

# ВОСТОЧНАЯ ПОЭТИКА

Специфика  
художественного  
образа

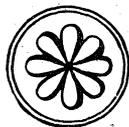




АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
им. А. М. ГОРЬКОГО

# ВОСТОЧНАЯ ПОЭТИКА

Специфика  
художественного  
образа



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1983

8 И  
В 78

Ответственный редактор  
П. А. ГРИНЦЕР

В коллективном труде на материале поэтических теорий и классических поэтических текстов рассматриваются кардинальная литературно-эстетическая категория художественного образа, специфика восприятия мира и принципы его отображения в художественном творчестве народов Востока. Исследование затрагивает литературы Ближнего Востока, Ирана, Индии, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока с IV до XVIII в.

В 4603020000-167 168-83  
013(02)-83

© Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука», 1983.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективный труд «Восточная поэтика. Специфика художественного образа» примыкает к группе исследований, в которых делается попытка очертить роль и место восточных литератур в мировом литературном процессе. В последние годы и особенно в связи с подготовкой к изданию девятитомной «Истории всемирной литературы» у нас в стране немало сделано в этой области. Вслед за фундаментальными работами В. М. Жирмунского и Н. И. Конрада появилось много содержательных книг и статей, где сопоставляются ключевые этапы развития восточных и западных литератур (Древность, Средневековье; см. также дискуссии о так называемом восточном Возрождении, восточном Просвещении и т. д.), их жанровые системы и отдельные жанры (устный и книжный эпос, роман, куртуазная поэзия и др.), литературные направления (например, романтическое), авторы и произведения. К сожалению, гораздо меньше внимания уделяется рассмотрению особенностей восточной теории поэзии сравнительно с поэтикой и эстетикой европейской, специфике восприятия мира и соответственно принципов его отображения в художественном творчестве народов Востока. Между тем без тщательной разработки этой проблематики невозможно сколько-нибудь успешное сопоставление литературных фактов и тем более выяснение общих закономерностей литературного развития. Не случайно в ряде работ мы все еще сталкиваемся с вольной или невольной нивелировкой своеобразия восточных литератур или, напротив, с односторонним подчеркиванием их аллегоричности, созерцательности, мистичности в отличие от якобы более прагматичных и рационалистических литератур Запада.

Само собой разумеется, что изучение восточной поэтики в ее теоретическом и практическом (собственно литературное творчество) аспектах — задача постигнута не исчерпаемая. Авторы коллективного труда предполагают поэтому коснуться только одной, но чрезвычайно важной проблемы, а именно: рассмотреть на материале восточной поэтики кардинальную литературно-эстетическую категорию художественного образа.

Как известно, в литературоведении еще нет общепринятой точки зрения относительно видов и границ художественного образа, его соотношения с понятиями знака, слова, со вне- или надсловесными структурами произведения. Не претендуя на разрешение этих сложных вопросов, мы все же полагаем необходимым оговорить то содержание, которое далее в книге будет вкладываться в сам термин «художественный образ».

Мы исходим из принятого определения художественного образа как особой формы отражения и обобщения действительности, действительности объективной

и одновременно субъективной, поскольку она всегда преобразуется писателем в согласии с его индивидуальным видением мира и избранным им методом творчества. Однако при этом подходе нам кажется целесообразным различать образ как некий общий способ, принцип воссоздания и пересоздания действительности в художественном тексте и образ или образы как частное, конкретное воплощение этого принципа, его объективацию в том или ином компоненте произведения. В последнем случае, поскольку речь идет о произведении литературном, мы всякий раз имеем дело со словесными образами, творимыми в слове и посредством слова. При этом, однако, естественный язык есть только материал, форма по отношению к образу; слово в образе не замыкается на своем буквальном или даже переносном (метафорическом) значении, но порождает благодаря внутритекстовому и внетекстовому (общелитературному, историческому, социальному) контекстам особый, художественный смысл. Такой смысл может реализоваться словом или сочетанием слов, абзацем или главой, одним или несколькими — сколь угодно разделенными — отрезками текста. И соответственно мы вправе говорить о простейших стилистических образах, об образах-характерах, образах-типах, образах-событиях и т. д., наконец, о произведении в целом как некоем синтетическом образе, в значительной мере обуславливающем и стягивающем воедино другие конкретные образы.

И образ как способ художественного отображения действительности, и вся система частных, или конкретных, образов не остаются постоянными на протяжении литературной истории, меняют свою структуру, эволюционируют от писателя к писателю, от жанра к жанру, от эпохи к эпохе. В рамках данного коллективного труда категория художественного образа рассматривается на материале средневековых литератур Востока, литератур канонических по своему характеру и классических по своей функции и роли в традиции. Выяснение специфики образности именно в таких литературах кажется нам необходимой предпосылкой и для постановки вопроса о художественном образе в восточных литературах нового времени, и для изучения особенностей той или иной восточной литературы или литературного региона в целом.

Говоря о категории художественного образа в восточных литературах, следует иметь в виду, что понятийный аппарат восточной и европейской поэтики не совпадает. Часть терминов (в том числе и сам термин «образ») в традиционных восточных поэтиках отсутствует, другая часть лишь весьма приблизительно либо условно может быть идентифицирована с привычными для нас категориями. Это создавало для авторов коллективного труда дополнительную сложность. Тем не менее, стремясь избежать в анализе восточных литератур чуждых им оценок и критериев, мы одновременно пытались показать то общее в трактовке и использовании художественных образов, что сближает средневековые восточные литературы с современными им или типологически сходными литературами западными.

Одной из таких общих черт была устойчивость, обязательность образных средств, позволяющая иногда говорить об эстетике средневековых литератур как об эстетике тождества. Авторский коллектив уделяет в этой связи много внимания восточным литературным канонам, предполагающим закрепленный традицией набор стилистических приемов, типов героев, тем, сюжетов, жанров и т. д. Однако конкретный анализ и самих канонов и произведений восточных литератур убеждает, что эстетика тождества была далеко не так безусловна и всеобъемлю-

ща, как часто ее толкуют. Хотя средневековый восточный поэт творил внутри, а не вне канона, сам канон предоставлял ему достаточно возможностей для самовыражения, для сочетания в создаваемых им образах известного и неизвестного, традиционного и оригинального. Только возможности эти были принципиально иными, чем, скажем, в литературах современных, и, кроме того, для каждой восточной литературы особыми и только ей присущими.

Уже не столько с европейской средневековой, сколько с античной литературой сближает средневековые литературы Востока широкое распространение мифологической тематики и мифологической образности. В развитии большинства восточных литератур более длительное время, чем на Западе, существовал известного рода идеологический синкретизм, сохранялась тесная связь литературы с мифологическим наследием, использование мифа как образного языка поэзии. При этом, однако, необходимо различать актуальные и орнаментальные мифологические образы, образы, имеющие и уже не имеющие собственно мифологического значения. Хотя достаточно очевидно большое число мифологических архетипов, организующих образную структуру произведения, в классических литературах Востока мифологическая семантика таких архетипов радикально переосмыслена, и они насыщаются новым содержанием, охарактеризовать которое составляет одну из задач авторов книги.

Специфика любого художественного образа во многом зависит от соотношения в нем абстрактного и конкретного, изобразительного и выразительного компонентов. В восточном традиционном образе эти компоненты далеко не равноправны. На первый план обычно выступают выразительные ресурсы образа; он не столько пластичен или нагляден, сколько несет эмоциональную или символическую нагрузку, его связи с действительностью конвенциональны и формально закреплены. В то же время эта традиционная условность образных средств в средневековых литературах Востока не противоречит тому, что для индийской, например, или ближневосточной поэзии характерны насыщенность образностью, избыточность описания явлений или событий, а для поэзии дальневосточной, напротив, лаконизм изобразительных средств, который компенсируется их широкой ассоциативностью. Уже этот частный пример свидетельствует, насколько различно реализуются в отдельных восточных литературах общие принципы образного воссоздания действительности, и каждая из статей книги так или иначе иллюстрирует эту закономерность.

В первом разделе, включающем статьи А. Б. Куделина, П. А. Гринцера и В. И. Брагинского, образная система восточных литератур интерпретируется в связи с основными концепциями и нормами классической восточной поэтики. Во втором разделе (статьи Н. И. Пригариной, С. Д. Серебряного и Б. Л. Рифтина) принципы создания художественного образа реконструируются исходя из самих текстов восточных литератур. В третьем разделе помещены статьи А. М. Дубянского и Л. М. Ермаковой, исследующие проблему мифологического наследия в традиционном восточном образе. И, наконец, в четвертом разделе (статьи И. А. Борониной, Б. Б. Парникаля и С. С. Аверинцева) рассматривается взаимодействие категорий образа и жанра, соотношение в художественном образе конфессиональных, часто свойственных нескольким или многим литературам черт с чертами, присущими данной конкретной литературе.

В предлагаемом вниманию читателя коллективном труде рассмотрена в избранном аспекте литература основных регионов Востока (Ближнего Востока,

Ирана, Индии, Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии), причем рассмотрена в гигантских временных масштабах восточного Средневековья (от IV до XVIII в.). Однако, конечно, исторически и хронологически последовательное изучение специфики традиционного восточного образа не входило, да и не могло входить в задачу авторов книги. Они стремились в первую очередь поставить саму проблему и наметить возможные пути и методы ее решения.

*П. А. Гринцер*

*А. Б. Куделин*

**МОТИВ В ТРАДИЦИОННОЙ  
АРАБСКОЙ ПОЭТИКЕ VIII—X вв.**

Классическая арабская поэзия отличается ярко выраженным традиционализмом и в этом отношении не представляет собой исключения на фоне других средневековых литератур Запада и Востока. Традиционность средневековой литературы как продукта общественного сознания определенного типа обуславливает специфику ее художественной системы. «Традиционность художественного выражения настраивала читателя или слушателя на нужный лад,— пишет Д. С. Лихачев.— Те или иные традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами для создания у читателя определенного настроения. Стереотип... входил в самую суть художественной системы средневековой литературы» [4, с. 71].

Вместе с тем было бы неверным считать, что традиционализм совершенно исключает возможность индивидуально-авторской оригинальности в средневековой литературе. Здесь представляется целесообразным провести параллель со средневековой канонической живописью, в которой исследователи выявляют диалектическое соотношение творческого и традиционного начал. Так, В. Н. Лазарев, говоря о роли образцов в древнерусской живописи XI—XV вв., подчеркивает, что в то время «образец служил в первую очередь ориентиром для иконографии изображаемого сюжета, он помогал живописцу строить композицию и уточнял местоположение отдельных фигур. Что же касается детальной разработки сюжета и его художественного воплощения, то здесь у мастера был большой выбор. Это доказывают все древнерусские росписи, в которых поражает разнообразие решений, хотя система остается той же самой» [3, с. 25].

Наблюдения В. Н. Лазарева, сделанные на материале древнерусской живописи, могут быть распространены и на средневековую арабскую поэзию. Принципы канонического творчества в последней не исключают индивидуально-авторского начала, но придают ему своеобразные формы. В чем именно состоит это своеобразие, нам и предстоит выяснить. Материалом для нашего исследования

послужат традиционные поэтологические представления о мотиве в классической арабской поэзии VIII—X вв.

Под мотивом мы понимаем то, что средневековые арабские филологи называли ма'на (мн. ч.— ма'ани; букв. «значение», «идея») — мелкую и обычно неразлагаемую частицу тематического материала (ср. [8, с. 137]). Мотивы классической арабской поэзии имеют очень устойчивый характер, и значительная их часть восходит к доисламским образцам. Средневековые арабские критики и теоретики поэзии не только ощущали повторяемость мотивов, но и исходили из нее в своих суждениях о поэтических произведениях, рекомендациях авторов.

Известный филолог ал-Асма'и (ум. между 825—832) считал, например, что тому, кто хочет стать выдающимся поэтом, необходимо знать ма'ани предшественников (см. [14, т. 1, с. 197]). Согласно ал-Асма'и и другим средневековым ученым, ма'на является не просто тематическим элементом поэзии, а тематической моделью, инвариантом, которому на практике может соответствовать большое число конкретных индивидуально-авторских реализаций, вариантов.

Нормативность системы поэтических мотивов была следствием нормативности средневековой арабской культуры. Филологи и поэты были уверены в том, что поэтическое творчество основывается на заданной системе мотивов. Начинающий поэт мог приобщиться к этой системе, постигая тайны творчества у своего наставника во время бесед и занятий или с помощью книг. В VIII—X вв. было создано не менее 30 трудов, носивших название «Китаб ал-ма'ани» («Книга ма'ани») или «Китаб ма'ани аш-ши'р» («Книга ма'ани поэзии») [19, с. 58—60].

Судя по сохранившимся рукописям, указанные труды представляли собой «каталоги поэтических мотивов» арабской поэзии. Средневековые филологи не давали обобщенной формулировки мотива, а обозначали его посредством образцов, которые черпались из доисламской или раннеисламской поэзии и, как правило, рассматривались как «лучшие» реализации данного мотива. Наряду с «лучшим» образцом — некоей исходной интерпретацией — составитель труда приводил и другие интерпретации определенного ма'на, нередко существенно отличавшиеся от исходной. Связи между исходной и производными реализациями ма'на бывали весьма разнообразными, что обуславливалось сложностью и многообразием трансформаций мотива. Рассмотрим основные виды этих трансформаций.

Одним из наиболее употребительных видов является амплификационная трансформация. Обычно амплификации имеют характер уточнений, разъяснений, сентенций, ремарок, тавтологических дополнений и т. п. Амплификационные трансформации не затрудняют идентификации мотива. Приведем пример.

В «Диван ал-ма'ани» известного филолога ал-'Аскари (ум. ок. 1010) цитируется несколько бейтов разных авторов, где повторяется мысль: со смертью восхваляемого умрет щедрость и т. п. Один из бейтов ал-'Аскари приписывает ал-Ахталу (ок. 640—710):

Если ты умрешь, умрет благодеяние и не останется у людей другой щедрости, кроме щедрости в малом, в ничтожном [11, с. 27].

У анонимного автора мы находим:

Если ты умрешь, преданность не будет награждаться благодеянием и не останется в мире надежды на вознаграждение [11, с. 27].

Сходная мысль встречается у Али ибн Джабала ал-'Акаввака (776/7—828/9):

Если бы не было Абу Дулафа, то не существовало бы даяния и не питалась бы надежда ожиданиями [11, с. 27].

Согласно ал-'Аскари, все три автора интерпретируют один и тот же ма'на арабской поэзии. Однако он не дает его формулировки. Попытаемся это сделать за него.

В приведенных бейтах легко выделяется общее: «если ты умрешь, умрет благодеяние»; «если ты умрешь, преданность не будет награждаться благодеянием»; «если бы не было Абу Дулафа, то не существовало бы даяния». Оно и несет традиционный мотив, который мы формулируем так: без восхваляемого нет щедрости. На фоне общего столь же легко выделяется и индивидуально-авторское, имеющее во всех трех бейтах характер амплификационных дополнений. Это соответственно: «...и не останется у людей другой щедрости, кроме щедрости в малом, в ничтожном»; «...и не останется в мире надежды на вознаграждение»; «...и не питалась бы надежда ожиданиями».

Таким образом, амплификационная трансформация заключается в определенном «наращивании» мотива, сопряженном с более или менее значительным его развитием.

К числу распространенных следует отнести и интенсификационную трансформацию мотива.

В труде ал-'Аскари приводится группа бейтов, в которых говорится о безграничной славе восхваляемого. Она открывается бейтом 'Абдаллаха ал-Ахваса (ок. 655—728):

Истинно, если другие мужи безвестны, то меня ты найдешь подобным солнцу, которое нигде не [может] скрыться [11, с. 42].

В этой же группе цитируется бейт ал-Касима ибн Ханбала, личность которого нам не удалось идентифицировать:

Они — полуденное солнце, поднявшееся на небосклоне, и свет, который не скроют дождевые тучи [11, с. 43].

В этих бейтах интерпретируется один и тот же мотив, выявляемый при их сопоставлении: известность восхваляемого (это может быть монарх, группа лиц или сам поэт) подобна солнцу, которое

нельзя скрыть. Однако во втором бейте этот мотив усиливается за счет дополнительного сопоставления со светом.

Обычно интенсификационные трансформации не затрудняют распознавания мотива, а скорее облегчают этот процесс, поскольку они выделяют и усиливают мотив.

Среди прочих трансформаций существенную роль играла противительная трактовка традиционного мотива.

В «Диван ал-ма'ани» цитируется строка ан-Набиги ал-Джа'ди (ум. после 680), в которой восхваляемый характеризуется как человек, способный щедро одарить друзей и наказать врагов:

В этом юноше получило завершение то, что радует друга, хотя в нем есть  
и то, что огорчает врага [11, с. 34].

Далее составитель цитирует следующий бейт анонимного автора:

Царям свойственны вред и благо, а я вижу, что Бармакиды не причиняют  
вреда, но приносят благо [11, с. 34].

В обоих бейтах, по мнению ученого, интерпретируется один и тот же мотив. Однако нетрудно заметить, что вторая интерпретация находится в противительных отношениях с первой. Анонимный автор как бы отталкивается от исходной интерпретации и корректирует мотив: Бармакиды (персидская династия вазиров в Аббасидском халифате) настолько хороши, что вообще не причиняют зла никому.

Боле сложным модификациям подвергаются мотивы при эллиптических трансформациях.

В труде ал-'Аскари встречается группа бейтов, где говорится о всеисилии восхваляемого, способного покарать кого угодно. В ее начале стоит бейт ан-Набиги аз-Зубйани (ок. 535 — ок. 604):

Воистину ты неотвратим, как наступление ночи, [мне не скрыться от тебя],  
даже если я вообразу, что существуют недосыгаемые для тебя пределы [11, с. 17].

И в этой же группе цитируется бейт, принадлежащий ал-'Акавваку:

И человек, которого ты пожелаешь [найти], не может спастись от тебя, даже  
если восходящие [светила] поднимут его на небеса [11, с. 21].

Из сопоставлений с другими бейтами данной группы устанавливается традиционный мотив: восхваляемый — сила, от которой нельзя уйти. Однако в бейте ал-'Акаввака этот мотив не формулируется, а подразумевается: ты — сила, от которой нельзя уйти, поэтому «человек, которого ты пожелаешь [найти], не может спастись от тебя».

Эллиптические трансформации предполагают соотнесение с эксплицитными реализациями мотива, что требует от средневекового ценителя хорошей начитанности в классической поэзии.

К числу наиболее употребительных видов трансформации относятся различные транспонировки мотивов.

В «Диван ал-ма'ани» ал-'Аскари цитируется несколько бейтов, где говорится о том, что восхваляемый с радостью одаривает просителей. Самый ранний пример принадлежит Зухайру ибн Аби Сулма (ум., вероятно, в начале VII в.):

Когда ты приходишь к нему, ты видишь его сияющим от радости, как будто ты даешь ему то, что просишь [у него сам] [11, с. 29].

Ниже составитель приводит следующий бейт анонимного автора:

Приходя к нему, ты видишь его недовольным, [с таким лицом], как будто ты щипчиками выщипываешь его ус [11, с. 31].

Ал-'Аскари утверждает, что в этих двух бейтах интерпретируется один и тот же мотив. Однако во втором бейте мотив получает прямо противоположное развитие: описывается неудовольствие того, к кому обратились за помощью. Традиционный мотив переносится из восхваления (*мадх*) в осмеяние (*хиджа*), как бы приобретаая при этом противоположный знак.

Транспозиционные трансформации мотивов не ограничиваются переносами из жанра в жанр. Возможны и переносы мотива с описания одного объекта на другой и из разных видов непоэтического текста в поэтические (например, из Корана и хадисов в поэзию). Как и в предыдущих случаях, мотивы претерпевают определенные трансформации.

Во всех рассмотренных случаях мы имели дело с изменениями одного ма'на-мотива. Обратимся теперь к более сложным трансформациям, возникавшим от сопряжения нескольких ма'ани.

В некоторых случаях в поэтической строке соединяются два мотива, причем функция одного из них подобна функции второстепенного члена предложения.

Сравним два примера, включенные ал-'Аскари в группу, где, по его мнению, интерпретируется один и тот же мотив.

Абу-т-Тамахан (ум. ок. 650):

Светили им их знатные родословные и лики во мраке ночи — так нанизывает ониксы [свет], пронзающий [тьму] [11, с. 22].

'Иса ибн Авс Абу (-л-) Джувайриййа ал-'Абди (ум. VIII в.):

Светлоликий, чья власть простирается [далеко], с кем не в силах равняться разгневанный соперник [11, с. 24].

Из сопоставлений с прочими примерами выявляется общий мотив группы: лик восхваляемого светит в ночи. В бейте ал-'Абди этот мотив предельно сжимается: «светлоликий» — и добавляется наподобие второстепенного члена к другому мотиву, играющему здесь главную роль: власть восхваляемого простирается далеко (ср. с рассмотренным выше мотивом: восхваляемый — сила, от которой нельзя уйти).

Мотивы (два и более) могут соединяться в поэтической строке подобно однородным членам предложения. Особо следует указать

на возможность соединения двух мотивов сложносочинительной связью.

В уже отмечавшейся группе бейтов, интерпретирующей мотив — восхваляемый с радостью одаривает просителей, мы находим пример из Ибн ар-Руми (836 — ок. 896).

Как будто дождь — от щедрости его руки, а молния — от его радости и смеха [11, с. 30].

В этом бейте указанный мотив реализуется в словах: «молния — от его радости и смеха», означающих, что восхваляемый радуется при виде просителей и что блеск его белых зубов, открывшихся в улыбке, подобен молнии. Ср. сходную интерпретацию у Абу-л-Асада Набаты ал-Хамани (вторая половина VIII в.):

Если к нему приходят просители, то на его [лице] загораются светильники  
веселья и радости [11, с. 30].

Однако общий мотив данной группы предваряется в бейте Ибн ар-Руми другим мотивом — щедрость восхваляемого подобна дождю или превосходит его, — который реализуется, например, у Мансура ан-Намари (ум. в начале IX в.):

Если не оправдает [ожиданий] дождь, то он при своих достоинствах их оправдает... [11, с. 28].

В бейте Ибн ар-Руми соединены два достаточно развитых мотива прославления щедрости. Таким образом, мы имеем здесь дело со сложносочинительной связью синонимических мотивов. В арабской классической поэзии подобной связью часто соединяются и антитетические мотивы. Возможны случаи сложносочинительного соединения синонимических мотивов.

Мы проанализировали далеко не все приемы трансформирования традиционных мотивов и совершенно не касались вопроса трансформирования мотивов с помощью двух и более приемов одновременно. Предварительный анализ показывает, что комбинаторные изменения широко использовались в классической арабской поэзии VIII—X вв. Очевидно, авторы указанного периода имели достаточную свободу при интерпретировании конвенциональных содержательных элементов.

