., 1964.
112. S a k s e n a R.B. A History of Urdu Literature. Allahabad, 1927.
113. J a k o b s o n R. Linguistics and Poetics. — "Stile in Language. Massachusetts Institute of Technology", 1960.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БВЛ** - Библиотека всемирной литературы  
**ВЛ** - Вопросы литературы  
**ЗИРГО** - "Записки Императорского Русского географического общества"  
**НАА** - Народы Азии и Африки  
**ТИЯЛАНТ** - Труды Института языка и литературы Академии наук Туркменской ССР  
**УЗИВАН** - Ученые записки Института востоковедения АН СССР

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
Глава I. Поэтика художественных средств . . . . .	18
Семантика тропов и категория образов . . . . .	19
Особенности стиля. Характер тропов . . . . .	26
Глава II. Поэтика композиции и сюжета . . . . .	38
"Рамка" – внесюжетный элемент композиции; "формулы остранения" . . . . .	40
"Общие места" . . . . .	50
Приемы сюжетосложения. "Сюжетное ядро" . . . . .	59
Стихотворные вставки . . . . .	72
Глава III. Поэтика персонификации . . . . .	76
Герой . . . . .	76
Героиня . . . . .	85
Второстепенные персонажи . . . . .	90
Сверхъестественные существа . . . . .	94
Глава IV. "Картина мира" в дастанах . . . . .	99
Поэтика художественного времени . . . . .	99
Поэтика художественного пространства . . . . .	105
Соотношение дастанной литературы и изобразительного искусства . . . . .	114
Заключение . . . . .	124
Библиография . . . . .	128
Список сокращений . . . . .	134



Анна Ароновна Дехтярь  
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДАСТАНОВ УРДУ

*Утверждено к печати  
Институтом востоковедения  
Академии наук СССР*

Редактор *Н.Н. Тихонравова*  
Младший редактор *Г.С. Горюнова*  
Художник *Э.С. Зарянский*  
Художественный редактор *Б.Л. Резников*  
Технический редактор *Т.В. Клубникина*  
Корректоры *Т.А. Алаева* и *Г.В. Струцова*

ИБ № 13736

Сдано в набор 7/II-1979 г.  
Подписано к печати 26/IX-1979 г.  
А-13069. Формат 84x108 1/32. Бум. № 1. Печ.л. 4,25  
Усл.п.л. 7,14. Уч.-изд.л. 8,09. Тираж 1050 экз. Изд. № 4495  
Зак. № 309. Цена 1 р. 20 к.

Главная редакция восточной литературы  
издательства "Наука"  
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

Офсетное производство типографии № 3  
издательства "Наука"  
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

Анна Ароновна Дехтярь  
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДАСТАНОВ УРДУ

*Утверждено к печати  
Институтом востоковедения  
Академии наук СССР*

Редактор *Н.Н. Тихонравова*  
Младший редактор *Г.С. Горюнова*  
Художник *Э.С. Зарянский*  
Художественный редактор *Б.Л. Резников*  
Технический редактор *Т.В. Клубникина*  
Корректоры *Т.А. Алаева* и *Г.В. Струцова*

ИБ № 13736

Сдано в набор 7/II-1979 г.  
Подписано к печати 26/IX-1979 г.  
А-13069. Формат 84x108 1/32. Бум. № 1. Печ.л. 4,25  
Усл.п.л. 7,14. Уч.-изд.л. 8,09. Тираж 1050 экз. Изд. № 4495  
Зак. № 309. Цена 1 р. 20 к.

Главная редакция восточной литературы  
издательства "Наука"  
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

Офсетное производство типографии № 3  
издательства "Наука"  
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1