Средневековая арабская поэтика детально изучила приемы трансформирования традиционных ма'ани. Следует указать прежде всего таких ученых IX—X вв., как Ибн Табатаба, ал-Хатими, Ибн Ваки' ат-Тинниси, ал-Джурджани. Однако мы не будем анализировать номенклатуру приемов у средневековых поэтологов, в целом совпадающую с частично рассмотренным выше набором трансформаций. Для нас в данном случае важнее показать осмысление этих приемов в традиционной поэтике с тем, чтобы взглянуть как бы «изнутри» на принципы индивидуально-авторского творчества в канонической арабской поэзии — именно этот аспект и при-

влечет наше основное внимание в оригинальной арабской теории «поэтических заимствований».

Существо данной теории состоит в следующем. Арабские ученые IX—X вв. стремились определить отношения автора с традицией, выявить, говоря словами А. Н. Веселовского, «роль и границы предания в процессе личного творчества» [1, с. 493]. В этой связи они выдвинули понятие «заимствования» (*сарика*), обозначающее интерпретацию автором мотивов, почерпнутых из предшествующей традиции. Средневековые ученые не только определили формы индивидуально-авторского интерпретирования традиционных элементов содержания, но и дали теоретическое обоснование «заимствованию» как конститутивному принципу творчества. На протяжении времени понимание «заимствования» менялось. Проследим, не вдаваясь в детали, основные моменты этой эволюции.

Один из самых ранних теоретиков «заимствования», известный поэт и ученый Ибн ал-Му'таз (861—908), подчеркнул, что под «сарика» следует понимать именно интерпретирование, а не буквальное воспроизведение традиционных мотивов. Поэт, применяющий «заимствование», должен стремиться усовершенствовать предыдущие трактовки мотива с помощью дополнения, более выразительного оформления и т. п. (см. [16, с. 478]).

Это мнение разделяет и филолог Ибн Табатаба (ум. 933/4), поощряющий поэтов к тому, чтобы они представляли традиционные ма'ани «в облачении лучшем, чем было на них» [15, с. 76]. Он также высказывает новое важное соображение: «И нуждается тот, кто последовал этим путем, в тонкой уловке и внимательном взгляде при использовании ма'ани, их заимствовании и облачении для того, чтобы они стали незнакомыми для критиков и проницательных людей и чтобы лишь он один знал об их известности, как будто его в них не опережали». Перечислив затем приемы, посредством которых совершается скрытое «заимствование», Ибн Табатаба заключает: «И будет это подобно тому, как ювелир расплавляет ранее отлитые золотые и серебряные изделия и заново отливает их лучше, чем прежде, и подобно тому, как красильщик окрашивает одежду в тот из красивых цветов, какой пожелает. И если ювелир представит то, что он отлил, не в той форме, что была прежде, и если красильщик покажет то, что он покрасил, не в том цвете, что был раньше, тогда станет неясным дело с отлитым и окрашенным для тех, кто посмотрит на них» [15, с. 77—78].

Говоря о том, что поэту следует скрывать свое «заимствование», Ибн Табатаба вовсе не намерен учить авторов литературному воровству. Он желает лишь сказать, что «заимствование» тем лучше, чем менее заметно сходство новой интерпретации традиционного мотива со всеми предыдущими. Эти свойства «заимствования», в представлении ученого, связаны с необходимостью сохранения художественной активности литературного творчества: «И испытание, выпавшее на долю поэтов нашего времени в поэзии, труднее, чем у тех, кто жил до них, потому что те были первыми у

всякого превосходного ма'на... И если наши поэты представляют такое, что уступит ма'ани древних и не превзойдет их, его не примут, и оно будет подобно чему-то неинтересному, наскучившему» [15, с. 8—9].

Ибн Табатаба рассматривает явление «сарика» как неизбежное следствие ограниченности числа мотивов в арабской поэзии, практически не изменявшегося, по его мнению, на протяжении длительного времени. Поэты VIII—X вв. находятся в затруднительном положении, так как все мотивы уже встречались у их предшественников, а они тем не менее должны создавать нечто такое, что было бы не ниже и даже превосходило достижения «древних». Ибн Табатаба видит из этого положения лишь один выход. Поскольку «заимствование» неизбежно, постольку авторы должны делать это скрытно, изменяя и при изменении «улучшая» традиционные мотивы.

У других арабских поэтологов IX—X вв. мысль о скрытности «заимствования» не встречается. Однако представление об «улучшении» традиционного мотива при выполнении «сарика» стало после Ибн Табатаба, по-видимому, общепризнанным. У известного филолога ас-Сули (ум. 946) оно получило дальнейшее развитие. Указывая на достоинства поэзии Абу Таммама (род. 788—808, ум. 845/6 или 846/7), ученый пишет: «Когда он заимствует ма'на, то делает к нему добавление (имеется в виду амплификационная трансформация мотива.— А. К.) и разукрашивает его с помощью своего бади' (фигур и тропов арабской риторики.— А. К.), и его ма'на делается совершенным, и поэт становится более достойным этого ма'на, [чем те, кто его использовал раньше]» [17, с. 53].

Ас-Сули вносит новый, очень важный акцент в интерпретацию «заимствования», настаивая, что поэт, «улучшивший» ма'на «древнего» автора, становится как бы владельцем этого ма'на. Новация ас-Сули привела позднее к приравниванию продукта «заимствования» и объекта «заимствования», поздней интерпретации какого-либо мотива — и первой.

Такое понимание «заимствования» мы находим, в частности, у известного ученого ал-Амиди (ум. 981). Ал-Амиди стремится беспристрастно сравнивать интерпретации с оригиналами и каждый раз выносит суждение, где именно тот или иной мотив получил наилучшее воплощение. Рассмотрим несколько примеров.

Ал-Амиди сравнивает бейты Муслима ибн ал-Валида (род. 747—757, ум. 823) и Абу Таммама [10, с. 80].

При своем нраве Йазид не может отказаться от мужественных поступков и благодеяний.

У Абу Таммама:

Он привык держать ладонь открытой, так что если даже он захотел бы сжать пальцы в кулак, то они не послушались бы его.

В обоих бейтах сказано, что высокие качества восхваляемых есть свойство самой их натуры (в первом случае — смелость и

щедрость, во втором — щедрость, знаком которой служит открытая ладонь), а не показные добродетели, которым при необходимости можно изменить. Согласно комментарию ал-Амиди, Муслим первым употребил этот ма'на, однако Абу Таммам, совершивший «са-рика», «раскрыл» его и «улучшил» его «словесное облачение».

Далее ученый сравнивает бейты Ди'била (765—859 или 860) и Абу Таммама [10, с. 91—92].

У Ди'била:

И на конце темного [копья] — синий [наконечник], подобный длинному языку змеи.

У Абу Таммама:

Выпрямленные [копья] отняли у румов их синеву, у арабов — их темный цвет и у влюбленного — его стойкость.

По комментарию ал-Амиди, Абу Таммам «увеличил» ма'на, сравнив синеватый цвет стальных наконечников копий с кожей византийцев, которая представлялась арабам ослепительно-белой с голубым отливом, а темные древки — с темной кожей арабов. Вместе с тем ученый отмечает «беспредельную красоту» слов Ди'била: «подобный длинному языку змеи». Ал-Амиди положительно оценивает бейт Абу Таммама, но отдает должное и Ди'билу. Достоинства исходной и последующей интерпретаций оказываются приблизительно равными.

Рассмотрим еще один пример. Ал-Амиди вновь сопоставляет бейты Муслима ибн ал-Валида и Абу Таммама [10, с. 70—71]. Исходная интерпретация мотива извлечена из оплакивания, сочиненного Муслимом:

Так уйди [в мир иной], как уходят утренние дождевые тучи, унося благодар-  
ность долины и холмов.

У Абу Таммама сказано:

Мы встали и сказали [о человеке, чья] щедрость была неподражаема, то, что  
говорят о тучах, которые становятся светлыми.

Сопоставляя эти бейты, ал-Амиди делает вывод, что Абу Таммам «допустил упущение в выражении». Муслим сказал: «„унося благодарность долины и холмов“, имея в виду, что тучи приносят благо всем, в словах же Абу Таммама: „то, что говорят о тучах, которые становятся светлыми“ — неясность, потому что он не высказал им благодарности, а ведь они принесли благо. И иногда говорят о тучах, после того как они станут светлыми (т. е. из них пройдет дождь. — А. К.), то, что не является похвалой и благодарностью, если они придут не в свое время и не тогда, когда в них нуждаются, и очень часто дождь приносит в таком случае вред. И поскольку Абу Таммам имел в виду не это последнее, а другое, постольку он допустил упущение в выражении и толковании». Чтобы подкрепить свое утверждение, ал-Амиди приводит еще один пример, принадлежащий на этот раз «древнему» поэту

Тарафе (VI в.), где анализируемый ма'на получает, по его мнению, превосходную интерпретацию:

Да оросят твои жилища влагой, не причинив им вреда, весенний ливень  
и долгий дождь.

Свой разбор ученый завершает выводом, что интерпретации Абу Таммама уступает по своим достоинствам предшествующим интерпретациям, так как она неясна и нуждается в дополнительных разъяснениях.

Для дальнейших наблюдений над природой канонического мотива в средневековой арабской поэзии нам необходимо подчеркнуть два момента.

Первый, отмечавшийся ранее, состоит в полном уравнении ранних интерпретаций с поздними, находившимися в очевидной зависимости от первых. Понятие авторства средневековому филологу знакомо, но оно чуждо современному и поэтому требует специального истолкования.

Второй важный момент состоит в том, что оценки достоинств исходных и последующих интерпретаций в средневековых трудах часто субъективны. Достаточно сказать, что ат-Тибризи (ум. 1109), превосходно откомментировавший Диван Абу Таммама, даже не счел нужным разъяснять смысл слов: «то, что говорят о тучах, которые становятся светлыми». В отличие от ал-Амиди он, очевидно, полагал, что в данном контексте указанное выражение может быть понято только однозначно — как благодарность тучам.

В этой связи следует подчеркнуть, что «темность» и «неясность» многих интерпретаций традиционных мотивов у Абу Таммама являлись не следствием его ошибок, а реализацией вполне осознанной авторской установки. Они строились на реминисценциях, аллюзиях, использовании сложных риторических приемов; их адекватное истолкование часто требовало от ценителей напряженного труда. Неудивительно, что многие современники отрицательно отзывались о творчестве Абу Таммама. Однако со временем оно стало образцом для подражания, а «ошибки» поэта приобретут в трудах более поздних филологов статус нового вида «улучшений» ма'на.

Как мы увидим в дальнейшем, зыбкость критериев оценки и своеобразное понимание авторских прав обусловлены самой природой мотива в канонической арабской поэзии, а не особым отношением к оригинальному творчеству Абу Таммама.

Все перечисленные выше средневековые авторитеты относили к «заимствованиям» только случаи определенной зависимости автора от известного предшественника, создавшего оригинальную интерпретацию традиционного ма'на или даже новый ма'на. Однако «заимствование» не распространялось, в их представлении, на те случаи, когда поздний поэт воспроизводил в своих стихах расхожий поэтизм арабской классики. К примеру, сравнение восхваляемого со львом настолько известно и так давно вошло в поэтическую практику, что не может быть приписано никому из «древних»

и потому не может быть и объектом «заимствования». Таких коллективных содержательных элементов в классической арабской поэзии было очень много, и теоретики «сарика» до поры до времени не обращали на них особого внимания.

Иное освещение этот вопрос получил у 'Али ал-Джурджани (ум. 1002 или 976). Ал-Джурджани разделяет все мотивы арабской поэзии на три категории: «общее» (*муштарак*), «стертое», «заношенное» (*мубтазал*) и «индивидуальное» (*мухтасс*). Разница между первой и второй категорией состоит в том, что «общее» есть «повторяющееся с самого начала», коллективное достояние всех поэтов издревле, а «стертое» — то, что было некогда индивидуально-авторским, но от частого употребления «износилось» и еще в «древности» фактически превратилось в «общее» [12, с. 148—149].

Проведя это разграничение, ал-Джурджани первым среди арабских филологов фиксирует важный процесс индивидуально-авторской актуализации «общих», «коллективных» и реактуализации «стертых» мотивов: «Группа людей, случается, затрагивает что-то одно, имеющее хождение, а один из них может отличиться в словесном облачении, которое сочтут приятным, или синтаксической конструкцией, которую одобряют, или подтверждением (фигура арабской риторики.— А. К.), которое придется к месту, или найденным им добавлением (амплификация.— А. К.) и представит тебе общее (*муштарак*), стертое (*мубтазал*) в облике новосозданного, изобретенного» [12, с. 150].

В качестве примера реактуализации «стертого» мотива ал-Джурджани указывает бейт Лабида (род. ок. 560 — ум. 660—662), в котором интерпретируется известный ма'на: следы покинутой стоянки подобны стершимся письмам.

И потоки обнажили следы жилищ, подобные [стершимся] письмам псалма, строки которого заново пишут каламы [12, с. 105].

Ученый предлагает сопоставить этот пример с интерпретациями данного мотива у доисламских авторов. Имруулкайс (ум. ок. 550) говорит:

Чьи это следы жилищ, при виде которых я опечалился? Они подобны [стершимся] письмам псалмов на йеменском пальмовом лубке.

Анонимный поэт из племени хузайл дает сходную интерпретацию:

Я узнал жилища, подобные стершимся письмам, выведенным химйаритским писцом.

Лабид указывает на подновление стершихся писем псалма, «строки которого заново пишут каламы», чего нет у других поэтов. Видимо, данное указание и имеет в виду ал-Джурджани, когда он утверждает, что бейт Лабида отличается от других интерпретаций благодаря «добавлению».

Ал-Джурджани анализирует и примеры актуализации «общих», «коллективных» мотивов. В частности, он обращает внимание на

известный ма'на: обратимое сравнение роз с ланитами, ланит с розами. Следующий бейт Ибн ал-Му'тазза он отмечает как случай индивидуально-авторской актуализации данного мотива:

Белизна, обрамленная краснотой,— так краснеют от застенчивости ланиты [13, с. 151].

В произведении поэта данный бейт связан с предыдущим, где речь идет о «лике» розы, на котором блистает звезда (см. [13, с. 188]). «Белизна» розы — это сияние звезды на ее лице, а «краснота» — цвет ее лепестков. Ал-Джурджани выделяет отличительный признак бейта Ибн ал-Му'тазза — впервые встречающееся в арабской поэзии указание (впрочем, ученый делает оговорку: «если только его не опередили в нем») на «застенчивость, заставляющую краснеть щеки».

В отличие от предшественников ал-Джурджани считал, что любой автор может «присвоить» не только какую-либо индивидуально-трактовку традиционного мотива или оригинальный мотив, но и вполне традиционный содержательный элемент, придав ему индивидуальные признаки. После этого актуализированные конвенциональные элементы могут стать объектом «заимствования» и уже, как таковые, должны учитываться теорией «сарика».

Смысл нового положения, введенного ал-Джурджани, состоит в том, что традиционная поэтика стала признавать все без исключения категории мотивов арабской классики сферой, пригодной для практически неограниченного развертывания индивидуально-авторской инициативы. Однако в рамках теории «сарика», отражавшей в конечном итоге имманентные законы канонической арабской поэзии, развертывание этой инициативы понималось и выражалось в непривычных для современного индивидуально-авторского искусства предписаниях.

Действительно, теория «поэтических заимствований» удивляет стороннего наблюдателя необычным уравнением в правах «изобретателя» мотива с его последователями. Она не охраняет «изобретателя» от посягательств последователей, хотя понятие оригинальности и своеобразное представление об авторском праве были основаниями, на которых, собственно, и выросла эта теория. Устанавливая цепь интерпретаций, средневековый филолог не только не склонен считать последователей эпигонами, а, напротив, скрупулезно выясняет, «улучшили» или не «улучшили» оригинальный мотив поэты, совершившие «заимствование». В результате удачливый «заимствователь» становится, в представлении традиционной поэтики, «более достойным» новосозданного мотива, чем сам его «изобретатель».

И еще одна особенность привлекает внимание в рассмотренной теории. Использование автором мотивов предшественников допускалось лишь при обязательном условии изменения вошедших в традицию трактовок этих мотивов. Назывались и приемы индивидуально-авторского трансформирования конвенциональных тематических элементов. Следовательно, в теории «сарика» арабская

поэтика требовала изменения традиции и в своих предписаниях указывала пути выполнения данного требования. При взгляде «извне» традиционным и нормативным является отклонение от традиции и от нормы.

Взгляд «изнутри», однако, строится на другом фундаменте. В средневековом поэтологическом представлении оригинальность не являет собой альтернативы традиции, потому что сама традиция, материализовавшаяся в предписаниях поэтики, требует от автора быть оригинальным и непохожим на предшественников. По этой причине оригинальный поэт непременно был традиционным, а поэт, полностью выполнивший требования традиции, непременно был оригинальным.

Итак, согласно средневековой арабской поэтике, оригинальный поэт не выходит за пределы традиции, а развивает, углубляет и расширяет ее, т. е. как бы совершенствует унаследованную им традицию по принуждению самой традиции, под воздействием сложившегося в ней механизма самосовершенствования.

Отсюда становится ясной логика уравнивания в правах «изобретателя» мотива с его последователями. «Изобретение» мотива предусматривается средневековой поэтикой (см. [18, с. 133]). Оригинальное, только будучи созданным — а вернее сказать, до своего создания — уже принадлежит традиции, и нацелено оно на «улучшение» традиции. Процесс «заимствования» также имеет целью «улучшение» традиции, и в этом смысле «улучшенная» интерпретация не отличается принципиально от «изобретенного» мотива.

Анализ теории «поэтических заимствований» выявляет специфический характер индивидуально-авторской оригинальности в сфере мотивотворчества канонической арабской поэзии. Оригинальность средневекового арабского автора нацелена на «улучшение» традиции, т. е. обладает неким телеологизмом. Попытаемся выяснить природу этого телеологизма.

Здесь необходимо напомнить об общих мировоззренческих основаниях средневековой арабо-мусульманской культуры. Согласно точной характеристике И. М. Фильштинского, средневековый арабо-мусульманин видел в окружающем его мире «приметы вечного, вневременного, божественного». «Эта трактовка вещного, „тленного“ мира и всей земной жизни как носителей символов божественного промысла явилась в качестве универсальной формулы средневековой культуры мировоззренческой основой средневековой поэтической символики» [9, с. 8]. Говоря более конкретно, можно считать, что средневековые арабы рассматривали поэтические мотивы как некие «символы божественного промысла». Сверхзадача поэзии виделась им в стремлении постигнуть смысл этих символов.

Это стремление отражалось в двух противоположных тенденциях, существование которых хорошо объяснено И. Е. Даниловой на материале средневекового европейского искусства. Первая из них сводилась к воспроизведению, повторению всего того, что уподоблялось символам божественного откровения. В сфере искусства она реализовывалась в «неизменной и принципиальной клиширо-

ванности художественного мышления и восприятия, стабилизации определенных формул художественного языка». Вторая тенденция коренилась в самом откровении, которое, согласно христианскому вероучению, «было явлено человечеству не в прямой, а в зашифрованной форме» и «заключало в себе тайну, принципиально непостижимую», «адекватно не воспроизводимую ни в слове, ни в зрительном образе». В искусстве эта тенденция проявлялась в стремлении интерпретировать первоначальные словесные или иконографические формулы и схемы; элементы изображения или текста могли восприниматься как знаки «незримого и невоплотимого», и поэтому пределы их интерпретации оказывались принципиально безграничными (подробнее см. [2, с. 9—14]).

Приведенные суждения могут быть отнесены и к средневековому арабо-мусульманскому искусству, что подкрепляется, в частности, традиционными поэтологическими представлениями о происхождении оригинальных мотивов и оригинальных интерпретаций традиционных мотивов.

Новые мотивы или интерпретации обозначались в филологических трудах различными терминами, которые условно можно разделить на две группы. В первую входят термины от корней *сбк*, *бкр* и *бд'*, передававшие идею «опережения», «обгона» и т. п., а также «выделывания чего-либо впервые, прежде других». Эта группа терминов указывает на «первенство» одного автора по отношению к другим, а не на создание им чего-то нового. Поэт «опережает» соперников в некоем соревновании, «обгоняет» их на пути к некоей объективно данной, единой, доступной и обязательной для всех них цели.

Использование понятий, выражавшихся с помощью первой группы терминов, давало ученым возможность говорить не о создании нового, оригинального, а о приоритете определенного автора в открытии «вечного», но пребывавшего до момента «открытия», так сказать, в латентном состоянии (ср. [6, с. 221]).

Самыми распространенными во второй группе были термины от корней *хр'* и *бд'*, имеющие практически одинаковое значение. В отличие от предыдущей группы терминов, обозначающей «первенство» в «открытии», они передают идею «первенства» в создании нового, оригинального. Однако и это понимание не противоречило взгляду на поэтические мотивы как на символы божественного промысла. С позволения бога человек, как считалось, может «присвоить» себе предопределенное. К категории «присвоенного» относили все человеческие действия, в том числе и изобретательство поэта в области мотивов. В итоге талантливый автор рассматривался как владетель, но не творец оригинальных мотивов и новых интерпретаций.

Теперь мы можем вернуться к вопросу о телеологизме индивидуально-авторской деятельности в сфере мотивотворчества. По средневековым поэтологическим представлениям, оригинальный автор раньше других находил предвечное или создавал то, чего не было прежде в поэтической практике, но что существовало

как предустановленное в соответствии с божественным промыслом. И в первом и во втором случаях оригинальное как продукт индивидуально-авторского постижения первоистины обладало двумя важными особенностями. Во-первых, оно в принципе не могло быть совершенным, поскольку любое истолкование «неизрекаемого» и «непостигаемого» не мыслилось как исчерпывающее и окончательное. Во-вторых, оригинальное в принципе не могло быть обнесено оградой собственности, поскольку оно было общей ценностью, одним из шагов на пути постижения первоистины.

Подобное понимание определило характер отношения к оригинальному мотиву и оригинальной интерпретации традиционного мотива в литературной практике. Своеобразие этого отношения, отмечавшееся нами, обуславливалось тем, что последователи оригинального поэта чувствовали себя обязанными совершенствовать его «открытие» или «изобретение», чтобы еще дальше продвинуться по данному пути. Так индивидуально-авторское становилось в классической арабской поэзии коллективным.

Однако это лишь одна сторона дела. Другая же состоит в том, что коллективное, в свою очередь, постоянно превращалось в индивидуально-авторское. Здесь в полной мере встает вопрос о традиционных элементах содержания в классической арабской поэзии.

Канонизм средневековой литературы обычно связывают с существованием достаточно большого, но тем не менее ограниченного числа моделей, обязательных для всех. При многих (иногда весьма значительных) расхождениях в понимании природы данных моделей большинство исследователей сходится в том, что они, обладая более или менее продолжительной стабильностью, допускают при этом или предполагают на практике свободу их варьирования или трансформирования. Статичность компенсируется динамизмом, чем и объясняется в конечном итоге жизнеспособность указанных моделей (см., например, [5; 7; 20]).

Анализ материала классической арабской поэзии и традиционной арабской поэтики позволяет сделать вывод, что представления средневековых арабов о каноне были существенно иными. Традиционные мотивы воспринимались ими как знаки, символы чего-то «неизрекаемого», «непостигаемого» и потому «невоплотимого» в слове. Каноны по самой своей природе должны были быть — и действительно были — чем-то зыбким, неуловимым и подвижным.

Выше мы говорили о том, что средневековые филологи, составлявшие «каталоги поэтических мотивов», не давали в этих трудах обобщенных формулировок мотивов. Вместо этого они приводили определенное число образцов, интерпретировавших, по их мнению, один и тот же ма'на. Такие группы бейтов в «каталогах поэтических мотивов» часто начинались с древнейшего образца, нередко признававшегося и «лучшим» в том или ином плане. Вот этот образец как самое значительное достижение на пути к непостижимой первоидеи и был призван олицетворять ее собой на протяжении известного времени. Однако ни один такой образец не квалифицировался средневековыми учеными и поэтами как раз и навсе-

гда установленный «лучший» знак «невоплотимого» ма'на, потому что и в превосходном образце придирчивый критик всегда нашел бы что «убавить» и что «прибавить». Этим объясняются периодические замены в литературно-критических трудах одних «лучших» образцов на другие, постоянные колебания и споры при их определении. Приведем иллюстрацию.

Выше мы уже цитировали бейт доисламского поэта Зухайра ибн Аби Сулма, открывающий группу образцов, в которых интерпретируется мотив: восхваляемый с радостью одаривает просителей [11, с. 29]:

Когда ты приходишь к нему, ты видишь его сияющим от радости, как будто ты даешь ему то, что просишь [у него сам].

Ал-'Аскари считает этот бейт «лучшим» в восхвалениях «древних», но указывает, что, по мнению других, он неудачен: восхваляемый радуется возможности получить подарок, а это недостойно высокой особы. По их суждению, ма'на, интерпретируемый в бейте Зухайра, более адекватно выражен неким ас-Сакафи [11, с. 29]:

И если ты радуешься тому, что он тебя одаривает, то истинно он больше радуется тому, что одаривает тебя от своей щедрости.

Наконец, уже вне связи с двумя этими бейтами ал-'Аскари приводятся слова Марвана ибн Аби Хафса (род. 723, ум. 796—797 или после 805) [11, с. 105]:

Когда он отдает [свой] скот, то как будто дарует добычу.

Как отмечает ученый, последние слова оценивались выше сказанного Зухайром: «как будто ты даешь ему то, что просишь [у него сам]», ибо добыче свойственна сладость, которой нет у подарка.

Мы не будем касаться вопроса, лучше ли в действительности две последние интерпретации, чем первая, поскольку сейчас он не имеет для нас большого значения. Нам важно показать, что и критика и поэты исходили в своей практической деятельности из принципиальной возможности наличия недостатков в «лучших» образцах. Этим самым создавались условия для «улучшения» образцов, и поэт VIII в. мог выступить соперником своего предшественника из VI в.

Итак, образцам не поклоняются, а относятся к ним более или менее критически. Впрочем, не следует забывать, что это отношение было двойственным в силу самой природы данных образцов. Как нечто, имеющее касательство к первоиде, они требовали от авторов-последователей своего воспроизведения. Как дело рук человеческих, они не могли быть адекватным воплощением в слове этой первоидеи, т. е. должны были обладать недостатками. Поэтому воспроизведение данных образцов не только допускало, но и предполагало одновременное их изменение с целью дальнейшего приближения к первоиде. Так, вошедшее в традиционный фонд в результате актуализации и реактуализации получало новые индивидуально-авторские характеристики.

Поскольку ма'на был «неизрекаем» и «непостигаем», то пределы его совершенствования оказывались безграничными. Характерно в этом плане рассуждение известного филолога Ибн Рашика (род. 995—1000, ум. 1063/4 или 1070) о поэте Ибн ар-Руми: «Ибн ар-Руми был жадным до ма'ани, помогающимся их; он брал определенный ма'на и делал из него порождения, и он не переставал переворачивать его шиворот-навыворот и использовать во всяком виде и со всякой стороны до тех пор, пока не забудет его до смерти и не убедится в том, что никто не сможет домогаться этого ма'на. [Однако] затем мы находим среди поэтов после него такого, кто, не достигнув его [мастерства] и даже не приблизившись к нему, берет тот же самый ма'на и порождает добавление (имеется в виду амплификация.— А. К.) к нему и придает ему хорошее направление. И сведущий в ремесле [поэзии] не усомнится в том, что Ибн ар-Руми при своей алчности не оставил бы другим этого добавления за ненадобностью; но человек основывается на недостатке» [14, т. 2, с. 238].

В рамках интерпретирования ма'ани в классической арабской поэзии и традиционной поэтике получили необычайное развитие приемы трансформирования конвенциональных содержательных элементов, рассмотренные выше. С помощью этих приемов любой автор VIII—X вв. приобретал широкие возможности изменения «лучших» образцов. Результаты этого не замедлили сказаться. Началась переориентация авторов с «лучших» образцов доисламской и раннеисламской поэзии на «лучшие» образцы более близкого к ним времени. Упомянувшийся выше филолог ал-Асма'и, в частности, указывает, что знатоки высоко оценивали строки Абу-н-Наджма (ум. после 724), пока Башшар ибн Бурд (ок. 714—715—783) не сочинил строк, которые те оценили еще выше (см. [17, с. 26—27]). Именно в этой связи ал-'Аскари часто уточняет, применительно к какому периоду арабской поэзии тот или иной образец квалифицируется как «лучший». Сопоставляя, например, бейт, приписываемый ан-Набиге аз-Зубйани, с бейтом Абу-л-'Атахийи (ок. 750—825), он заявляет, что они считались «лучшим» из сказанного о «красоте вместе со смелостью» соответственно в «древней» и «новой» поэзии (см. [11, с. 20], там же см. другие подобные примеры).

Проведенный анализ показывает, что в средневековой трактовке канонический мотив неисчерпаем и неизменен. Однако символы («лучшие» образцы), его выражающие, могут и должны меняться, поскольку они обеспечивают постепенное углубление в мотив.

Согласно современному пониманию, канонический мотив есть продукт средневековой арабо-мусульманской идеологии. Как таковой, он претерпевает эволюцию вслед за изменениями в породившем его общественном сознании. Эволюция канонического мотива постоянно создает новые возможности для индивидуально-авторского самовыражения.

В этом свете «лучшие» образцы есть не символы канонического

мотива, а его определенные фазы. Цепь сменяющих друг друга «лучших» образцов отмечает эволюцию канонического мотива.

Каноническое творчество арабских поэтов VIII—X вв. как явление особого типа культуры превращается в некий аналог «священной герменевтики», в силу чего оно объективно сближается по ряду существенных признаков с процессом научного познания. Целью этого творчества является накопление суммы истинных представлений. Поэтому всякий автор может приобщиться к творчеству, лишь усвоив предшествующие достижения и в полной мере опираясь на них. Соответственно и оригинальность автора определяется по размерам его вклада в общую сумму знаний. Из сказанного становится ясным; почему расподобление было главной категорией традиционных поэтологических представлений о мотиве в классической арабской поэзии.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
2. Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению (Сложение художественной системы кватроченто). М., 1975.
3. Лазарев В. Н. Древнерусские художники и методы их работы.—В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970.
4. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979.
5. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике.—Труды по знаковым системам. I. Тарту, 1964.
6. Лотман Ю. М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX вв.—Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970.
7. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс.—Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
8. Томашевский Б. В. Теория литературы (Поэтика). Л., 1925.
9. Фильштинский И. М. Арабская литература в средние века. Арабская литература VIII—IX веков. М., 1978.
10. Абу-л-Касим ал-Хасани бн Бишр ал-Амиди. Ал-Мувазана байн ши'р Аби Таммам ва ал-Бухтури. Т. 1—2. Каир, 1961—1962.
11. Ал-'Аскари. Диван ал-ма'ани. Т. 1. Каир, 1933. Перепеч.: Багдад, [б. г.].
12. Ал-Кадид ал-Джурджани. Ал-Васаа байн ал-Мутанаббид ва хусумих. Каир, [б. г.].
13. Диван ибн ал-Му'таз. Бейрут, 1961.
14. Ибн Рашик. Ал-'Умда фи махасин аш-ши'р ва адабих ва накдих. Изд. 4-е. Т. 1—2. Бейрут, 1972.
15. Ибн Табатаба. 'Ийар аш-ши'р. Каир, 1956.
16. Ал-Марзубани. Ал-Мувашшах. Каир, 1965.
17. Ас-Сули. Ахбар Аби Таммам. Каир, 1937. Перепеч.: Бейрут, [б. г.].
18. Grunbaum G. E. Die aesthetischen Grundlagen der arabischen Literatur.—G. E. Grunbaum. Kritik und Dichtkunst. Wiesbaden, 1955.
19. Sezgin F. Geschichte des arabischen Schrifttums. Bd 2. Poesie bis ca. 430 N. Leiden, 1975.
20. Zumthor P. Essai de poétique médiévale. P., 1972.

П. А. Гринцер

## САНСКРИТСКАЯ ПОЭТИКА И АНТИЧНАЯ РИТОРИКА: ТЕОРИЯ «УКРАШЕНИЙ»

С конца XVIII столетия — времени, когда европейский читатель впервые познакомился с санскритской литературой, последняя по праву рассматривается как одна из самых значительных литератур древности и средневековья, достойная соперница литературы античной. Однако такая оценка чаще связана с поражающими воображение числом, размером и разнообразием санскритских памятников, богатством их мифологических реминисценций, своеобразием мировоззренческих концепций, чем со спецификой собственно изобразительных средств санскритской поэзии. Отдавая должное высоким достоинствам ведийских гимнов и диалогов упанишад, древнего эпоса и средневековых философских трактатов, исследователи, как правило, куда более сдержанно отзываются о классической поэзии и драме Индии (исключение делается, пожалуй, для одного Калидасы), ссылаясь при этом на пресловутое однообразие их тематики и в особенности на их нарочитую стилистическую изощренность, далеко превосходящую привычные мерки.

Автор фундаментальной «Истории индийской литературы» М. Винтерниц называет классическую санскритскую поэзию (*кавья*) «придворной и орнаментальной» и в качестве «главной ее характеристики» с сожалением отмечает «большой упор на форму, чем на содержание». «Первая и наиболее важная особенность стиля *кавья*, — полагает Винтерниц, — нагромождение метафор и сравнений... В орнаментальной поэзии основной целью поэта было по мере своих сил удивлять читателей или слушателей многочисленными оригинальными и изысканными сравнениями. Сфере орнаментальной поэзии принадлежат также бесконечно растянутые описания (главным образом — стереотипные)... использование искусственных внутренних рифм и тщательно разработанных метров, редких выражений и длинных сложных слов — в особенности таких, которые имеют более чем одно значение. В общем и целом для нее характерно настойчивое стремление избежать необходимости сказать что-либо прямо и, насколько это возможно, все завуалировать, перефразировать, намекнуть на суть дела в форме загадки»

[42, с. 1, 3]. Винтерниц признает, что в отдельные периоды развития подобные излишества были свойственны и некоторым европейским литературам (эллинистической, позднелатинской и старонорвежской, эвфунистической поэзии елизаветинского периода английской литературы), но подчеркивает, что только в санскритской они оказались не временной модой, но определили собою стиль классической поэзии.

Точку зрения Винтерница в той или иной мере разделяют не только многие европейские санскритологи (например, А. А. Макдонелл [33], А. Б. Кейт [28; 29] и др.), но и некоторые их индийские коллеги. Так, известный современный историк и текстолог Д. Д. Косамби, хотя он и исходит из совершенно иных, чем Винтерниц, методологических посылок, приходит к тем же выводам о придворном характере санскритской поэзии и соответственно ее формализме и ограниченности. По мнению Косамби, «рядовой санскритский поэт писал для знати» и был чем-то вроде «говорящей ручной птички» [38, с. XLVI, XLVII] <sup>1</sup>. Когда издатель и один из авторов индийской «Истории санскритской литературы», С. Н. Дасгупта, пытается опровергнуть тезис Винтерница, то даже тогда его опровержение, по сути дела, сводится к не слишком существенной оговорке, что вопреки Винтерницу «искусственная поэзия начинается со значительно более поздней даты: с VI или VII в.» [26, с. XIV]. Тем самым, отводя упреки в искусственности и орнаментальности от Ашвагхоши и Калидасы, Дасгупта оставляет их в силе для подавляющего большинства санскритских поэтов классической поры, живших позже VI в., и в их числе для Амару, Бхартрихари, Бану, Бхарави, Магхи, Бхавабхути, которые чтились в отечественной традиции не меньше или, во всяком случае, немногим меньше, чем Калидаса. Именно их обвиняет Дасгупта в том, что им «часто были свойственны тенденции к демонстрированию собственной образованности и учености, мастерства в манипуляции словами, к многословию и нарочитому использованию „украшений“» [26, с. XIX].

На наш взгляд, очевидная причина скептического отношения к произведениям классической санскритской поэзии — подход к ним с чуждыми для них критериями, критериями европейской литературы, и даже уже — европейской литературы Нового времени, главным образом XIX в. Возражая против такого отношения и такого подхода, американский санскритолог Д. Инголлс справедливо пишет: «Путь к правильному пониманию санскритской поэзии должен начинаться с самой санскритской поэзии, с попытки понять и, если возможно, воспроизвести ее специфические поэтические средства. В поиске такого пути нужно положиться на руководство тех, кто сведущ в традиции: на великих критиков IX—XIII вв. и на тех немногих современных индийцев и еще меньшее число европейцев, которые могут понимать и интерпретировать их труды» [18, с. 52].

Говоря о «великих критиках», Инголлс имеет в виду авторов классических индийских поэтик, и он безусловно прав, призывая в оценке санскритской литературы руководствоваться их трудами.

Однако понимание и интерпретация этих трудов даже у специалистов далеко не однозначны. Характерно, что сам Инголлс упоминает лишь трактаты IX—XIII вв., обходя, по существу, раннюю школу санскритской поэтики (до IX в.), представленную сочинениями Бхамахи, Дандина, Ваманы, Удбхаты и Рудраты, — школу так называемых аланкариков, поскольку она занималась в основном исследованием поэтических «украшений»-аланкар. Дело в том, что в современных работах по санскритской поэтике преимущественное внимание уделяется тем ее категориям, которые кажутся созвучными западным эстетическим принципам, — категориям «дхвани» (поэтической-суггестии) и «раса» (эмоционального восприятия), и несравненно меньшее — категории «аланкар». Последняя выглядит чересчур механистичной, наивной, и весь ее смысл часто сводят к громоздкой и подчас непоследовательной классификации риторических фигур и тропов. «Ранние авторы поэтик, — утверждает один из самых авторитетных специалистов по индийской поэтической теории, С. К. Де, — удовлетворялись до появления учения о дхвани тем, что исследовали внешние формы выражения — „тело“ поэзии и едва ли касались собственно эстетического принципа — „души“ поэзии<sup>2</sup>» [21, с. 116]. «Этот формальный подход, — пишет он в другой своей работе, — придавал их трудам общий вид технических справочников, состоящих из дефиниций, примеров и эмпирических правил, разработанных словно бы для начинающего поэта. Поэзия так или иначе рассматривалась как механическая серия словесных ухищрений. Искомый смысл предписывалось разнообразить с помощью разного рода словесных трюков... образующих так называемые поэтические фигуры» [22, с. 28].

Однако нельзя не считаться с тем, что учение об аланкарах лежало в основе санскритской поэтической теории. Оно не только дало санскритской поэтике ее оригинальное название — аланкарашаstra, но было «для каждого, за немногими исключениями, теоретика поэзии от Бхамахи до Джаяннатхи (т. е. с VII по XVIII вв.— П. Г.)... главной проблемой» [23, с. 13]. Концепции дхвани и расы не просто пришли на смену концепции аланкар, а развивались на ее фоне, в постоянном и многостороннем взаимодействии с нею<sup>3</sup>. Для правильного понимания санскритской поэзии, о котором говорил Д. Инголлс, необходимо поэтому и правильное понимание принципа «украшенности», тем более что совпадение упреков, которые адресуются самой поэзии («орнаментальность», «искусственность», «нагромождение метафор и сравнений») и ее теории («формализм», «техницизм», преимущественное внимание к «словесным ухищрениям», т. е. к тем же метафорам и сравнениям), едва ли случайно.

В свете скептической оценки эстетического потенциала ранней школы санскритской поэтики показательным, что в работах санскритологов стало общим местом сопоставление, а иногда и отождествление ее принципов с принципами античной риторики. Касаясь трактата о поэзии Рудраты, С. К. Де писал: «Очевидно, что ско-

рее риторика, а не поэтика была главным для него предметом, и так же обстояло дело с большинством авторов этой дисциплины, которые всецело посвятили себя разработке риторических категорий, полагая, что в них заключена вся прелесть поэзии» [21, с. 66]. Санскритские поэтические фигуры, аланкары, обычно называют фигурами риторическими, да и другое принятое их именование — «украшения» выглядит переводом европейского риторического термина — *ornatus*<sup>4</sup>. Характерно при этом, что приблизительно те же претензии, которые предъявляются индийской поэтике, иногда высказываются и в адрес авторов античных риторических трактатов. «На примере метафоры и сходных явлений, — пишет С. Меликова-Толстая, — как у Аристотеля и Теофраста, так и в позднейшей теории — яснее всего видны те границы античной ретирики, выше которых ей никогда не удалось подняться: она описывает только внешние формы, проникнуть в глубь явления она не умеет» [2, с. 158].

Не будем касаться того, насколько античная риторика заслуживает подобного упрека; но механически переносить его на санскритскую поэтику нельзя; нельзя хотя бы потому, что европейская риторика и индийская поэтика, как мы постараемся показать, принципиально различные явления теоретической мысли. Несмотря на то что зачастую они имеют дело со сходными языковыми и стилистическими феноменами, исследуют их они, исходя из разных установок и под разными углами зрения.

Античная (а вслед за нею средневековая) риторика была в первую очередь наукой об ораторском искусстве. Ее древнейшее определение — *παιδοῦς δῆμιουργός* («наставница в убеждении»); позже более употребимым стало: *ἐπιστήμη τοῦ εὖ λέγειν*, или *bene dicendi scientia, ars bene dicendi* («наука хорошо говорить»; см. Квинт. II.14.5; II.17.37), — но слово *bene* («хорошо») скорее понималось как «сообразно этическим принципам», «в согласии с ситуацией или поставленной целью», чем как «эстетически совершенно» (см. [37, с. 96]). Соответственно предполагалось, что «цель оратора — говорить убедительно» (Цицерон. Об ораторе I.31.138), а стилистическая задача для него подсобна, да и ее решение прежде всего должно содействовать убедительности речи. «Так как все дело ретирики, — предписывает Аристотель, — направлено к возбуждению того или другого мнения, то следует заботиться о стиле не как о чем-то, заключающем в себе истину, а как о чем-то неизбежном» [2, с. 176].

Из пяти разделов ретирики (*inventio* — нахождение [материала], *dispositio* — расположение, *elocutio* — стиль, *memoria* — запоминание и *pronuntiatio* — произнесение) учение о стиле составляло хотя и важную, но только одну часть; и, в свою очередь, учение об украшениях (*ornatus*) — лишь часть учения о стиле. Античные ретирики (и чем позже, тем подробнее) отводили значительное место трактовке и классификации тропов и фигур, но подходили к этому, как правило, с точки зрения своих специфических задач, указывая, что украшения речи должны не только «улаживать» (*delectare*) и

«волновать» (*move*) слушателей, но и «убеждать» (*docere*) — вернее, услаждать и волновать их, чтобы убедить. Отсюда многочисленные ограничения на употребление фигур, которых мы коснемся позже, отсюда и сами принципы их выделения и интерпретации, обусловленные во многом практикой ораторской речи.

Хотя античную риторiku часто отождествляют с античной поэтикой, в своих исходных установках это были разные дисциплины. В частности, если обязанностью оратора, последовательно отраженной в риторике, было убедить аудиторию, обязанность поэта состояла в подражании (*mimesis*) человеку и природе, и его влияние на слушателя или читателя осуществлялось только путем подражания. Риторические жанры различались сообразно аудитории (речи совещательные, судебные и торжественные), а жанры поэзии определялись родом и характером подражания (см. [32, с. 42—43]). Вместе с тем взаимное влияние риторики и поэтики (и особенно риторики на поэтику, поскольку первая была более развита) прослеживается на всем протяжении античности и далее — вплоть до эпохи барокко. Еще Феофраст объединял поэзию и возвышенную прозу (прежде всего ораторскую) в их противостоянии речи практической и научной [2, с. 190], и все авторы риторик, начиная с Аристотеля, обильно оснащали свои рассуждения о тропах и фигурах цитатами из поэтов. Очевидно, что фигуры и тропы рассматривались как равно принадлежащие и поэзии и ораторской речи, однако их осмысление у античных теоретиков (за исключением, да и то лишь в известной мере, Псевдо-Лонгина, автора трактата «О возвышенном») оставалось в принципе риторическим. Показательно, что Аристотель, столь много внимания уделивший стилистическим фигурам в своей «Риторике», весьма бегло касается их в «Поэтике», оставляя «словесное выражение» наименее разработанной из постулируемых им шести частей трагедии (фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция).

Подобно античным риторикам, индийские авторы поэтических трактатов исходили из того, что сфера приложения фигур и тропов шире языка поэзии, но, с их точки зрения, она захватывает и научную и даже обыденную речь. Собственно говоря, само по себе изучение фигуративного языка и его механизмов началось в Индии вне поэтики и задолго до ее появления как теоретической дисциплины. Автор древнейшего комментария к «Ригведе» Яска (прибл. VII—V вв. до н. э.) уже касается категории сравнения (*упама*) и определяет его: «не это, но похожее на это». Вслед за ним грамматик Панини (прибл. V—IV вв. до н. э.) выделяет четыре элемента сравнения, которые затем были признаны всеми аланкариками: субъект сравнения, или «то, что сравнивается» (*упамейя*), объект, или «то, с чем сравнивается» (*упамана*), основание сравнения, или «общее свойство» (*саманадхарма*), и компаратив (слова *iva* — «как», *yathā* — «будто» и т. п.), или «указатель» сравнения (*дъотака, саманьявачана*). При этом, однако, Яску главным образом интересовали референтные связи сравнения (статус

субъекта и объекта), а Панини — грамматические средства его реализации (виды суффиксов, сложные слова и т. д.) [24, с. 221—222]. С другой стороны, анализ разного рода тропов в связи с так называемой индикативной, или «переносной», функцией языка (*лакшана*, *упачара*) занимал много места в трудах индийских грамматиков начиная с Патанджали (II в. до н. э.) [30, с. 229—273], а сравнение как один из инструментов познания исследовалось в философских системах ньяи, мимансы и веданты [14, с. 87—88, 348, 435 и др.].

Широко известно, сколь многим санскритская поэтика была обязана грамматике и логике. Из грамматики и логики заимствовала она, по-видимому, понятие фигуры речи и общие представления о некоторых таких фигурах. Однако интерпретация этих фигур как поэтических, а именно как аланкар, начиналась как раз там, где логики и грамматики останавливались в своем анализе. С точки зрения авторов санскритских поэтик, фигуры речи и поэтические фигуры могли совпадать по своей формальной структуре, но последние должны были обладать особым качеством — необычностью и по отношению к повседневному или научному языку в целом, и по отношению к грамматическому инварианту самой фигуры.

Представление о необычности поэтической и ораторской речи в сравнении с речью обыденной хорошо знакомо античной риторике. Художественная речь рассматривается в ней как отклоняющаяся от обыденной, и источник этого отклонения она видит прежде всего в употреблении фигур и тропов. По определению Квинтилиана, общепринятому во всех риториках древности и средневековья, «фигура есть... некий оборот речи, отступающий от обычной и простой манеры... какая-либо искусно обновленная форма речи» (IX. 1.4,14). Однако при этом следует подчеркнуть, что если в античной риторике «необычность речи» оставалась, по существу, свойством стиля, которое содействовало достижению этической, дидактической или иной цели, то в санскритской поэтике эта «необычность» принадлежит не стилю, но составляет самую суть, специфику поэзии. И этим, в свою очередь, объясняются и различный статус поэтических фигур в античной и индийской теориях, и отличия их конкретных трактовок, на которых мы остановимся несколько позже.

Санскритская теория поэзии всегда была теорией лингвистической. Уже в первой дошедшей до нас санскритской поэтике, «Кавьяланкаре» («Украшение поэзии») Бхамахи (V или VII в.), было дано классическое «лингвистическое» определение поэзии, которое с незначительными вариациями повторялось всеми последующими авторами и служило исходной посылкой их теоретических построений<sup>5</sup>: «Поэзия — это слово и смысл, соединенные вместе» (I.14).

Из этого определения следует, что основой основ поэзии Бхамаха считал поэтический язык [8, с. 6 и сл.]; вместе с тем ее специфическую особенность (*вишешана*) он видел в «украшенности»,

которая находит выражение в употреблении поэтических фигур, или украшений (*аланкар*). В качестве синонима «украшенности» Бхамаха использует понятие «вакроти» — необычной, или, буквально, «гнутой», речи. Утверждая, что для поэзии несущественно деление на виды и жанры, Бхамаха говорит, что вся она «светится только благодаря необычности (*вакра*) описания» (I.30) и что поэтическое украшение «есть намеренное отклонение от [общепринятых] формы и смысла слов» (I.36). Бхамаха исключает из числа поэтических фигур признаваемые другими теоретиками аланкары — хету (букв. «причина») <sup>6</sup>, сукшму (букв. «тонкая») <sup>7</sup> и лешу (букв. «след») <sup>8</sup>, поскольку, по его мнению, они не содержат вакроти, и одновременно подчеркивает, что в основе любой фигуры должна присутствовать гипербола — атишайокти: «Она (*атишайокти*) и есть вакроти; ею проявляется смысл [поэзии]. Ради нее должны прилагать усилия поэты, ибо разве существует без нее украшение?» (II.85). Считая гиперболу основой иных фигур, Бхамаха имел в виду не ее формальную структуру (как обстоит дело тогда, когда другой индийский теоретик, Вамана, признает исходной фигурой сравнение, а античные риторика выводят остальные тропы из сравнения или метафоры), но то, что именно в гиперболе наиболее обнажено кардинальное свойство поэтического языка — уклонение от принятых норм, их «превышение», или, как говорит Бхамаха, характеризуя атишайокти, «выход за границы обыденного» (II.81).

С Бхамахой в целом солидаризируется второй по времени индийский теоретик поэзии, Дандин (VII в.), автор трактата «Кавьядарша» («Зеркало поэзии»). Как и Бхамаха, он признает атишайокти «лучшей из аланкар» (II.214); как и Бхамаха, он объединяет поэтические фигуры понятием вакроти (II.364); и, самое главное, как и Бхамаха, он видит в украшениях-аланкарах специфическое свойство поэзии: «Качества, которые создают красоту поэзии, называются аланкарами» (II.1). Правда, Дандин в отличие от Бхамахи для характеристики поэзии использовал наряду с категорией аланкар категорию так называемых гун (букв. «достоинства»), напоминающих терминологически, а иногда и по существу «достоинства речи» (*ἀρεταὶ λέξεως*) античной риторики, но гуны Дандина («понятность», «ясность», «сладость», «нежность» и др.), как явствует из их конкретной трактовки, скорее составляют достоинства языка, как такового, чем языка собственно поэтического (см. [23, с. 31—33]).

Первым, кто отказал аланкарам в преимущественном праве определять специфику поэзии, был Вамана (VIII в.). Перефразируя в своем трактате «Кавьяланкарасутра» («Сутры об украшениях поэзии») приведенное выше утверждение Дандина, Вамана писал: «Качества, которые создают красоту поэзии, — гуны» (III.1.1). И в комментарии к этой сутре пояснял: «Поистине, те свойства формы и смысла слова, которые создают красоту поэзии, суть гуны: „сила“, „ясность“ и другие, а не „созвучие“ (*ямака*), сравнение и прочие аланкары. От последних самих по себе красоты в

поэзии не бывает, в то время как достаточно „силы“, „ясности“ и других гун, чтобы такая красота возникла» [40, с. 31—32]. В свою очередь, только от гун, которые Вамана причисляет к «непреходящим» свойствам поэзии, зависит ее стиль (*рити*), названный Ваманой «душой» поэзии.

На первый взгляд в своем отношении к аланкарам Вамана прорывает с предшествующей традицией. Однако делает он это недостаточно решительно. Так, в первых сутрах своего трактата вопреки последующим рассуждениям он утверждает, что «поэзия постигается благодаря украшению» и что «прекрасное — это и есть украшения» (I.1.2), понимая, правда, под «украшениями» не только аланкары, но и гуны. А главное — подобно Бхамахе и Дандину, основное внимание в трактате он все-таки уделяет аланкарам, именно с их помощью объясняя и оценивая поэтические тексты.

Неудивительно, что не доведенная до логического конца попытка Ваманой подчинить аланкары понятиям гун и рити была отвергнута его современниками и преемниками в санскритской поэтике. Автор трактата «Кавьяланкарасарасанграха» («Компендиум сути поэтических украшений») Удбхата (VIII — начало IX в.) выступил в качестве верного последователя Бхамахи и фактически пренебрег категориями гун и рити, всецело занятый поэтическими фигурами. А Рудрата (IX в.) в своем трактате «Кавьяланкара» вообще свел «стиль» к способам употребления сложных слов, рассматривая его лишь как одну из аланкар.

Концепцию аланкар как ведущей категории санскритской поэтики обычно связывают только с ее ранней школой, с именами Бхамахи, Дандина, Ваманы, Удбхаты и Рудраты. Начиная с трактата «Дхваньялока» («Свет дхвани») Анандавардханы (IX в.) центральное место в индийской поэтической теории занимают доктрины дхвани или же расы, выраженной посредством дхвани, а аланкарам отводится, как правило, вспомогательная, подчиненная роль. Однако, во-первых, как мы уже говорили, сама доктрина дхвани во многом опирается на учение об аланкарах; во-вторых, интерпретация и классификация поэтических фигур по-прежнему остается важнейшей темой почти всех поэтик<sup>9</sup>; в-третьих, и позже IX в. многие индийские теоретики, в открытой или негласной оппозиции к доктринам дхвани и расы, продолжают настаивать на приоритете аланкар и вносят новые оттенки в понимание их сути и значения. Среди них в первую очередь следует отметить Кунтаку (XI в.).

Кунтака называет свой трактат «Вакроктидживита» — «Вакрокти — жизнь [поэзии]». Этим названием он как бы указывает на свою преемственность по отношению к Бхамахе и к его идее вакрокти («гнутой речи»), которую сам Кунтака понимает как «необычный способ выражения, зависящий от искусства поэта» (I.11). Следствием присутствия вакрокти в поэзии Кунтака считает красоту, или «поражительность» (*вайчитрья*), сказанного, которая доставляет «выходящее за пределы обыденного наслаждение» [31, с. 2]. Кунтака принимает определение поэзии Бхамахой: «слово

и смысл, соединенные вместе», но добавляет, что такое соединение всегда должно характеризоваться «способностью поэта к „гнутой речи“» (I.8). Исходя из этого, Кунтака видит в любой поэтической фигуре частное воплощение единственного и всеохватывающего принципа вакрокти; и если в той или иной аланкаре он не усматривает «поразительности», свойственной вакрокти (например, в стертых метафорах, «сжатом описании» — самасокти<sup>10</sup>, «описании отличия» — вишешокти<sup>11</sup> и т. п.), то низводит ее в разряд «обычных», не поэтических фигур, которые сами по себе не являются «украшением», но дополнительно «должны быть украшены».

Принцип вакрокти Кунтака прослеживает на шести уровнях: фонематическом, лексическом, или корневом, грамматическом, или аффиксальном, предложения, отрывка и произведения в целом. Последние два уровня касаются главным образом сюжета, типа героев, темы и т. п., которые всякий раз должны быть воплощены необычно, «поразительно» и связаны с расой, понимаемой Кунтакой как один из видов вакрокти. На первых же четырех уровнях он имеет дело в основном с различного рода поэтическими фигурами — аланкарами.

Со времени Бхамахи аланкары в санскритских поэтиках делились на «украшения слова», или «формы слова» (*шабдаланкара*), и «украшения смысла» (*артхаланкара*) (у некоторых авторов имелась и третья категория — «смешанных украшений», но она не получила общего признания). К «украшениям слова» принадлежит аллитерация, «созвучие», рифма, некоторые виды паронимасии и т. п., т. е. фигуры, опирающиеся на звуковую или грамматическую форму слова; к «украшениям смысла» — подавляющее большинство санскритских фигур, построенных на значении слов. Как следует из анализа Кунтаки, «украшения слова» он относит к первым трем уровням вакрокти (фонематическому, лексическому и грамматическому), а «украшения смысла» — к четвертому и главному уровню, уровню предложения.

Здесь, как и в ряде иных случаев, Кунтака эксплицирует важнейший принцип классификации санскритских поэтических фигур, которым руководствовались, хотя и не формулировали его столь очевидно, аланкарики — его предшественники: индийские фигуры смысла ориентированы не на отдельные слова или словосочетания, а на предложение, высказывание в целом; они могут быть поняты только в его общем контексте и, в свою очередь, призваны проявить, раскрыть его подлинное значение. Нужно иметь в виду при этом, что предложение, или в его поэтическом воплощении — строфа (двустипшие, четырехстишие и т. д.), является основной единицей санскритской поэзии. Не говоря уже о дидактической или любовной лирике (типа стихов Халы, Амару, Бхартрихари), состоящей из собраний отдельных строф-стихотворений, даже классическая эпическая поэма (махакавья) практически состоит из независимых строф, хотя и связанных последовательностью сюжета, но почти всегда самодовлеющих по смыслу и синтаксической организации. Санскритская поэзия и соответственно поэтика — это в пер-

вую очередь поэзия и поэтика самостоятельной строфы. И отсюда — фундаментальная для индийской поэтики роль аланкар, которые определяют и формальную структуру строфы и ее поэтическое значение.

Иначе обстоит дело в античной риторике. В ней, как известно, существовало общее деление «украшений» на фигуры ( *σχήματα*, *figurae*) и тропы ( *ῥήματα*, *tropi*). И хотя границы между ними были достаточно зыбки и имелись разные мнения относительно того, какие именно обороты речи принадлежат к тем и к другим (см. [32, с. 308]), в целом господствовала та точка зрения, что тропы — это «украшения речи, заключающиеся в отдельных словах» (*in verbis singulis*), а фигуры «состоят из сочетаний слов» (*in verbis conjunctis*). В тропе вместо слова, естественно подходящего по смыслу (*verbum proprium*), подбирается иное, из иного семантического круга, но способное выразить ту же идею; происходит, как говорит Квинтилиан, «перенесение слова с того места, которое ему свойственно, на место, ему несвойственное» (IX.1.4). Античные тропы (метафора, метонимия, синекдоха, эмпфаза, гипербола, антономасия, ирония, литота, перифраза), таким образом, имеют дело со словами, а не с высказыванием в целом. Это уже само по себе объясняет, почему некоторые виды тропов вообще не имеют соответствий среди аланкар, а те аланкары, которые сопоставимы с ними по отдельным формальным признакам, трактуются принципиально иначе, в более широком контексте.

Казалось бы, значительно ближе к индийским аланкарам должны стоять античные риторические фигуры. Они, как и аланкары, связаны не с отдельными словами, но со словосочетаниями (часто даже с семантикой предложения или отрывка в целом); как и аланкары, они, по традиции, делятся на фигуры слова ( *σχήματα ἢς λέξεως* ) и фигуры мысли ( *σχήματα τῆς διανοίας* ). И те и другие, подобно аланкарам, рассматриваются как «умышленное отклонение в мысли или выражении от обычной и простой манеры речи» (Квинт. IX.1.10); при этом, если с изменением формы выражения меняется и смысл, речь идет о фигуре слова, если смысл не меняется — о фигуре мысли.

Однако, несмотря на известное сходство определений, античные фигуры отличаются от индийских аланкар и своим назначением (способствовать воздействию, пафосу и этосу, ораторской речи), и своей структурой. Риторические словесные фигуры имеют дело с особыми грамматическими и синтаксическими конструкциями (согласно риторике Деметрия, являются «неким видом построения речи» [2, с. 260]), но конструкциями не обязательно поэтически-ми; они призваны подчеркнуть, выделить мысль, а не выразить ее собою, как санскритские аланкары. В то же время фигуры смысла в античной риторике, как правило, тесно связаны с топижкой, композицией и стилистическими приемами чисто ораторской речи (ср. такие фигуры, как «мольба» — *obsecratio*, «свободоречие» — *licentia*, «вопросание» — *interrogatio*, «восклицание» — *exclamatio*, «предварительное изложение» — *praeparatio*, «одобрение» — *com-*

mendatio, «обещание» — promissio, «извинение» — purgatio, «задержание» — commotio, «отступление» — digressio и др.) и только тогда, когда они выходят за ее рамки (как обстоит дело, например, с «сомнением» — dubitatio, «примером» — exemplum, антитезой, аллегорией и некоторыми другими), напоминают отдельными своими аспектами санскритские аланкары.

Мы уже говорили о различии исходных установок античной риторики и индийской поэтики. Из различия установок вытекает несходство взглядов на роль и репертуар фигур. Поскольку для греческих и римских риториков главное — убедительность мысли, мысль эта должна быть ясной, и хотя ей в принципе не чужда украшенность, но, как только такая украшенность мешает ясности, фигуры становятся излишними и вредными. Отсюда многочисленные ограничения и даже запреты на употребление фигур. «Однообразное и сплошное употребление фигур, — пишет Феофраст, — придает речи ребяческий и как бы поэтический характер» [2, с. 260]. С ним полностью соглашается автор «Риторички к Герению»: «При нашем частом пользовании этими фигурами (имеются в виду фигуры слова. — П. Г.) создается впечатление, будто мы ребячливо забавляемся слогом» [2, с. 260]. А Квинтилиан настаивает: «Даже самые лучшие фигуры должны быть употребляемы с благоразумием и умеренностью» (IX,3.1). Характерно, что подобно-го рода осторожное отношение к фигурам разделяют с риториками (видимо, не без их влияния) и поэтики. «Достоинство словесного выражения, — утверждает Аристотель в своей „Поэтике“, — быть ясным и не быть низким». И поэтому, рекомендуя пользоваться «необычными словами»: глоссой, метафорой, удлинением и т. п., он одновременно предостерегает: «Но если кто-нибудь сделает такую всю речь, то получится или загадка, или варваризм» (22.1458<sup>a</sup>).

В целом отношение к фигурам у античных теоретиков четко сформулировано в афоризме Псевдо-Лонгина: «Наилучшая фигура та, которая наиболее скрывает свою сущность» (XVII.1). И такое отношение имеет мало общего с отношением к фигурам в санскритских поэтиках, где аланкары — «прекрасное» в поэзии, качества, которые создают ее красоту. Поэтому санскритские поэтические фигуры призваны не скрывать, а, наоборот, обнажать, всемерно подчеркивать свое присутствие в тексте. С этим связана незнакомая античной риторике сложность, многогранность аланкар, их широкая вариативность, засвидетельствованная определениями и в еще большей мере иллюстрациями, содержащимися в трактатах.

Для античной риторики фигуры и тропы, как мы уже упоминали ранее, — предмет *elocutio*, «словесного выражения», или, говоря современным языком, стилистики. При этом стилистики по преимуществу ораторской, отчего в классификациях преобладают так называемые позиционные фигуры (выразительные именно в прозаической, а не метрической речи, где разного рода позиционные перестановки более или менее естественны и регулярны) и фигуры

эмфатические. С другой стороны, санскритские аланкары, хотя по внешним признакам их тоже можно назвать фигурами стилистическими, принадлежали и к области содержания (или, пользуясь риторической терминологией, области *inventio*). Санскритских теоретиков главным образом интересовала семантика каждой аланкары, как с ее помощью конструируется особый смысл высказывания. Отсюда преобладание в списках аланкар фигур суггестивных, отсюда их ориентация на целое, на широкий контекст всего поэтического высказывания, а не, как это свойственно античным фигурам и тропам, на узкий контекст отдельного слова или словосочетания.

Таким образом, когда мы говорим о санскритских аланкарах, мы имеем дело не с приемами и тропами риторики, а с фигурами поэтическими, представляющими собой целостные художественные образы.

Восходящее еще к А. Н. Веселовскому признание роли тропов в качестве «нервных узлов поэтической системы», «образной сетки, которая не только накладывается на мир, но и определяет его художественное видение» [12, с. 48, 144], широко распространено в современном литературоведении. В тропях (и даже уже — в одном из них, сравнении) принято видеть «своего рода элементарную модель художественной мысли» [11, с. 75], «образные микроорганизмы», «модель образа» [6, с. 186]. Вместе с тем справедливо отмечается, что троп — это только модель, а не «полноправный, „большой“ художественный образ». «Образное мышление, — пишет П. В. Палиевский, — конечно, создает тропы — метафоры, метонимии, синекдохи, эпитеты и т. п., взламывая привычный, обиходный язык, обогащая словарь и освежая нашу речь. Но это лишь одно из его направлений... Художественная мысль способна находить „для своего обнаружения“ более крупные единицы — образы искусства... Сравнение, взаимоотражение оперирует данными, известными уже предметами. Образ создает из них новое существо» [11, с. 79, 83].

Характернейшая черта аланкары состоит как раз в том, что она не просто сопоставляет, сопрягает отдельные объекты, но порождает в этом сопряжении новый поэтический смысл. Античные тропы — стилистические единицы, которые могут быть поняты благодаря контексту, но от которых сам контекст не зависит; санскритские аланкары — единицы содержательной формы, определяющие контекст. В основе тропа лежит переносное значение слова, отличное от буквального; в основе аланкары — своего рода «игра» значениями — и переносными, и прямыми, — создающая значение более высокого уровня. В условной цепочке слово — троп — образ аланкары принадлежат третьему ее звену, и если даже рассматривать их в качестве особого вида тропов, то, во всяком случае, тропов не риторических (= «переносов» смысла), но таких, которые «выступают не просто как иное обозначение способов словопреобразования, но как „способы художественного мышления“, не менее важные для эстетики, чем, скажем, такие метаязыки, как

силлогистика или символическая логика, для теории научного познания» [13, с. 65].

Специфика санскритских аланкар в их соотношении с риторическими тропами лучше всего обнаруживается на конкретных примерах.

### Метафора (метафорā) — сравнение (upamā)

Трактовка этих двух основных «украшений» наглядно показывает различие некоторых кардинальных принципов античной риторики и санскритской поэтики. Индийские теоретики единодушно признавали сравнение важнейшей фигурой. Сравнение открывало список из четырех аланкар в древнейшем трактате по драматическому искусству «Натьяшастра» («Учение о драме»; прибл. III—IV вв.), и с анализа сравнения обычно начинался раздел об «украшениях смысла» в большинстве санскритских трактатов по поэтике. Вамана, как мы уже говорили, пытался возвести к сравнению все остальные фигуры, и хотя его попытка не получила признания, у Бхамахи и у Дандина, у Удбхаты и у Рудраты сравнение представлено в многочисленных разновидностях, а принцип сходства субъекта и объекта рассматривается как основополагающий для большой группы иных аланкар. Виднейший средневековый систематизатор доктрин санскритской поэтики Вишванатха (XIV в.), к трактату которого «Сахитьядарпана» («Зеркало поэзии») мы будем не раз еще обращаться, писал, выражая принятую точку зрения: «Когда приходит время коснуться „украшений смысла“, как главные следует указать те, которые основаны на сходстве, а среди них первым — сравнение, от которого остальные зависят» [41, с. 651].

В то же время античные риторики основным тропом считали метафору. Аристотель рассматривал сравнения, пословицы и гиперболы как виды метафоры («Риторика» III.11); Деметрий полагал, что «метафоры вносят в речь и приятность и величавость», являясь лучшим средством возвышенного стиля (II.78); Квинтилиан видел в метафоре «наиболее употребительный и, бесспорно, самый красивый» из тропов (VIII.6.4). С другой стороны, сравнение в античной риторике не рассматривалось как самостоятельный троп. Хотя и признавалось, что метафора, по существу, есть укороченное сравнение («Риторика» III.4; Квинт. VIII.68; Деметрий II.80), но сравнение, как писал Аристотель, «меньше нравится, потому что оно длиннее; оно не утверждает, что „это — то“, а потому наш ум этого от него не требует» («Риторика» III.10). Как можно заключить из этой фразы Аристотеля, причиной отсутствия сравнения в списке античных тропов было, видимо, то, что в сравнении не усматривалось основного признака тропа — переноса значения с объекта на субъект, но лишь их соотношение друг с другом. И хотя Аристотель полагал, что «сравнение бывает полезно и в прозе, но в немногих случаях, так как вообще оно свойственно поэзии»

(«Риторика» III.4), в целом сравнение казалось античным риторикам скорее общеупотребительным оборотом речи, чем специфическим украшением.

Следует, правда, отметить, что к числу смысловых фигур античные риторика относятся весьма близкую к сравнению параболу, или «уподобление» (*similitudo*), которая «поистине, прекрасна бывает, чтобы пролить свет на суть дела» (Квинт. VIII.3.72). Как объясняет далее Квинтилиан, уподобления в ораторской речи придают ей убедительность, проводя параллели между темой речи и какими-либо явлениями жизни («полагаются в число доводов ради доказательности»), а в поэзии выступают в виде развернутых сравнений гомеровского типа «ради ясного изображения представленного предмета».

И в том и в другом случае, настаивает Квинтилиан, «особенно нужно остерегаться того, чтобы приводимое уподобление не было темным или малоизвестным, ибо то, что приводится ради пояснения предмета, должно быть яснее самого поясняемого предмета» (VIII.3.73). Очевидно, что античное уподобление, служащее иллюстрацией поэтической или риторической темы, имеет мало общего с санскритским сравнением — аланкарой упамой, которая в себе самой эту тему заключает и реализует как поэтический образ.

Санскритские поэтики называют в общей сложности более 50 типов сравнения [23, с. 140 и сл.] и классифицируют их согласно структуре (полные, т. е. содержащие все четыре элемента, сравнения: субъект, объект, общее свойство и компаратив, и эллиптические, т. е. опускающие один, два или даже три из этих элементов), характеру «общего свойства» (качество или образ действия), цели и способу выражения смысла сравнения. К числу последних классификаций принадлежит классификация Дандина, который для сравнения с одним и тем же планом содержания («твое лицо как лотос» или «твое лицо как луна») приводит около 20 разновидностей плана выражения. Среди них:

«чудесное сравнение» (*адбхутопама*): «Если бы нашелся лотос с прекрасными бровями и лукавыми глазами, он обладал бы красотой твоего лица» (II.24);

«сравнение-сомнение» (*саншайопама*): «Сердце мое не знает: лотос ли это с роящимися внутри пчелами или твое лицо с его шаловливыми глазами?» (II.26);

«осуждающее сравнение» (*ниндопама*): «Лотос покрыт пылью, луна блеклая; твое лицо похоже на них обоих и к тому же надменно» (II.30);

«восхваляющее сравнение» (*прашансопама*): «Лотос, из которого рожден Брахма, месяц, который сияет на голове Шивы, — оба они похожи на твое лицо» (II.31);

«сравнение-противопоставление» (*виродхопама*): «Лотос со ста лепестками, осенний месяц и твое лицо — вот три соперника» (II.33);

«необычное сравнение» (*асадхаранопама*): «Превосходящее

красотой и луну, и лотос, твое лицо похоже только на самое себя» (II.37);

«нереальное сравнение» (*абхутопама*): «Твое лицо сияет так, как если бы красота всех лотосов мира была собрана сразу в одном месте» (II.38);

«составное сравнение» (*вакьяртхопама*): «Твое лицо с трепещущими глазами и приоткрытыми блестящими зубами сияет, как лотос со снующими по нему пчелами и обнаженными белыми волками» (II.44).

В свете требований, предъявляемых в санскритских поэтиках к аланкарам, примеры, которые приводит Дандин, относительно просты: по-видимому, его целью было предложить своего рода модели сравнений. Как правило же, цитируемые в поэтиках сравнения — охватывающие всю строфу, сложные по составу, но при этом всегда целостные сравнения-образы.

Так, Рудрата иллюстрирует аланкару «нить сравнений» (*раша-нопама*), — в которой субъект первого сравнения становится объектом второго, субъект второго — объектом третьего и т. д., — стихотворением, восхваляющим осень, где каждое сравнение дополняет другое и все они объединены подразумеваемым «общим свойством» — «прекрасны»: «Осенью чистые воды становятся похожими на небо, дарующий отраду диск луны — подобен водам, светящиеся лукавством лица девушек — подобными диску луны» (VIII.28).

В качестве примера другой излюбленной санскритской поэзией аланкары «общее и частное сравнение» (*самаставишайопама*), в которой сравнение субъекта и объекта в целом подкрепляется сравнением их по частям, Рудрата приводит строфу: «Весной женщины похожи на лианы: локоны словно туча пчел, вьющихся вокруг кроны, груди как бутоны цветов, руки как новые побеги» (VIII.30).

Высоко ценятся в поэтиках суггестивные сравнения, требующие известного «домысливания» со стороны читателя, но доммысливания на основе самого текста, а не какой-либо внетекстовой информации.

Таковы «сравнение по частям» (*экадешин*): «Прекрасные озера сверкают повсюду водяными лилиями, похожими на глаза, лотосами, похожими на лица, утками-чакраваками, похожими на груди» (BC) [41, с. 670]<sup>12</sup>; или «сравнение, в котором опущены объект и общее свойство» (*дхармопаналупта*): «Когда по миру течет твоя слава, вода во всех морях становится как молоко» (BC) [41, с. 666]. В последнем примере подразумевается сравнение царской славы с легендарным молочным океаном (опущенный объект сравнения). Возможность такого сравнения обусловлена тем, что, по индийским представлениям, слава, как и молочный океан, ассоциируется с белым цветом (опущенное «общее свойство»).

Сложность восприятия этого, как и многих других санскритских сравнений связана, конечно, с характерной для индийской классической поэзии многоступенчатостью смысла, иногда выра-

женного, а иногда и не выраженного непосредственно. Но не только с этим. Указывая на разницу между обыденным сравнением и сравнением поэтическим — аланкарой, которая должна строиться по принципу «гнутой речи», Бхамаха писал, что последняя выражает «сходство по месту, времени или образу действия между субъектом и объектом, *несовместимыми в других своих качествах*» (курсив мой.— П. Г.) (II.30). Это указание на несовместимость субъекта и объекта сравнения коренным образом расходится с требованием ясности, которое античные риторы предъявляли к фигурам и тропам, и в частности к метафоре, игравшей в системе античных тропов ту же функциональную роль, что сравнение в системе аланкар.

Аристотель среди причин, ведущих к ходульности стиля, называет неумеренное использование метафор и считает, что их нельзя употреблять, если они неприличны, излишне торжественны или трагичны и, наконец, если «имеют неясный смысл, будучи заимствованы издалека»; в качестве примера таковых он приводит метафоры Горгия: «дела бледные и кровавые»; «посеять позор и пожать несчастье» («Риторика» III.3). Феофраст предписывает метафоре «быть скромной», и с ним полностью согласны в этом Деметрий и автор «Риторики к Гереннию» [2, с. 157, 216, 219]. Цицерон предостерегает против натянутых переносных выражений (типа «неба арки мощные»), против преувеличения и преуменьшения предметов, против того, чтобы «переносное выражение было слишком узко по сравнению с собственным». «Кроме того,— продолжает он,— если есть опасение, что переносное выражение покажется слишком смелым, его следует смягчить оговоркой: так, если бы в старину кто-нибудь сказал по поводу смерти Катона, что сенат „осиротел“, это было бы слишком смело; а вот „можно сказать, осиротел“ — это уже гораздо мягче» («Об ораторе» III.40.162—165). Квинтилиан разделяет опасения Цицерона и добавляет: «В судебной речи я не назвал бы царя „пастухом народа“, как Гомер, и не сказал бы, что „птицы плывут в воздухе“ и „гребут крыльями“, как Вергилий». Хотя подобного рода «смелые» или «отдаленные» метафоры Квинтилиан допускал в поэзии, но и там, по его мнению, их число должно быть ограниченным (VIII.6.18).

Ничего похожего на подобные ограничения не было в санскритской поэтике ни, как мы видели, по отношению к сравнению, ни по отношению к аланкарам, напоминающим античную метафору. Собственно говоря, прямых соответствий метафоре среди санскритских аланкар нет. Более или менее явную аналогию ей мы находим не в аланкаре, а в одной из гун Дандина, названной им «самадхи», или «стяжением» (см. [27, с. 67—68]).

Дандин причисляет к самадхи такие обороты речи, «когда свойство одной вещи, в согласии с принятыми нормами, переносится на другую» (I.93), и приводит в качестве примеров: «Белые лотосы закрывают глаза, а красные лотосы их открывают» (I.94), «Рокошущие тучи, устав от тяжести полного чрева, прижались к лону горного ущелья» (I.98). И по определению, и по примерам ясно,

что речь идет об оборотах, весьма близких метафоре («лотосы закрывают глаза», «чрево туч», «лоно ущелья» и т. д.), и это еще более подчеркнуто тем, что, подобно тому как Псевдо-Лонгин в отношении метафор [9, с. 55—56], Дандин видит один из ресурсов образования самадхи в просторечных выражениях (I.95—97).

Но, как уже было сказано, Дандин относит самадхи не к аланкарам, составляющим специфику поэтической речи, а к гунам — качествам языка, как таковым, которые поэзия использует. В этом он солидарен с большинством индийских грамматиков, которые всю сферу переносных значений относят ко вторичной, индикативной функции обыденного языка. Иначе говоря, для Дандина и иных индийских теоретиков метафора, которая античным риторикам часто казалась слишком смелой, наоборот, была слишком тривиальной, чтобы принадлежать к «украшениям поэзии».

### Гипербола (ὑπερβολή) — преувеличение (*atiśayukti*)

Гипербола — одна из немногих античных фигур, которая и по названию и по определению имеет прямое соответствие в санскритской поэтике. Квинтилиан называет гиперболой «уместное» отступление от истинного положения вещей», которое может быть выражено «равным образом через преувеличение и через преуменьшение» (VIII.6.67). Бхамаха определяет атишайкти как «выражение, которое по какой-либо причине выходит за границы обыденного» (II.81), и его определение повторяет Дандин (II.214).

Однако отношение к гиперболе и к «преувеличению» соответственно у античных риториков и индийских аланкариков различно. Бхамаха полагает, что атишайкти составляет суть вакрокти и так или иначе присутствует во всех фигурах (II.85); Дандин считает ее «лучшей из фигур» (II.214) и их конечной основой (II.220); Рудрата один из четырех принципов классификации смысловых фигур видит в преувеличении (*атишайя*) (VII.3). С другой стороны, Аристотель в «Риторике» говорит, что «гиперболы бывают наивны», что, как и метафоры, они часто «ребячливы» и потому «человеку пожилому не подобает употреблять их» (III.11). Деметрий называет гиперболу «самой ходульной из фигур» и предоставляет право ее применения, в первую очередь комическим поэтам [2, с. 226]. Квинтилиан видит в гиперболе «опаснейшую фигуру», призывает сохранять в ее употреблении меру, так чтобы «она, хотя и превышает вероятность, не выходила совсем за его пределы» (VIII.6.75). Даже Псевдо-Лонгин, больше интересовавшийся спецификой поэзии, а не ораторской речи, писал, что «необходимо знать предел, до которого в каждом отдельном случае можно довести гиперболу», и настаивал, что «лучшими гиперболами следует признавать такие, в которых гиперболы с трудом распознаются» (38.1.3).

Индийских аланкариков менее всего смущал в атишайкти ее отрыв от реальности; напротив, требуя от нее, чтобы она была

носителем смысла всей строфы, они особенно ценили ее за то, что она доносила этот смысл нарушающим меру правдоподобия способом.

В атишайокти Бхамачи: «Деревья саптачхада, которых не видно в лунном свете, присвоившем себе краску их цветов, можно распознать лишь по гудению роя пчел вокруг них» (II.82) — имеется не одно, а сразу три преувеличения: деревьев саптачхада не видно в лунном свете, лунный свет «присвоил себе» белизну их цветов, обнаружить эти деревья можно не зрением, а слухом — по гудению пчел. И все они гармонично сливаются в общую картину лунной ночи в саду.

В примере Дандина: «Только потому можно понять, что у тебя есть талия, пышнобедрая, что нужна же какая-то опора для тяжести твоей прекрасной груди» (II.218) — преувеличение (из-за пышности груди и бедер не видно талии красавицы) выражено косвенно: через разрешение воображаемого сомнения.

Красота атишайокти Анандавардханы: «Только тот перечислить в силах все достоинства Хаягривы, кто одним небольшим кувшином может вычерпать океан» [1, с. 107] — состоит, по его же словам, в том, что с ее помощью проявляется скрытый смысл строфы («сделать это невозможно»), составляющий еще одну аланкару — «возражение» (*акшена*).

По этим примерам можно судить, что санскритские теоретики, если бы и признали «выражениями, содержащими преувеличение», цитаты из Вергилия, приведенные Квинтилианом: «бежит... быстрее ветров и крыльев молний», «ты бы подумал, что плывут, оторвавшись, Киклады» («Энеида» 5.319; 8.691), или даже гиперболы из «Риторике к Гереннию»: «речь слаще меда», «блеск оружия затмевает солнце», — то отказались бы возвести их в ранг поэтической фигуры атишайокти. Отказались бы, во-первых, потому, что эти гиперболы, как и вообще античные тропы, касаются лишь части высказывания, а не всего его в целом, и, во-вторых, потому, что само преувеличение выражено в них, на индийский вкус, слишком прямолинейно и однозначно.

### Перифраза (*περιφρασις*) — иносказание (*panyāyokta*)

Как и в случае с гиперболой, определения этих фигур в античных и индийских трактатах весьма схожи, но реальное их содержание различно, пожалуй, в еще большей степени. Квинтилиан называет перифразой те выражения, в которых «многими словами изъясняется то, что можно сказать одним или несколькими» (VIII.6.50). Иногда в перифразе сохраняется слово — носитель собственного значения (например, «могущество Посейдона» вместо «Посейдон», «предусмотрительность Сципиона» вместо «Сципион»), но чаще ей свойственна замена этого слова семантически близким описанием («рыжекудрая вестница Юпитера» вместо «радуга», «воздух живительный пьет» вместо «живет» и т. д.). В одних

случаях употребление перифразы вызывается необходимостью (если нет, например, соответствующего простого понятия или оно неблаговидно либо неблагозвучно), в других — и особенно у поэтов — стремлением к красоте высказывания. В качестве образца поэтической перифразы Квинтилиан приводит двустиише из Вергилия:

Был тот час, когда начинается первый для смертных  
Бедных покой и богов благостыней их сладко объемлет — «Энеида»,  
2.268—269; пер. В. Я. Брюсова

и добавляет, что и поэтическая перифраза должна быть ясной, уместной и немногословной (VIII.6.60—61) (ср. [9, с. 53—54; 32, с. 305—307]).

Определение иносказания-парьяюкты у Бхамахи, казалось бы, вполне отвечает сущности античной перифразы: «то, что называется иначе, чем оно есть» (III.8). Но сразу же вслед за определением Бхамаха предлагает пример, который с античными перифразами не имеет ничего общего: «Ни в домах, ни на дорогах мы не едим пищи, которую бы не попробовали ученые брахманы» (III.9).

Сам по себе данный пример неясен и нуждается в комментарии. Оказывается, это строфа из некоей поэмы и произносит ее Кришна, опасаясь, что ему подносят отравленный напиток. Тем самым у Бхамахи мы сталкиваемся не с перифразой в риторическом значении этого термина, но с косвенным высказыванием, содержащим особый, не выраженный прямо смысл.

Такой же имеет характер и так же требует пояснений иллюстрация парьяюкты у Дандина: «Там кукушка рвет цветы на манговом дереве. Пойду прогоню ее; а вы оставайтесь здесь сколько угодно» (II.296). Из комментария Дандина следует, что эти слова произносит некая девушка, измышляя предлог, под которым она может оставить наедине свою подругу и ее любовника.

Вместе с тем границы парьяюкты достаточно широки, чтобы включать и обороты, близкие к перифразе. У Вишванатхи в «Сахитьядарпане» приведена в качестве парьяюкты строфа из поэмы санскритского эпика Ментхи (прибл. V в.) «Хаягривавадха» («Убийство Хаягривы»): «Это тот, чьи воины с презрением срывали в Нандане цветы с дерева Париджаты, которые были заботливо выращены, чтобы украсить волосы Шачи» ([41, с. 778]).

Речь идет о демоне Хаягриве, силой захватившем райский сад Индры Нандану, где росло волшебное дерево Париджата, цветы которого вплетала себе в волосы жена Индры Шачи. Стихи, таким образом, могут считаться перифразой его имени. Но общий смысл парьяюкты и здесь не сводится к риторической перифразе; он в первую очередь состоит в косвенном описании унижения, которому подвергся Индра. И потому парьяюкта Вишванатхи — в принципе та же аланкара, что у Дандина и у Бхамахи. Это еще более явствует из второго примера Вишванатхи: «Заставив жен своих врагов ронять на грудь капли слез, похожие на большие жемчужины, он (царь) возвратил им ожерелья, хотя и отнял крепляю-

щие их нити» [41, с. 779]. Описание плача женщин, у которых победоносный царь отобрал украшения, должно указывать на жалкую участь его врагов и тем самым на его собственное могущество.

И античную перифразу, и санскритскую парьяюкту можно трактовать как определенного рода иносказания. Однако первая, как это и положено тропу, состоит в замене иносказательным оборотом какого-то одного слова или словосочетания, а вторая охватывает все предложение; первая должна содержать очевидные и общепонятные признаки описываемого предмета, а вторая — за искусно сконструированным первым смыслом обнаруживать второй и главный. Естественно, что позднейшие санскритские теоретики поэзии причисляли аланкару парьяюкту к сфере дхвани, хотя, как разъяснял при этом Анандавардхана, последняя шире, чем парьяюкта, и к тому же в отдельных парьяюктах (как, например, в той, которую приводит Бхамаха) второй смысл не отличается красотой и не является доминирующим, а потому она не может быть причислена к подлинным образцам поэзии дхвани [1, с. 74].

### Ирония (*ironia*) — «обманная похвала» (*vyājastuti*)

Ирония принадлежит к тем стилистическим средствам античной риторики, которые могут выступать и как троп, т. е. относиться к отдельному слову, и как смысловая фигура, т. е. относиться к группе слов или даже предложению. Квинтилиан причисляет иронию к фигурам, «в которых подразумевается противоположное тому, что говорится», и уточняет, что ею, в частности, «можно или унижить под видимостью похвалы, или похвалить под видимостью порицания» (VIII.6.54—55). Имеем ли мы дело с иронией-тропом или с иронией-фигурой, и в том и в другом случае смысл высказывания распознается по интонации, мимике, жесту либо же по общему контексту, причем риторики в основном говорят об интонации, мимике оратора и о контексте и направленности ораторской речи.

Аналогом риторической иронии, но только в ее функции хулы-похвалы является санскритская аланкара вьяджастути. У авторов первых индийских поэтик (Бхамахи, Дандина, Ваманы и Удбхаты) вьяджастути понимается как похвала, скрытая в форме упрека: «Рама покорила эту землю, будучи только аскетом, а ты завоевал ее, став царем. Тебе нечем гордиться!» (ДК II.344)<sup>13</sup>.

Однако начиная с Рудраты вьяджастути, подобно античной иронии, может содержать и упрек, замаскированный под похвалу. Рудрата, переименовав в этой связи вьяджастути просто во вьяджа (букв. «обман»), приводит в качестве примера слова девушки, адресованные ее наперснице, которую она легкомысленно посылала с поручением к своему любовнику: «Ты ходила ради меня, и тело твое подверглось нападению змеи. Всей жизнью своей я не смогу вознаградить тебя за это, подруга» (X.12).

О скрытом упреке свидетельствуют здесь вторые значения слов *bhogavat* («змея») и *pratikriyāna* («вознаградить»): соответственно «любовник» и «отомстить». Дело в том, что наперсница возвратилась со следами поцелуев, которые она пытается выдать за укусы змеи.

После Рудраты авторы индийских поэтик признают, как и он, за этой аланкарой и позитивный и негативный смысл, но возвращают ей прежнее название. Так, Вишванатха иллюстрирует вьяджастути, содержащую скрытое порицание, строфой собственного сочинения: «Когда я говорил, о туча, что твои благотворные воды — источник жизни в мире, это еще не было достойной тебя похвалой. Наивысшая тебе похвала та, что, нападая на путников, ты служишь помощницей богу Яме» [41, с. 777] <sup>14</sup>.

При всем формальном сходстве разница между античной иронией и санскритской вьяджастути предопределена риторическим по преимуществу назначением первой и чисто поэтической направленностью второй фигуры. Не говоря уж о том, что вьяджастути не нуждается в дополнении интонацией или жестом (и в этом отношении она не иронична), она в принципе и не требует более широкого контекста, чем само по себе заключающее ее высказывание. Зная ассоциативный фонд отечественной поэтической традиции, индийский читатель легко догадывался о скрытом смысле вьяджастути только на основании смысла непосредственно выраженного.

### Лексические повторы — «созвучие» (*yamaka*)

Значительное место в античной системе «украшений» занимали повторы слов и словосочетаний, составляющие едва ли не большую часть так называемых словесных фигур. В зависимости от того, какие слова повторяются (начальные, конечные, на стыке синтагм и т. д.), среди фигур повтора различались «удвоение» (*geminatio* и *reduplicatio*), «усиление» (*gradatio*), «кольцо» (*reditio*), анафора (*repetitio*), эпифора (*conversio*), «охват» (*complectio*), эпанод (*regressio*), «сплетение» (*copulatio*) и др. В античных трактатах обычно указывалось, что ценность этих фигур прежде всего риторическая, хотя они могут присутствовать и в поэзии. «Повторение одного и того же слова,— писал автор „Риторики к Гереннию“,— сильно действует на слушателя и большее ранит противника, подобно копыю, вновь и вновь возвращающемуся в одну и ту же часть тела» [2, с. 263]. Риторическую ценность фигур повтора подчеркивал и Квинтилиан: «...они ценны потому, что заостряют и подчеркивают наши слова, придают им особую силу, давая чувству больше возможностей для проявления» (IX.3.54).

В санскритских поэтиках, ориентированных на поэтическую, а не на ораторскую речь, фигур повтора, аналогичных античным, нет. Более того, Дандин предостерегает: «Если сказанное ранее повторяется без изменений еще раз с тем же смыслом или теми же сло-

вами, это считается недостатком, называемым „экартха“ (букв. „тот же смысл“. — П. Г.)» (III.135). Однако в качестве известной параллели к риторическим фигурам повтора можно рассматривать звуковую аланкару ямаку, которая, как и эти фигуры, имеет ряд разновидностей в зависимости от того, в каких частях стиха или полустишия повторяются в одной и той же последовательности одни и те же группы звуков. Каждая такая группа, как правило, включала в себя одно или даже несколько слов, но неизменным свойством ямаки и решительным отличием ее от античных повторов было как раз то, что повторялись звуки, но не значения. Достигалось это отчасти благодаря полисемии санскритской лексики, но главным образом с помощью употребления сложных слов (излюбленного способа словообразования в санскрите), которые в зависимости от того, где поставить словораздел, меняют свой состав и смысл<sup>15</sup>.

Насколько изощрена бывает ямака и какова ее роль в организации санскритского стиха, можно показать на следующих примерах.

Вот сравнительно простая ямака в начале первого и второго полустиший первой строки строфы:

*madhur | eṇadṛṣām mānam madhureṇa sugandhinā/  
sahakārodgamenaiva śabdaṣeṣam karīṣyati*<sup>16</sup> (ДК III, 20).  
Весна со сладким благоуханием цветущих деревьев манго  
Сделает пустым звуком гордость ланеглазых женщин.

В первом случае группа звуков *madhureṇa* состоит из слова *madhur* в значении «весна», «первый месяц весны» и начала другого слова *eṇadṛṣām* — «ланеглазых»; во втором случае она образует инструментальный падеж прилагательного *madhura* — «сладкий».

Вот более сложная ямака в начале первого и второго, третьего и четвертого полустиший:

*s <ā> l a ṃ s <ā> l a ṃ bakalik <ā> s ā l a ṃ s ā l a ṃ na vikṣitum/  
n <ā> l ī n | ā l ī nabakulān | ā l ī n ā l ī kinirapi* (ДК III, 34).  
Эта моя подруга не может смотреть ни на дерево сала,  
с которого свисают цветочные бутоны,

Ни на пчел, льющих к дереву бакула, ни на множество лотосов в пруду.

В первом полустишии созвучные группы членятся соответственно на слова: *sā-alaṃ sa-ālamba* и *āsālaṃ sālām*; во втором полустишии на слова: *na-alin-ālina* и *bakulān-āli nālikinir*.

Наконец, созвучия могут охватывать все четыре полустишия строфы:

*ka l ā r i n ā m ś a r u t a y < o > p a u ā n t i  
v r n d ā n i l ā p < o > ḍ h a | g h a n ā g a m ā n ā m |  
v r n d < ā > n i l < ā > p o ḍ h a | g h a n < ā > g a m ā n ā m  
ka l ā r i n ā m ś a r u t a y o | p a u ā n t i* (ДК III, 56).

Красиво слетаются стаи павлинов,  
Своим криком возвещая приближение туч;  
Но едва лишь поднявшийся ветер разгоняет тучи,  
Крики павлинов затихают.

**Парономасия (anponinatio), антанакласа (traductio) — «соединение» (çleşa)**

К разряду повторов принадлежат еще две риторические фигуры — парономасия и антанакласа. Парономасия — повтор сходных по звучанию слов (однокоренных и неоднокоренных) и вызванная этим переключка их значений: «ценой смерти он купил бессмертие» (Квинт. IX.3.71), «не судит, но осуждает», «не ветви несут твои лозы, а вопли» (*ai áρτελοι σοφ ω κλήματα φέρουσι, άλλ' ε γ κ λ ή η α τ α*) [32, с. 317]. Антанакласа — повтор одного и того же слова в разных значениях, или омонимия: «у кого нет в жизни ничего привлекательнее самой жизни, тот не в силах прожить жизнь доблестно» [2, с. 270], «приятательно быть любимым, если бы не было в этом тягости» (*a m a g i j u c u n d u m e s t, s i c u r e t u r, n e q u i d i n s i t a m a g i* — Квинт. IX.3.70). Квинтилиан относится к обеим фигурам с предубеждением, полагает, что «даже в шутках» они неприятны, и удивляется, что для них существуют «правила» (IX.3.69). По-видимому, это предубеждение связано с общим для античной риторики стремлением избегать двусмысленности, затемняющей точность и ясность ораторской речи (см. [2, с. 172, 180]).

В санскритской поэтике отношение к двусмысленности, вернее, к полисемии поэтического слова, совершенно иное. Правда, прямых аналогов античным парономасии и антанакласе мы найдем немного. Но функционально (в связи с особенностями и возможностями санскрита) им соответствует одна из самых популярных индийских аланкар, шлеша — «соединение» в одном слове или словосочетании двух и более значений.

В поэтиках начиная с трактата Рудраты различались шлеша в качестве «украшения слова» и шлеша как «украшение смысла». В первом случае два значения одного и того же слова независимы друг от друга: «Ее глаза похожи на лотосы *на глаза ланей*, которые растут в воде *в лесу* и обеспокоены множеством алчных пчел *стрелами охотников*» (BC [41, с. 626]). Во втором — значения последовательно соотносятся друг с другом по принципу сходства, контраста, преувеличения и т. д., составляя в своем взаимодействии новую аланкару, раскрывающую конечный смысл высказывания.

Вот несколько примеров:

«Твои глаза сияют и трепещут *драгоценные жемчужины*, твои щеки прекрасны как луна *два лунных камня*, твоя губка — цвета лотоса *красный рубин*, и потому твое лицо, красавица, — сокровищница трех миров» (PK X.21) <sup>17</sup>;

«Хотя он могуществен *Вишну*, но не уклоняется от добродетели *но не убил Вришу*, хотя он царь *Месяц*, но не знает слабости *не убывает*, хотя он властитель *бог*, у него нет наставников *но рожден смертным*, хотя он благодетель *Шива*, его не окружают прихлебатели *на нем нет змей*» (DK II.322) <sup>18</sup>;

«Покорив Мадхьядешу *обнял ее за талию*, послав войска в Ангу

*лаская ее тело, возложив руку на Канчи на ее пояс, ты победил Камарупу бога любви»* (РК X.10)<sup>19</sup>.

Поскольку шлеша могла быть связана с любой аланкарой, которой она же и являлась, неудивительно, что Анандавардхана возводил к высказываниям, построенным с помощью шлешы, один из видов поэзии дхвани, а именно тот, когда «скрытый смысл rozpoзнается постепенно из возможностей, заключенных в выражении» (см. [1, с. 96—102]). Это само по себе свидетельствует о важной роли шлешы в системе санскритских аланкар, не говоря уж о широком ее распространении в поэтической практике.

Несмотря на формальные различия, шлешу можно объединить с античными антанакласой и парономасией в общую категорию «игры слов». Однако если в европейской традиции игра слов обычно рассматривается как по преимуществу звуковой прием и к тому же подобающий скорее шуточной, чем серьезной поэзии<sup>20</sup>, то в санскритской поэзии она служит средством намеренного сближения, объединения, освящения друг через друга разнородных понятий и явлений.

Такое сближение и уподобление с помощью шлешы оказывалось возможным благодаря специфическим ресурсам санскритского языка, но одновременно оно отвечало некоторым кардинальным философско-эстетическим принципам древнеиндийского искусства (см. [23, с. 41—42]).

### Зевгма (ζεῦγμα) — светильник (*dīpaka*)

Среди риторических словесных фигур, образованных в отличие от повторов путем «сокращения», а не «умножения», наиболее известна зевгма, которая, по мнению многих специалистов, обнаруживает «всемерное соответствие» с санскритской аланкарой дипакой (см., например, [27, с. 96]). По определению Квинтилиана, в зевгме «к одному слову относятся несколько членов предложения», и в качестве примера он приводит две цитаты из речей Цицерона: «Победили бесстыдство—стыд, дерзновение—страх, безрассудство—разум» и «Не таков ты, Катилина, чтобы стыд тебя удержал от бесчестия, страх—от опасности, рассудок—от ярости» (IX.3.62).

В санскритской дипаке также несколько однородных членов предложения или словосочетаний зависят от общего слова. «Если одно-единственное слово,—пишет Дандин,—выражающее вид, действие, качество или предмет, обслуживает все высказывание, его называют светильником» (II.97).

С синтаксической точки зрения дипака, действительно, строго соответствует античной зевгме, но только с синтаксической. Ибо семантическая функция дипаки гораздо шире. Это явствует из конкретных иллюстраций дипаки в поэтиках: «Одновременно ты заложила лотос за ухо, бог любви — стрелу в лук, а я свое сердце — смерти» (ДК II.106).

Здесь глагол «заложить» связан с тремя подлежащими и тремя дополнениями. Но фокусируются в дипаке не столько грамматические, сколько смысловые связи: все три описываемые действия или события объединены одной и той же идеей — зарождением внезапной любви в сердце юноши.

Многие авторы санскритских поэтик полагают, что дипака в конечном счете всегда таит в себе сравнение. Так, в дипаке Дандина: «Сладко-пахнущие, величественные, черные, словно цветы тамалы, блуждают в небе тучи, а на земле — слоны» (II.113) — два субъекта (тучи и слоны) имеют один предикат (блуждают) и общие атрибуты (сладко-пахнущие, величественные, черные). Поэтический же смысл этой дипаки определен, по мнению санскритских теоретиков, подразумеваемым сравнением туч со слонами.

В числе тех, кто видел в дипаке скрытое сравнение, был и Анандавардхана. В «Дхваньялоке» он цитирует дипаку: «Лучи луны облагораживают ночь, цветы — лиану, лотосы — пруды, гусей кричащих стаи — осень, достойный человек — беседу о стихах», — которая позволяет выстроить два ряда сравниваемых объектов: луна — цветы — лотосы — гуси — достойный человек и ночь — лиана — пруды — осень — беседа о стихах. Только потому, что красота этих стихов, по его мнению, в большей мере зависит от выраженного украшения (дипаки), чем от проявляемого (сравнения), Анандавардхана не относит их к сфере дхвани [1, с. 106].

Сопоставление дипаки с зевгмой, может быть, наиболее наглядно демонстрирует, как античные и санскритские фигуры — даже тогда, когда они имеют совершенно одинаковую формальную структуру, — несходны по своей художественной функции.

### Сомнение (*dubitatio — samdeha, samçaya*)

В свое время мы говорили, что большинство так называемых фигур мысли в античной риторике имеют подчеркнута ораторскую, а не поэтическую направленность и потому мало чем напоминают соответствующие фигуры смысла в санскритской поэтике. Показательна в этом отношении фигура, которая в обеих системах имеет одно и то же название — «сомнение».

Риторическое «сомнение» состоит в изображении оратором многого колебания, «как и что ему сказать» [16, с. 359], с тем чтобы возбудить в публике доверие к себе. Квинтилиан в этой связи цитирует своего рода формулу из речей Цицерона: «Что до меня касается, то, право же, я не знаю, с чего мне начать...» (IX.2.19).

В санскритской же поэтике «сомнение» — по существу, разновидность сравнения, только выраженного как признание в неспособности различить объект и субъект: «Если это лунный диск, то почему на нем нет пятен? Если это лицо, то откуда у него такой блеск?» (PK VIII.62).

Естественно, что такого рода сомнения менее всего призваны возбудить впечатление искренности и правдивости, но должны, согласно указанию Бхамахи (III.42), поэтически «восславить» адресата с помощью скрытых метафоры, сравнения или гиперболы (ср. [1, с. 106])<sup>21</sup>.

### Пример (*exemplum, auctoritas — dr̥ṣṭānta, nidar̥cana*)

Приблизительно такого же рода различия — между античными и санскритскими фигурами, которые можно объединить под общим названием «пример». Собственно «пример» (*exemplum*) в риторических трактатах — это краткая либо пространная ссылка на действительно бывшие или якобы бывшие события, которая подкрепляет доказательность сказанного (Квинт. V.11.6). Близкая к «примеру» фигура «образец» (*auctoritas*) отличается тем, что имеет в виду не былые деяния, но «народную молву, мнения мудрых мужей, славных граждан, знаменитых поэтов и т. д.» (Квинт. V.11.36).

Санскритские «примеры» также соотносят две ситуации. Однако они служат не подтверждению мысли, но являются способом ее выражения и поэтому объединяют в себе и главную и побочную темы, а не просто иллюстрируют первую второй: «При виде тебя в ее сердце разгорается огонь любви; при виде луны распускаются лотосы в пруду» (РК VIII.95); «Полоса мрака исчезает, как только ее коснутся лучи луны, предвещая дурной конец тех, кто противится царю» (ДК II.350).

В первой строфе, согласно терминологии санскритских поэтик, перед нами «пример» (*дриштанта*), во второй — «указание» (*нидаршана*). В *дриштанте* обе темы синтаксически независимы, а в *нидаршане* «переходят» одна в другую. Но и *дриштанта*, и *нидаршана* ничего не доказывают, а сопоставляют, сопрягают в сравнении два разнородных явления.

### Сентенция (*sententia*) — «подтверждение» (*arthāntaranyāsa*)

Античные «пример» и «образец» близки к еще одной популярной риторической фигуре — сентенции, а санскритские «пример» и «указание» — к аланкаре *артхантараньясе* (букв. «введение другого объекта»). В свою очередь, между сентенцией и *артхантараньясой* можно установить достаточно тесное соответствие.

По поводу сентенции Квинтилиан пишет: «Сентенциями зовутся те фигуры, которые греки именовали гномами; называются они так, потому что похожи на советы и правила» (VIII.5.3). Примеры Квинтилиана: «Ничто так не привлекает народ, как справедливость», «Повелитель, который хочет все знать, многое должен про-

щать», «Так ли уж горестна смерть?» («Энеида» XII.646), — показывают, что сентенция, в понимании античных риториков, — это афористически сформулированное обобщение, которое либо служит своего рода нравственным уроком из уже рассмотренной ситуации, либо подкрепляет изложенную ранее мысль. При этом сентенция всегда выводит такие ситуацию или мысль на более абстрактный и философский уровень.

Дандин называет артхантараньясой аланкару, «в которой, говоря о каком-либо обстоятельстве, упоминают другое, способное быть подтверждением первого» (II.169). И само определение, и один из приведенных примеров: «Смотри, даже благословенные луна и солнце, глаза этого мира, заходят. Кто избежит судьбы!» (II.172) — показывают сходство артхантараньясы и сентенции. Но сходство это все-таки ограниченное, ибо, как и в большинстве других случаев, специфика и назначение санскритской и античной фигур в целом существенно различны.

У Дандина перечислены восемь разновидностей артхантараньясы, согласно тому, является ли «подтверждение» общим или конкретным, непосредственно вытекающим из первой части высказывания или парадоксальным, одобряющим или порицающим и т. п. Рудрата и Маммата указывают, что «обстоятельство», о котором идет речь в артхантараньясе, может быть «общим и частным» (вопреки нормам античной сентенции, где всегда из частного случая выводится общее правило), а «подтверждение» — «сходным или отличным от него» (PK VIII.79; МК X.109). Вишванатха, в свою очередь, определяет артхантараньясу как такую фигуру, в которой «общее подтверждает частное или частное — общее, причина — следствие или следствие — причину, подтверждает на основе сходства или различия» [41, с. 780].

Подобного рода классификации весьма показательны: если риторическая сентенция — это собственно максима, обобщение, отъединенное от предшествующего или последующего высказывания, то артхантараньяса синтезирует в себе подтверждаемое и подтверждение, и именно характер их связи определяет конкретное содержание фигуры и ее поэтическую функцию.

Поэтому возможна артхантараньяса, в которой подтверждение — не обобщение, а, по сути дела, всего лишь перефразировка подтверждаемого: «Даже ночные лотосы терзают меня; чего же ждать от дневных? Ведь если слуги луны так жестоки, разве будут нежными слуги солнца?» (ДК II.179).

Или артхантараньяса, построенная на парадоксе: «Месяц, хотя на нем и есть пятна, дарует блаженство миру; лучший из брахманов, даже имея недостатки, благодетельствует других людей» (ДК II.175).

Или, наконец, артхантараньяса, где общая мысль подтверждается частной, но как бы «от противного»: «Людам, у которых на сердце счастливо, все к счастью; ведь даже луна безжалостно мучит тех, кто разлучен с любимой» (PK VIII.84).

Греческие и римские авторы высоко ценили антитезу и широко ею пользовались. Вместе с метафорой и наглядностью Аристотель причислял противоположение к основным целям оратора и писал, что когда речь идет о «внешней форме речи, то наибольшее значение придается суждениям, в которых употребляются противоположения» («Риторика» III.10.5). Квинтилиан указывал, что антитеза может быть тройкой: противопоставляются либо отдельные слова, либо пары слов, либо суждения,— и на каждый род антитезы предлагал соответствующие примеры: «Победили бесстыдство—стыд, дерзновение—страх, безрассудство—разум»<sup>22</sup>, «Это дело не наших способностей, но вашей помощи», «Римский народ ненавидит частную роскошь, но чтит публичную пышность» (IX.3.81—82). Судя по этим, да и по большинству других примеров в античных риториках, антитеза предполагает четкое противостояние двух понятий или ситуаций. В то же время санскритская виродха, хотя она и похожа на антитезу и указывает на противоположные свойства какого-либо явления, в конечном счете подчеркивает его единство, и «противоречие», как правильно отмечает Г. Йеннер, оказывается, по существу, мнимым [27, с. 94—95].

Об этой специфике виродхи косвенно говорят уже ее определения у Бхамахи и Дандина: «обозначение действия, противоречащего другому действию или свойству предмета, дабы выявить его особую природу» (БК III.24) и «соединение противоречащих значений явления, дабы выразить его особую природу» (ДК II.333). Но вполне недвусмысленно подчеркнуто это у Ваманы: «Виродха — видимость противоречия» (IV.3.12), а затем у Мамматы: «Виродха — выражение, в котором противоречивое дано в непротиворечии» [34, с. 663].

Таким образом, можно уточнить, что виродха — не антитеза в обычном значении и объеме этого термина, а, скорее, оксюморон<sup>23</sup>. Однако при этом она не оксюморонное словосочетание типа «взрослый недоросль», «честный вор» или даже поэтические «радость страдания», «прекрасно болен», а оксюморонное предложение, основанный на оксюмороне целостный образ.

Мнимое противопоставление свойств красавицы одновременно бросать «то в жар, то в холод», быть вдалеке и находиться в сердце влюбленного составляет содержание одной из иллюстраций аланкары виродхи у Рудраты: «Удивительна эта девушка с глазами лани: она издали заставляет меня то загораться, то стынуть, а живет в моем сердце» (IX.36).

На противопоставлении и вместе с тем единстве разнородных качеств Вишну построен панегирик в его честь у Вишванатхи: «Всегда сущий, ты был рожден; бесстрастный, ты истребил врагов; спящий, ты бодрствуешь. Кто знает твою истинную природу!» [41, с. 796].

Феофраст различал три вида антитезы: когда «одному явлению приписывают свойства противоположные, или противоположным

явлениям — одни и те же свойства, или же противоположным явлениям — свойства противоположные» [2, с. 272]. Характерно, что он не прибавил четвертого вида: сходным явлениям — противоположные свойства (не прибавил, видимо, потому, что сходство было бы несовместимо с принципом антитетичности). А между тем этот логически недостающий четвертый вид антитезы соответствовал бы еще одной санскритской аланкаре — вьятиреке (букв. «различие»). Дандин определял ее как «указание на отличие двух вещей, несмотря на их выраженное или общеизвестное сходство»: «И ты, и океан безграничны и неисчерпаемы. Но он будто вымазан черной сажой, а ты сияешь, как золото» (II.180.183).

Мы видим, что противопоставление здесь (вернее даже, речь идет не столько о противопоставлении, сколько об утверждении преимущества одного объекта над другим) возможно благодаря сходству и основано на сходстве. Как и для многих других аланкар, базовой фигурой для вьятиреки служит сравнение. И потому вьятирека часто теряет свойство антитетичности, подчеркивает в первую очередь близость, а не отличие явлений разных планов: «Луна — диадема неба, гусь — украшение озера, небосвод — увенчан звездами, а вода в озере — расцветшими лотосами» (ДК II.194).

### Аллегория (*ἀλληγορία*) — иносказание (*aprustutapraçamṣā*)

Среди античных фигур мысли наиболее напоминает одну из санскритских аланкар, апрастутапрашансу, аллегория. И это не удивительно, так как аллегория, во-первых, признавалась в риториках не столько риторической, сколько поэтической фигурой и даже поэтическим жанром, а во-вторых, рассматривалась как разновидность метафоры, расширившейся до границ целостного высказывания, метафоры, проведенной через все предложение и часто даже выходящей за его пределы (см. [32, с. 442])<sup>24</sup>. По определению Квинтилиана, аллегория «одно выражала словами, а другое смыслом», и иллюстрировал он ее употребление одой Горация «К римскому государству», в которой Римская республика изображалась в виде корабля, гражданские войны как волны, желанные мир и согласие как надежная гавань:

О корабль, отнесут в море опять тебя  
Волны. Что ты? Постой! Якорь брось в гавани... и т. д.  
Квинт. VIII.6.44; пер. А. П. Семенова-Тяньшанского

Санскритская апрастутапрашанса (букв. «похвала, не являющаяся похвалой»), как и показывает ее название, первоначально была тематически значительно уже аллегории. Бхамаха (III.28) и Дандин (II.340) определяют ее как «восхваление, которое не имеет в виду», и соответствующими были их иллюстрации этой аланкары. Так, Дандин жалобы придворного на свою участь при

дворе облакает в восхваление жизни лесных ланей, которое, конечно, не является истинной темой стихотворения: «Счастливо живут лани, которые никому в лесу не прислуживают и без труда добывают себе пищу: траву и листья» (II.341).

Но уже Удбхата, хотя, по своему обыкновению, он и повторяет определение апрастутапрашансы Бхамахой, значительно расширяет сферу ее приложения. В его единственном примере на эту аланкару нет похвалы, а есть лишь традиционная аллегория горестной жизни одинокого человека: «Леса, как они ни прекрасны и ни обильны плодами и цветами, старятся, так и не познав радостей жизни, если они никому не доступны» [39, с. 65].

В санскритских поэтиках различаются апрастутапрашанса, основанная «только на сходстве» (*садришьяматра*), и апрастутапрашанса, основанная на «соединении» (*шлеша*), в которой одно значение слов (или слова) относится к выраженному, аллегорическому, а другое — к подразумеваемому смыслу высказывания.

В качестве примера первой разновидности Вишванатха приводит строфу, рисующую беспомощность слабого человека в окружении могущественных врагов: «Один голубок — и сотня ринувшихся на него голодных соколов. Некуда в небе скрыться. О Хара, Хара! Единственное прибежище — милосердие судьбы!» [41, с. 773]. В качестве примера второй разновидности: «Прекрасно дерево манго, всегда благоухающее, в весенней красе, полное света, покрытое множеством почек» [41, с. 772].

В последней строфе указанием на то, что на самом деле имеется в виду не дерево, а юноша, служат вторые значения эпитетов: «всегда веселый» (*sadāmodaḥ*), «красивый, как весна» (*vasantaç-rīsamāvitah*), «сияющий» (*samujjvalaruciḥ*), «полный пробудившихся желаний» (*prabhūtotkalikākulaḥ*), да и само название дерева (*sahakāraḥ*) может значить «говорящий „ха“» (*sa-ha-kāraḥ*), т. е. произносящий междометие, которым пользуются, кого-нибудь подзывая.

При несомненном сходстве аллегории с апрастутапрашансой тем показательней различие отношения к ним в античных и санскритских трактатах. В риториках мы наталкиваемся на многочисленные предупреждения против того, чтобы аллегории не были слишком темными, не становились загадками и т. д. (Деметрий 102; Квинт. VIII.6.52; Псевдо-Лонгин 32.7 и т. п.); в санскритской поэтике ничего похожего на подобные ограничения нет. Напротив, апрастутапрашанса принадлежала к числу тех суггестивных фигур, которые особенно ценились и на основе анализа которых в первую очередь возникло учение о дхвани, о скрытом смысле как о «душе» поэзии.

### Наглядность (*evidentia*) — естественное описание (*svabhāvokti*)

Мы уже упоминали ранее, что среди трех целей, к которым должен стремиться оратор, Аристотель называл наряду с метафо-

рой и противоположением также наглядность изображения. О первостепенном значении наглядности писали Деметрий, который видел в ней лучшее средство достичь ясности [2, с. 185], и Псевдо-Лонгин, полагавший, что «она чрезвычайно способствует пышности, величественности и выразительности речи» (XV.2). В ранг смысловой фигуры возвел наглядность Квинтилиан. Формами ее воплощения он считал детальное описание, прямую речь, употребление настоящего времени вместо прошедшего и т. п. и указывал, что благодаря ей, кажется, «лучше видишь суть дела, чем слышишь» (IX.2.40). Наглядное описание претора Верреса в направленной против него речи Цицерона («На берегу моря, обутый в сандалии, в греческом пурпурном плаще и тунике до пят, стоял претор Римского народа, опираясь на непотребную женщину»), по мнению Квинтилиана, не менее действенно, чем перечисление его преступлений (Квинт. VIII.3.64), а в поэзии единственная наглядная деталь способна воссоздать картину целого: так, строчка Вергилия «и, трепеща, детей прижали матери к грудям» («Энеида» VII.518) одна уже рисует весь тот ужас, который охватил людей при звуке рога фурии Аллекто (Квинт. VIII.3.70).

Аналогом античной наглядности была в санскритских поэтиках аланкара свабхавокти (букв. «высказывание о подлинной природе [вещи]»), которая, по определению Дандина, «наглядно представляет объекты в разнообразии их внешних характеристик» (II. 8). И это определение, и иллюстрации свабхавокти у первых аланкариков, свидетельствуют, что мы имеем дело с редким в санскритской поэтике «нефигуративным» украшением: прямым, хотя и детализированным, описанием. Например: «Крича, плача, подзывая то одну, то другую к себе, бегаёт вокруг коров мальчик и, грозя палкой, отгоняет их от всходов зерна» (БК II.94); «У этих сладкоголосых попугаев — крючковатые красные клювы, нежные желтые перья и трехцветные полоски на горле» (ДК II.9).

Кажется, что фигура свабхавокти — в трактовке Бхамахи и Дандина — лишена признаков вакрокти, «гнутой речи», рассматривавшейся индийскими теоретиками в качестве основы «украшенности». И действительно, Бхамаха замечает, что лишь «некоторые считают ее украшением» (II.93), а Дандин свою классификацию смысловых фигур подытоживает: «Поэтическая речь разделена двояко: на свабхавокти и вакрокти» (II.363).

Однако принцип вакрокти был слишком существен, чтобы вне сферы его приложения оказалась хотя бы одна аланкара. Вамана, а вслед за ним Кунтака поступают просто: они исключают свабхавокти из числа поэтических украшений. И все-таки с тем фактом, что существовали стихи, лишенные фигуративности, нельзя было не считаться. Поэтому Маммата снова вводит свабхавокти в систему аланкар, однако признаёт ее второстепенной фигурой, сфера употребления которой ограничена «изображением внешности и поступков детей и т. д.» (X.111)<sup>25</sup>. Вишванатха принимает ограничение Мамматы, но добавляет, что изображаться должны такие внешность и поступки, которые «трудно заметить». А затем по-

ясняет: «трудно заметить — значит, такие, какие замечают только поэты» [41, с. 831]. Тем самым Вишванатха пытается снять противоречие между реальным присутствием в поэзии прямых описаний и теоретическим требованием «необычности» в поэтической речи. Прямые описания, по его мнению, тоже необычны, но не из-за особой конфигурации слов и значений, а в силу самой необычности поэтического зрения.

Дискуссия вокруг свабхавокти чрезвычайно характерна для санскритской поэтики. Ни по поводу «наглядности», напоминающей свабхавокти, ни по поводу многих других фигур, опирающихся на прямое высказывание, в античной риторике подобных дискуссий не возникало, и их право на существование и высокую оценку признавалось само собой разумеющимся. В санскритской же поэтике, в которой противопоставление обыденного и поэтического языка рассматривалось как краеугольный принцип поэзии, «естественному описанию» нелегко было отстоять свое место среди ее специфических средств.

\* \* \*

Фундаментальная роль учения об аланкарах — в том виде, в котором оно было сформулировано в трактатах VII—IX вв., — для последующего развития санскритской поэтики неоспорима. Однако, как нам кажется, его значимость гораздо глубже, и оно может и должно рассматриваться как самостоятельная и по-своему завершенная литературная теория, способная прояснить некоторые специфические черты санскритской классической поэзии. Мы старались показать, что аланкара — не частное изобразительное средство, подобно античному тропу или фигуре, но скорее принцип изображения, многогранный в своем конкретном приложении. Троп и фигура — в риторической интерпретации этих терминов — могли бы получить статус аланкары только в том случае, если бы их границы совпадали с границами поэтического высказывания, как такового. Такими границами, как мы уже говорили, были в санскритской поэзии границы строфы, и потому мы имеем в ней дело со сравнением-строфой, преувеличением-строфой, сомнением-строфой, антитезой-строфой и т. д., но не со сравнением, преувеличением, сомнением, антитезой внутри строфы. Внутри строфы, конечно, могли присутствовать и часто присутствовали словесные обороты, которые допустимо назвать тропами, однако, с точки зрения авторов индийских поэтик, они принадлежали грамматической сфере «вторичного обозначения» (*лакшана*) или поэтической сфере «достоинств» (*гуна*), в то время как аланкары были способами организации формы и смысла поэтического целого. Характерно в этой связи, что если в античных риториках в качестве примеров фигур и тропов приводятся, как правило, отдельные словосочетания, то иллюстрациями аланкар в санскритской поэтике всегда служат законченные по смыслу строфа или поэтический отрывок. Охватывая все части строфы, стягивая их воедино и

взаимоотражая, аланкара синтезирует в себе ее изобразительные и выразительные ресурсы. Если в риторическом тропе реализуется переносный смысл слова, а риторическая фигура строится, как правило, на ее буквальном смысле, то аланкара возникает на их пересечении, не совпадая ни с тем, ни с другим, но всякий раз разрешая их в новом, собственно поэтическом значении. Иначе говоря, риторические троп и фигура являются как бы материалом для художественного образа, санскритская же аланкара и есть такой образ<sup>26</sup>.

И еще одну особенность средневековой санскритской поэзии помогает понять учение об аланкарах. Нередко удивляет обилие в ней стихотворений на одну и ту же традиционную тему (иногда весьма узкую, например: упреки подруге-сопернице, покинутый побежденным царем дворец и т. п.). Нам кажутся такие стихи настолько похожими друг на друга, что большую их часть мы обычно признаем эпигонскими. Однако нередко подобный вывод продиктован чуждыми санскритской поэзии критериями. Согласно же ее собственным критериям, одна и та же топика может быть организована в художественное целое по-разному. И здесь основным конструктивным средством было использование различных аланкар — поэтических украшений, составляющих специфику поэтической образности с точки зрения санскритской поэтики.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Более подробно о взглядах Д. Косамби и их критику см. в книге И. Д. Себрякова [15, с. 20—23].

<sup>2</sup> Шарира («тело») и атман («душа») — термины санскритской поэтики.

<sup>3</sup> Может быть, именно поэтому последовательный в своей позиции С. К. Де осуждает не только раннюю школу аланкариков, но и санскритскую поэтику в целом за «непонимание ею роли поэтического воображения» и «игнорирование в произведении искусства личности поэта». В свою очередь, критику взглядов Де см. в книге Э. Джероу [23, с. 9—16] и нескольких моих статьях [7, с. 59—61; 8, с. 4].

<sup>4</sup> Санскритское слово *аланкара* буквально значит «делающий пригодным», см. [25, с. 97 и сл.].

<sup>5</sup> Подробнее см. [7, с. 35—61].

<sup>6</sup> Фигура, описывающая одновременно причину и следствие какого-либо явления: «Заставив трепетать листву цветущих сандаловых деревьев, этот южный ветер пробуждает во всех радость» (ДК II.236).

<sup>7</sup> Фигура, при которой смысл высказывания постигается благодаря описываемому жесту, взгляду, мимике и т. п.: «Глядя на возлюбленного, который в толпе народа не решался спросить: „Когда же нам свидеться?“, — женщина сложила лепестки лотоса, бывшего в ее руке» (ДК II.261). (Сложить лепестки лотоса — значит, согласно индийской символике жеста, намекнуть на ночное свидание.)

<sup>8</sup> Фигура, когда истинная причина маскируется ложным объяснением: «Разве выступили бы у меня слезы радости при одном только виде этой девушки? Просто в глаза мне попала цветочная пыльца, поднятая ветром» (ДК II.267).

<sup>9</sup> Характерно в этой связи постепенное увеличение числа фигур (не говоря уж о вариантах каждой) в санскритских трактатах. Если у Бхамахи рассматриваются 39, у Дандина — 37, у Рудраты — 71 аланкара, то у Мамматы (XI—XII вв.) их уже — 82, у Джаядевы (XIII в.) — 108, а у Аппайи Дикшиты (конец XVI в.) — 123.

<sup>10</sup> Пример самасокти по Бхамахе: «Вот дерево с могучими ветвями: оно росло высоким, крепким, не имело изъянов и приносило множество плодов, а теперь свалилось вниз, сокрушенное ветром» (II.80). Имеется в виду падение некогда влиятельного человека.

<sup>11</sup> Пример вишешокти: «Бог любви с цветочным луком — один побеждает три мира; хотя Шамбху (Шива) похитил его тело, он не похитил у него силу» (БК III.22).

<sup>12</sup> Подразумевается главное сравнение: озера словно прекрасные женщины.

<sup>13</sup> Само по себе сравнение с Рамой — высочайшая похвала для царя, и слова: «Тебе нечем гордиться!» — имеют прямо противоположный смысл.

<sup>14</sup> Яма — бог справедливости и бог смерти. В индийской классической поэзии широко распространен образ путника, страдающего во время сезона дождей от разлуки со своей возлюбленной.

<sup>15</sup> В русском языке отдаленной аналогией этому явлению может служить использование каламбура и каламбурной рифмы: скалам бурым — с каламбуром, по калачу — поколочу и т. п.

<sup>16</sup> Здесь и далее курсивом и разрядкой выделены созвучные части стиха; вертикальная черта внутри строки обозначает место словораздела в данном сложном слове; буквы, заключенные в угловые скобки, отмечают сандхи, стяжение гласных, на границе слов.

<sup>17</sup> Последовательное сравнение лица красавицы с драгоценными камнями подкрепляет метафору: «твое лицо — сокровищница трех миров», и вся строфа приобретает форму рукави.

<sup>18</sup> Строфа построена на контрастных характеристиках; при этом столкновение двух смыслов призвано как бы подчеркнуть превосходство царя над богами, с которыми он сравнивается. Таким образом, мы имеем дело со шлешей, содержащей атишайокти — «преувеличение».

<sup>19</sup> Мадхьядеша, Анга, Канчи, Камарупа — названия областей и царств Индии. Военские подвиги царя имплицитно сравниваются здесь с любовными.

<sup>20</sup> Изменение отношения к «игре слов» заметно, однако, в поэзии XX в. и соответственно в современной литературной критике (см., например, соображения В. П. Григорьева о паронимии [17, с. 186—239]).

<sup>21</sup> У Дандина в отличие от других авторов поэтик «сомнение» даже не составляет отдельной аланкары, но входит в число разновидностей сравнения (ДК II.26).

<sup>22</sup> Данная антитеза выражена с помощью зевгмы (ср. Квинт. IX.3.62).

<sup>23</sup> В оксюмороне, как пишет Н. В. Павлович, «одному и тому же объекту действительности приписываются одновременно свойства „быть а“ и „быть не-а“». И далее: «В оксюмороне противоречие ощущается, а затем разрешается. Если оно не ощущается, то это не оксюморон, а если не разрешается, то бессмыслица» [10, с. 238, 240].

<sup>24</sup> Впрочем, аллегория часто выступала в античных риториках не только как смысловая фигура, но и как троп (ср. соображения Цицерона по этому поводу и его пример аллегории-тропа: «Хвастай, хвастай, вот увидишь, блудни все твои, нахал, укротит узда законов, и ярмо наложит власть» [16, с. 238—239]). В таком случае она, естественно, как и другие тропы (метонимия, синекдоха, антономасия, литота), прямых аналогов в санскритской поэтике не имеет.

<sup>25</sup> Как явствует из примеров Мамматы и других теоретиков, это «и т. д.» включало в себя главным образом изображение животных и растений (см. [27, с. 62]).

<sup>26</sup> В своей статье о специфике образа П. В. Палиевский замечает, что старая поэзия Востока полна всевозможных тропов: «„Твой стан, — восклицает поэт, — чинарный кипарис, твои глаза — звезды, твои губы красны, как рубин“ и т. д. — покуда вся красавица не будет украшена сравнениями» [11, с. 84]. Это, конечно, верно, но столь же верно, хотя, может быть, и не так бросается в глаза, что такие сравнения (по крайней мере в идеале) никогда не случайны, не хаотичны, но в своей совокупности составляют целостную изобразительную и смысловую структуру. Поэтому едва ли можно согласиться с тем же автором, когда он полагает, что «красавица с протянутыми от нее во все стороны сравнениями» есть только «попытка материализовать, сгустить с помощью фантазии образ» [11,

с. 85]. Сравнение, реализованное не просто как риторический троп, но как аланкара,— уже образ, представляющий собой специфическую форму отражения и освоения действительности в индийском классическом художественном тексте.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани»). Пер. с санскр., введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М., 1974 (АД).
2. Античные теории языка и стиля. Под общей ред. О. М. Фрейденберг. М.—Л., 1936.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
4. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика).—Лингвистика и поэтика. М., 1979.
5. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.
6. Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе.—Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962.
7. Гринцер П. А. Определение поэзии в санскритской поэтике.—Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.
8. Гринцер П. А. Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике — «Труды по знаковым системам». IX. Тарту, 1977.
9. О возвышенном. Пер. Н. А. Чистяковой. М.—Л., 1966.
10. Павлович Н. В. Семантика оксюморона.—Лингвистика и поэтика. М., 1979.
11. Палиевский П. В. Внутренняя структура образа.—Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962.
12. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
13. Поэт и слово. Опыт словаря. М., 1973.
14. Радхакришнан С. Индийская философия. Т. 2. М., 1957.
15. Серебряков И. Д. Литературный процесс в Индии (VII—XIII века). М., 1979.
16. Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. Под ред. М. Л. Гаспарова. М., 1972.
17. Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.
18. An Anthology of Sanskrit Court Poetry. Vidyākara's «Subhāṣitaratnakoṣa». Gen. Introduction by D. H. H. Ingalls. Cambridge (Mass.), 1965.
19. B h ā m a h a. The Kāvyaśāstra.—V i d y ā n a t h a. The Pratāparudrayaṣoḍhū-  
ṣhaṇa. Ed. by K. P. Trivedi. Bombay, 1909 (БК).
20. D a n d i n. The Kāvyaśāstra. Ed. by R. R. Shastri. Poona, 1938 (ДК).
21. De S. K. History of Sanskrit Poetics. Vol. 2. Calcutta, 1960.
22. De S. K. Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetic. Berkeley, 1963.
23. Gerow E. A Glossary of Indian Figures of Speech. The Hague—Paris, 1971.
24. Gerow E. Indian Poetics.—A History of Indian Literature. Ed. by J. Gonda. Vol. 5. Fasc. 3. Wiesbaden, 1977.
25. Gonda J. The Meaning of the Word Alamkāra.—A Volume of Eastern and Indian Studies in Honour of F. W. Thomas. Bombay, 1939.
26. A History of Sanskrit Literature. Classical Period. Vol. 4. Gen. Ed. S. N. Dasgupta. Calcutta, 1962.
27. Jenner G. Die poetischen Figuren der Inder von Bhāmaha bis Mammaṭa. Hamburg, 1968.
28. Keith A. B. History of Sanskrit Literature. Ox., 1957.
29. Keith A. B. The Sanskrit Drama in Its Origin, Development, Theory and Practice. Ox., 1954.
30. Kunjunni Raja K. Indian Theories of Meaning. Madras, 1963.
31. Kuntaka. The Vakroktijivita. Ed. by S. K. De. Calcutta, 1961 (KB).
32. Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. Bd 1. München, 1960.
33. Macdonell A. A. History of Sanskrit Literature. L., 1900.

34. M a m m a ṭ a. The Kāvyaṣṛaṅgā. Ed. by R. D. Karmakar. Poona, 1965 (MK).
35. Quintilianus M. Fabii Institutionis oratoriae. Libri XII. P. 1—2. Lipsiae, 1868—1869 (Квинт.).
36. Rudraṭa. The Kāvyaṣṛaṅgā. Ed. by Durgāprasāda and W. L. S. Paṇṣhikar. Bombay, 1909 (PK).
37. Spillner B. Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik. Stuttgart, 1974.
38. Subhāṣitaratnakoṣa. Comp. by Vidyākara. Ed. by D. D. Kosambi and V. V. Gokhale. Introduction by D. D. Kosambi. Cambridge (Mass.), 1957.
39. Udbhaṭa. The Kāvyaṣṛaṅgārasāraṅgraha. Ed. by N. D. Banhatti. Poona, 1925 (УК).
40. Vāmana. The Kāvyaṣṛaṅgāśūtrāṇi. Bombay, 1953 (BK).
41. Viçvanātha. The Sāhityadarpaṇa. Ed. by K. Shāstrī. Varanasi, 1967 (BC).
42. Winternitz M. A History of Indian Literature. Vol. 3. Fasc. 1. Calcutta, 1959.

*В. И. Брагинский*

## УЧЕНИЕ О ВОПЛОЩЕНИИ ОБРАЗА В СЛОВЕ В МАЛАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В 60—70-х годах нынешнего века изучение средневековой малайской литературы, пройдя в основном первоначальную эмпирическо-описательную фазу, подошло к тому этапу, когда все яснее осознается необходимость теоретического осмысления накопленного материала. Чтобы избежать как «модернизации», так и неоправданной «архаизации» объекта исследования, подобное осмысление должно, разумеется, учитывать средневековую малайскую концепцию литературы — местные представления о способах ее создания, функциях, методах воздействия на читателя и т. д. Однако именно эти представления до сих пор остаются не проанализированными, и в малаистике по-прежнему бытует мнение, что среди памятников малайской письменности отсутствуют тексты поэтологического и теоретико-литературного характера, позволяющие проникнуть в литературное самосознание создателей классической словесности (вторая половина XVI — первая половина XIX в.). Если говорить о специальных сочинениях такого рода, это мнение следует признать справедливым. Вместе с тем многочисленные высказывания, встречающиеся в богословских, дидактических, беллетристических сочинениях, и прежде всего в предисловиях и послесловиях к ним, дают обильный материал для реконструкции этого самосознания. Значение предисловий и послесловий для данной реконструкции особенно велико, так как в них не только раскрываются литературно-эстетические принципы малайской культуры, но и выявляются их мировоззренческие основания.

Возможность реконструкции литературного самосознания на основе предисловий подтверждают труды голландского ученого П. Зутмюльдера (см., в частности, [70]). Продемонстрированная в них насыщенность предисловий терминами, значение которых может быть установлено благодаря привлечению синхронных сочинений, в первую очередь философско-теологических, во многом определила примененную ниже методику исследования. Другой важной предпосылкой настоящей работы послужило утверждение известного английского малаиста Р. Уилкинсона о том, что памят-

ники малайской словесности создавались людьми, чья образованность носила по преимуществу богословский характер, и адресовались сравнительно узкому кругу ценителей и знатоков [69, с. 6—7]. Сходные высказывания встречаются в трудах многих исследователей малайской классической литературы [6, с. 99, 105 и др.; 44, с. 312—313; 61, с. 468], и это, естественно, заставляет с большим вниманием отнестись к религиозным основам литературного самосознания малайцев-мусульман.

Наконец, при анализе предисловий и послесловий не рассматривался вопрос о том, насколько глубоко осознавали создатели отдельных текстов значение теоретико-литературных «формул», которыми они пользовались. По-видимому, всякий раз мера такого осознания была различной, и теперь уже установить ее практически невозможно. Однако, даже если тот или иной автор воспринимал характерные для предисловий сцепления «формул» лишь как привычный и не обязательно глубоко «прочувствованный» (см. [16, с. 205]) стереотип, этот стереотип отнюдь не утрачивал своей осмысленности в рамках мусульманской культуры как коллективно хранимого целого. Именно литературное самосознание, присущее малайской культуре как такому целому, а не отражение этого самосознания во взглядах отдельных авторов составляет предмет данного исследования.

Итак, основным материалом для настоящей статьи послужили предисловия и послесловия к малайским литературным произведениям, стихотворным и прозаическим<sup>1</sup>. Материал этот вполне доступен, так как помимо изданий текстов (не слишком многочисленных) содержится в каталогах рукописей [55; 57]. Предисловия к поэтическим текстам включают восхваления Аллаха и Мухаммада, описание стимулов, подвигших автора на сочинение поэмы (или целей ее создания), трудностей, вставших перед ним, и их преодоления, недостатков (реже — достоинств) произведения и ряда моментов более личного характера (психологическое состояние в процессе сочинения, обстановка, в которой создавалась поэма, автохарактеристика поэта, обращение к ценителям, просьба о вознаграждении и т. д.). Объем подобных предисловий колеблется от нескольких десятков четверостиший [60] до двух-трех строф и менее. Всего было привлечено около 60 поэтических предисловий.

В предисловиях к прозаическим памятникам после обращения за помощью к Аллаху и пророку Мухаммаду авторы указывают на достоинства сочинения, формулируют его полезные свойства и описывают его воздействие на «читающего и слушающего». Объемы прозаических предисловий также разнообразны (от нескольких страниц [53; 54] до нескольких строк). В статье использовано свыше 40 прозаических предисловий. Таким образом, в предисловиях к поэтическим сочинениям подробнее описан процесс создания текста, а в предисловиях к сочинениям прозаическим — процесс его восприятия.

Содержание предисловий может как угодно редуцироваться. Во многих предисловиях к прозаическим текстам мы сталкиваемся

с предельным случаем редукции до двучленной арабской формулы: «Во имя Аллаха Милостивого, Милосердного; к Нему прибегаем, благодаря Аллаху [все] возвышеннейшее (т. е. в данном случае — совершенное произведение. — В. Б.)». При этом, однако, смысловое ядро сообщаемого не меняется и, что особенно важно, не становится менее очевидным. Анализ предисловий показывает, что в них нашла выражение концепция творения (а точнее, творения через посредника — человека), свойственная завершенной схоластической системе позднего ислама, пронизанной суфизмом. Эта система сложилась на основе трудов Ибн Сины, ал-Газали, Ибн ал-Араби (если называть только самые важные имена) и обладала настолько разработанным терминологическим аппаратом, что обычно каждый из ее терминов, связанных взаимной зависимостью, ясно указывал на другие даже при их отсутствии в тексте.

Установить значение терминов, которыми описывалось превращение образов, пребывающих в сознании автора, в письменно фиксированный текст, и показать тождественность понимания этого процесса в малайской и арабо-персидской традициях — таковы задачи настоящей работы. Решение их предполагает хотя бы краткий обзор представлений малайцев о литературном творчестве, который и дается во вводной части статьи. В заключительном же ее разделе делается попытка на основе полученных данных наметить подход к описанию малайской классической литературы как целостной многоуровневой системы.

## I.

Согласно воспринятому малайцами мусульманскому учению мироздание представляло собой непрерывно воспроизводимую творческой энергией (милостью) Аллаха иерархию ступеней бытия: сначала высших — духовных, а затем низших — телесных. Человек выступал точной уменьшенной копией космоса — микрокосмом, содержащим всю полноту ступеней бытия, и тем самым процессы, протекавшие в космосе и в психологии, оказывались, по существу, тождественными. Подобно мирозданию, человек рассматривался как иерархически упорядоченное единство, в котором низшие уровни управляются и воспитываются высшими: душа (точнее, та из «душ» — аспектов единой души — которая именовалась животной или жизненной), ведающая чувственным восприятием, воображением и движением, управляется разумом (в его так называемом практическом аспекте); разум, «движущий тело к целенаправленным человеческим искусствам» [7, с. 528], — «духовным сердцем», способным созерцать сферу ноуменального. Эти представления о человеке и космосе дают ключ к пониманию малайского литературного самосознания.

Малайская, как и вообще мусульманская средневековая культура, не знала отдельной теории литературного творчества. Оно выступало как одна из сторон единой концепции творения, охватывающей все виды деятельности<sup>2</sup>. Согласно этой концепции подлинная способность творить присуща лишь Аллаху, чье всеобъем-

лющее знание содержит общие идеи, или неизменные архетипы всех вещей, — локусы единичных идей каждой конкретной вещи. Творческая энергия (милость) Аллаха, наделяя эти идеи — вещи-в-потенции — актуальным бытием, являет их в доступном чувством «мире свидетельства». Человек в той или иной степени наделен пророческим даром и способен «духовным сердцем» воспринимать подобный свету поток общих идей, нисходящий из горнего мира, претворять его в душе — «мире воображения» в череду доступных внутреннему зрению единичных идей-образов и, правильно запечатлевая эти идеи-образы в материале, создавать вещь — в частности, литературное произведение. Таким образом, творческий процесс слагался из двух фаз: перцептивной (восприятие идеи) и агентивной (создание вещи).

Посредником в творческом акте, связующим непостижимого Творца и человека, выступал пророк Мухаммад в своей ипостаси предвечного Логоса (Сущности или Пророческого Света Мухаммада), в котором впервые была проявлена вовне вся полнота божественного знания и который, подобно стволу, несущему на себе ветви, является опорой для всего, что было сотворено затем.

Изложенное выше может быть проиллюстрировано следующими фрагментами предисловий.

1. Во имя Аллаха — это начало речи,  
[Он] изливает ясную милость (или: ясный свет милости)...  
В просветленных душах верных —  
Там место [проявления] милости [50, с. 30].
2. [Мое] смятенное сердце не ведало радости,  
Лишь по милости [Аллаха] была завершена [поэма] [57, с. 64].
3. Там (т. е. в Мухаммаде) — начало Его (Аллаха) проявлений  
[И] совершенное вместилище, в которое нисходит  
Его откровение.  
Хотя прежде его (Мухаммада) проявление было темным  
(т. е. до некоторой онтологической фазы он не был проявлен),  
Из его излучения [возникла] вся вселенная [60, с. 68].
4. [Благодаря] благословиению Мухаммада, нашего владыки,  
Дервиш (т. е. поэт) написал некое повествование [66, с. 1].
5. Пришел в сознание юноша (т. е. поэт) этой ночью,  
Увидав нисхождение (или: излияние) духовного света...  
И прежде всего  
Написал о стране и ее радже [57, с. 70—71].
6. Эта поэма, которую я написал,  
Ясно [явилась] в душе и достигла руки  
(букв. «упала в руку», т. е. была фиксирована, записана).  
Промысел Аллаха властвует над теми,  
Кто не искушен в знании ученых книг и Корана [55, с. 367].
7. Раб (т. е. поэт) не может более говорить,  
Ибо таково повеление Абсолютного Господина (Аллаха),  
Чье могущество вершится над нами,  
И [потому] все дни проводит в унынии.  
Раб пребывает в глубоком огорчении,  
Его грудь (т. е. душа) словно разрывается на части,  
Ибо она [более] не место обретения [милости],  
А всеведущ лишь Аллах! [57, с. 75].

Описания творческого акта встречаются не только в предисловиях к литературным произведениям, но и в них самих. Например, в «Повести об Индрапутре» царевна Талела Маду Ратна, влюбившись в Индрапутру, которого ей описал чудесный золотой павлин, приглашает художника и просит его нарисовать портрет царевича. «Почтительно склонившись, отвечив мастер: „О госпожа, как же я нарисую Индрапутру, если ни разу в жизни его не видел?“ Тогда к художнику приблизился золотой павлин и коснулся крылом его груди, так что в груди художника, подобно молнии, блеснул образ Индрапутры. И художник сумел разглядеть его и запечатлеть, ничего не упустив» [23, с. 145]. На душу (грудь здесь синоним души) художника, никогда не видевшего Индрапутру, оказывается некое таинственное воздействие, благодаря которому он внутренним взором видит отчетливый образ и воплощает его в материале. Таинственное воздействие, как можно полагать, было обусловлено не столько сказочными мотивами, сколько тем, что в мусульманской (суфийской) традиции павлин символизировал божественный Дух, который в своем движении от единичности к множественности порождает бесчисленные проявления божественной Красоты, а касание или осенение крылом — передачу откровения [25, с. 74]. Перед нами вновь процесс, описанный выше: восприятие вдохновения — трансформация его в образ — материальная фиксация образа.

К созданию литературного произведения вели два пути. Первый — путь писателя-эрудита, воспринявшего идею или общий план повести или поэмы от наставника, будь то человек или книга. Воспринятое жило в памяти писателя и, переходя из нее в воображение, также определенным образом тренированное, «обученное», запечатлевалось в слове. В этом случае обретение божественного вдохновения замещалось обучением у того, кто удостоился его прежде.

Второй путь, чаще упоминаемый в предисловиях, был связан с непосредственным обретением вдохновения. Его приметами служили нарочито подчеркнутые молодость литератора (синоним его незрелости, неискушенности) и милосердие Всевышнего, дарующего вдохновение неопытному юноше, всецело зависящему от Его произволения (см. выше фрагменты 5, 6, 7). Приведем в качестве примеров следующие три фрагмента:

8. В изумлении [я] размышлял (или медитировал — *tepekur*)  
о славе Аллаха,

О величии Господа, Всемилостивого Владыки.  
День и ночь пребывал в озабоченности,  
Желая написать [поэму] о рыбе тамбра.  
Как-то я молился, [стоя] на циновке,  
Внезапно опамятовался среди ночи,  
[Увидав внутренним взором] рыбу в глубокой воде,  
Видом своим подобную изумруду [64, с. 277].

9. «Слава Аллаху» — [мое] неустанное восхваление  
Аллаха, Господа Всемогушего.  
[Прибегаю к] благословию Пророка, владыки пророков,  
Дабы мне было позволено написать ее (т. е. поэму).

Пришел в сознание юноша этой ночью,  
Увидав нисхождение духовного света...  
И прежде всего  
Написал о стране и ее радже, [представших его  
внутреннему взору],

Большое усердие властвовало пером,  
С увлечением отдавшимся своей работе [57, с. 70—71].  
10. Итак, это — сочинение в стихах.

Дервиш не станет [чрезмерно] длить речь,  
Ведь его просветленная душа становится темной,  
Пребывая в озабоченности и днем, и ночью...  
Однажды ночью дервиш задумался (*berfikir*),  
Стал вспоминать (*ingat*) об удаче, судьбе  
и предопределении,  
О друзьях, не желающих близости [с ним],  
И написал о том, что проявилось (стало видимым —  
*zahir*) [в его душе].

Из-за того что его душа пребывала в печали,  
Он написал поэму о птице,  
Снедаемой любовным недугом,  
В безумной тоске [мечущейся] по улицам [50, с. 31].

Суммируя данные этих фрагментов, можно выделить следующие моменты, характеризующие путь прямого восприятия вдохновения.

1. Сильный волевой импульс к созданию литературного произведения и связанное с этим импульсом непрерывное беспокойство, будет ли поэту даровано осуществить свое предприятие (например, 8, 3—4) <sup>3</sup>.

2. Порождаемое напряжением мыслительной силы (*fikir*) и силы памяти (*ingat*) медитативное сосредоточение (*tepekur*, *berfikir*) на мысли о божественном величии и могуществе (т. е. о том, что Аллах наделяет бытием все многообразие вещей) с целью проникновения в мир духовных сущностей. Непрерывное молитвенное состояние души поэта (8,1—2; 9,1—4).

3. Полное отключение сознания от внешней реальности в молитвенно-медитативном акте, интенсивности которого способствуют ночь и одиночество (8,6; 9,5; 10,5—7). Погружение в сон или молитвенную отрешенность, подобную сну (8,5—6).

4. Восприятие внезапно нисходящего духовного света вдохновения (9,6) или указание на просветленное состояние души (в отличие от ее обычной «темноты»), т. е., по существу, на то же (10,3).

5. Возникновение, а точнее, проявление (*zahir*) в душе поэта, озаренной духовным светом, образов поэмы или повести (8,7—8; 9,8; 10,8—12), фиксация которых и рождает желанное произведение.

Эта модель творческого акта, описанная с различной степенью полноты и акцентированием то медитативных усилий поэта, то восприятия им духовного света, представляет собой обычную для мусульманской традиции концепцию постижения сверхреальной сферы, в частности ее низшего уровня — «сферы воображения». Последняя может быть определена как «мир автономных форм и образов... не связанных постоянно с материальным субстратом, ко-

торый сохраняет все богатство чувственно воспринимаемого, но в духовном состоянии» [25, с. 116].

Далеко не случайны и упоминания ночи и сна. Именно психология сна со сновидениями (последний рассматривался как одна из основных функций души) является идеальной моделью творческого процесса на его перцептивной фазе, что осознается самими творцами мусульманских текстов, в частности исследуемых здесь. Хорошим комментарием к ним является раздел о сновидениях из «Мукаддима» («Пролегомена») великого арабского мыслителя и историка Ибн Халдуна [39, т. 2, с. 209—211].

Однако постижение духовного мира во сне происходит при весьма слабом участии воли спящего: чувства, как бы сами собой отвлекаясь от внешней реальности, сосредоточиваются на реальности внутренней, духовной. Более близкой моделью творческого процесса, иерархически высшей по отношению к любым видам деятельности и акцентирующей именно волютивное начало, является суфийская «умная молитва» — зикр (воспоминание). Последняя основана на постоянной внутренней рецитации имени Аллаха или формулы «Нет бога, кроме Аллаха», полном сосредоточении на рецитируемом, отключении внешних чувств и превращении суфия как бы в единое чувствилище, способное лицезреть Всевышнего. Психологическая близость поэтического вдохновения и зикра очевидна, и потому в малайской традиции сама перцептивная фаза творческого процесса может рассматриваться как особая, сниженная форма зикра. Сниженная потому, что целью зикра, во-первых, является полная трансформация личности, а отнюдь не создание «в мире свидетельства» еще одной вещи, пусть и способной частично трансформировать личность читателя, а во-вторых, благодаря практике зикра суфий лицезрит гораздо более высокий уровень духовного мира.

## II.

Итак, если душа (средоточие воображения) создателя литературного произведения пребывает в просветленном состоянии либо должным образом «обучена», идеи-образы (эйдосы) создаваемого произведения сменяются в ней в правильном порядке. Переход произведения с эйдетического уровня на уровень вещный, т. е. превращение его из гармонической упорядоченности взаимосвязанных идеальных образов в звучащий или письменно фиксированный текст, обладающий актуальным бытием, должен также осуществляться правильно.

Правильность этого перехода — важнейшими аспектами его являются соответствие слова идее-образу, композиционная упорядоченность словесного материала и эстетически действенная передача идеи-образа — в странах ислама исследуется и регулируется «наукой о красноречии» ('илм ал-балага), объединявшей поэтику и риторику и принявшей окончательную форму в трудах арабского ученого XI в. Абд ал-Кахира ал-Джурджани «Дала'ил ал-и'джаз» («Свидетельства неподражаемости [Корана]») [28] и «Асрар ал-

балага» («Тайны красноречия») [51], а также комментаторов и систематизаторов его идей (Фахраддина ар-Рази, Саккаки, Казвини). На основе их сочинений были созданы многочисленные учебники и компендиумы, часть которых, судя по джакартскому собранию арабских рукописей, была известна в малайском мире<sup>4</sup>.

С конца XVI в. знание арабо-мусульманской теории «красноречия» проникало в малайскую литературу как через приезжих улемов [6, с. 160], так и через малайцев, обучавшихся в различных городах Ближнего Востока, в частности в Мекке [63, с. 268; ср. 5, с. 102—108]. Посетивший Мекку в начале XIX в. малайский поэт Шейх Дауд, например, призывает соотечественников изучать там различные науки, в числе которых он называет все риторические дисциплины: *bayan, ilmu ma'ari, badi* [65, с. 34].

Чтобы понять характер малайской литературной теории, необходимо сравнение ее принципов с основами «науки красноречия». Однако отсутствие у малайцев систематизированных поэтологических трактатов делает предпосылкой такого сравнения реконструкцию малайского учения о правильно построенном произведении.

В наиболее полном виде понимание правильного выражения смысла в литературном произведении изложено в интродукции к «Короне царей» — ключевом тексте, позволяющем интерпретировать предисловия ко многим классическим сочинениям:

11. Эта преславная книга (*kitab*) составлена (*dikarangkannya*) им (т. е. автором) в прекраснейших выражениях (*'ibarat yang ihsan*) [46, с. 5] и с совершенным усердием, дабы изъяснить (*menyatakan*) — сделать явным; мал. *nyata* = арабск. *zahir*), каким нравом должны обладать государи... с тем чтобы люди, читая ее, обретали пользу, а следуя ее словам — сан.
12. ...венценосец, который эту книгу при себе имеет, постоянно читает, внимает ее словам (*kata*) и следует ее смыслу (*ma'na*), есть государь совершенный...
13. Воистину тот, кто украшен этой короной (т. е. книгой «Корона царей»), счастлив, благодаря всему, что в ней явлено (*keadaannya*, т. е. в ней есть) и проявлено (*kenyataannya*) — [благодаря] ее словам (*kata*) и смыслу (*arti kata*).  
И слово мое — явленная драгоценность (*jauhar yang nyata*).  
Драгоценностью [назовешь его], услышав его звучание (*bunyi*).  
Драгоценностью [назовешь его], увидав его значение  
(*isi* — букв. содержание)...

Бухари явил себя ювелиров благодаря украшениям,  
[которыми он убрал корону] [54, с. 5—6].

В этих фрагментах даны все основные термины, позволяющие реконструировать концепцию того, что представляет собой литературное произведение и как осуществляется агентивная фаза его создания. Термины вводятся в следующем порядке: *kitab* (первый термин) — «книга», т. е. вещь, которая *dikarangkan* (второй термин) — «составлена», т. е. создана путем упорядоченного расположения *'ibarat yang ihsan* (третий термин) — «прекраснейших выражений», чтобы *menyatakan* (четвертый термин) — «сделать явной» некую скрытую, духовную сущность. За этой сущностью в данном фрагменте не закреплен определенный термин, пока что она обозначена как «нрав, которым должны обладать государи».

Фрагмент 13 в значительной мере уточняет 11-й, поскольку в нем вводятся две соотношенные между собой оппозиции: *keadaan* (сущее, обладающее актуальным бытием) — *kenyataan* (проявляемое, переходящее из скрытого состояния в явное) и *kata* (слово) — *arti kata* (значение, смысл слова). Последняя оппозиция представлена и в фрагменте 12: *kata* (слово) — *ma'na* (смысл). *Ma'na* есть термин для той духовной сущности, которая во фрагменте 11 была выражена описательно. Итак, *kata* (слова = *'ibarat* во фрагменте 11) — то, из чего составлена книга, — обладают актуальным вещным бытием, а смысл — бытием потенциальным, скрытым, нуждающимся в проявлении и актуализации через слово.

Наконец, фрагмент 14 показывает, что термин *kata* может в зависимости от контекста и добавочных спецификаций совмещать в себе оба аспекта: внешний (вещный) — звучащее слово и внутренний (духовный) — значение. В этом случае для обозначения первого аспекта вводится термин *bunyi* (звучание), а второго — *isi* (содержание), тождественный *ma'na*, *arti kata* (значение, смысл слова) во фрагментах 12, 13<sup>5</sup>.

Концепция литературного произведения как вещи, представляющей в единстве внешнего и внутреннего аспектов, выражена не только в «Короне царей», но в той или иной мере во всех предисловиях к поэтическим и прозаическим текстам, т. е. характерна для малайской классической литературы в целом. Часто в этих предисловиях оппозиции *bunyi* — *isi* соответствует оппозиция *suara* (голос, звучание — внешний аспект слова) — *cerita* (история, сюжет — внутренний аспект слова), например:

«Иные же — те, кто сами читают [вслух], внимая своему голосу (*suara*) и вникая в историю (*cerita*), содержащуюся в повести, составленной с несказанной красотой, порой также испытывают в душе страсть...» [32, с. 2].

И, воспроизведя в чтении ее (т. е. поэмы. — В. Б.)

звучание (*bunyi*),

Ты воспримешь (букв. обретишь) содержащуюся в ней историю (*cerita*) [55, с. 329].

Это повесть (*hikayat*), [содержащая] историю (*cerita*) о Шамс ал-Бахрейне, [выраженную] прекрасными словами (*perkataan*) [37, с. 1].

Итак, набор встречающихся в предисловиях терминов, указывающих на внешний (звучание) аспект произведения, таков: *kata* (слово), *bunyi* (звучание), *suara* (голос), *'ibarat* (выражение), *bahasa* (язык), *kalam* (речь), *lafad* (фонетическое слово). Им противопоставляются следующие термины, обозначающие внутренний (значение) аспект произведения: *arti kata* (смысл слова), *isi* (содержание), *cerita* (история), *ma'na* (значение). В контекстах, содержащих оппозицию терминов *hikayat* (повесть), *syu'ir*, *nazam* (поэма), с одной стороны, и *cerita* (история) — с другой, первые, подобно *kitab* (книга) в «Короне царей», обозначают актуально существующую вещь, призванную проявить нечто духовное, скрытое — *cerita*.

В приведенных фрагментах из «Короны царей» лишь косвенно

указывается на взаимное соответствие внешнего и внутреннего аспектов словесного произведения (и тот и другой уподобляются драгоценности). Прямое выражение идеи этого соответствия находится в предисловии к одной из антологий повестей:

«Если человек наделен разумом, он разборчиво подходит к словам (*perkataan*) повести (*hikayat*), и, когда хорош их смысл (*makna*), подобающе (т. е. соответствуют, правильно передают его) выражения (*patut ibaratnya*), изящны назидания (*nasihat*), принимает их в свою душу и сберегает в ней» [36, с. 2].

Таким образом, отношения между уже знакомыми нам терминами *'ibarat* и *makna* (= *ma'na*) регулируются новым термином *patut* — «соответствие», «гармония», «правильная взаимосвязь выражающего и выражаемого»<sup>6</sup>. Только то произведение, в котором имеет место *patut*, рассматривается как приемлемое для разума.

Далее эта мысль повторяется и добавочно проясняется: «Если в повести имеются слова (*perkataan*), которые наносят вред его (обладателя разума.— В. Б.) вере, или вредят его душе, или не соответствуют (*tidak berpatutan*) разуму и не имеют соответствующего (*patut*) звучания, он их отвергает и, взвесив в душе, не запечатлевает в памяти» [32, с. 2]. Здесь приведен перечень пороков произведения: религиозных, нравственных и собственно литературных. Последние как раз и состоят в разрушении «взаимного соответствия» (*patut*) значения (поверяемого разумом) и звучания. Иными словами, дефектным может быть либо смысл, либо не соответствующее смыслу выражение.

Термин *patut* во многих предисловиях оказывается близким термину *nyata* (или *menyatakan*) — «проявлять», «делать явным скрытое», «выражать», акцентируя внимание, однако, не столько на процессе выражения самом по себе, сколько на правильном соответствии выражающего выражаемому.

Так, если «Корона царей» названа книгой, составленной, «дабы изъяснить (или выразить — *menyatakan*), каким нравом должны обладать государи (описательное указание на содержание.— В. Б.)» [54, с. 5], то «Повесть об Исме Сироте» определяется как «прекрасно составленная повесть, в которой [то, что касается] любви (также описательное указание на содержание.— В. Б.), правильно выражено (*patut*) знающими и вежественными» [53, с. 2].

В поэтических предисловиях синонимом *patut* выступает термин *kena*. Особенно ясно их тождество в следующем четверостишии из «Поэмы о мудрой царевне»:

Та царевна была наделена вежеством (*bijaksana*),  
Ее ум и разум [отличались] совершенством,  
Прекрасно сведущая в слове (*lafad*) и значении (*makna*),  
Что бы [она] ни произнесла — все было подобающим (*kena*)  
[62, с. 43].

Противоположное понятие выражается терминами *ta' kena* — «не соответствующий» и *salah, ghalat* — «ошибочный», «неправильный», например:

Ее (поэмы.— В. Б.) строй неупорядочен, многое  
не соответствует [должному] (*ta'kena*) [60, с. 76].

Ее стихи неупорядочены, многое в ней [выражено]  
неправильно (*salah*) [50, с. 76].

Установив значение термина *patut*, мы можем точнее определить и значения других терминов, выражающих идею правильности построения литературного произведения. Это прежде всего термин *karang* — «составлять», который указывает на упорядочение словесных единиц, рассматриваемых либо во внешнем или внутреннем аспекте, либо — в их единстве. В последнем случае *karang* имеет наиболее широкое значение — «во всех отношениях правильно построенное произведение». Например: «...прекрасно упорядоченный (*karang*) малайский язык (*bahasa*)» [52, с. 21] («язык» — внешнее, то, при помощи чего осуществляется выражение); «прекрасно составленная (*karang*) история (*cerita*)» [55, с. 35] («история» — внутреннее, то, что должно быть выражено); «прекрасно составленная (*karang*) повесть (*hikayat*) об Исме Сироте» [53, с. 2] («повесть» — недифференцированное единство выражающего и выражаемого).

Таким образом, в отличие от *patut* термин *karang* отражает упорядочение множества единиц, рассматриваемых как однородные, а не взаимное соответствие между двумя рядами разнородных единиц. На языке современной лингвистики *karang* (точнее, *karangan* — существительное от этого корня) можно передать словом «структура» — как произведения в целом, так и его «плана выражения» либо «плана содержания».

Наряду с *karang* в предисловиях часто используется синонимичный ему термин *atur* — «упорядочивать», «располагать» в правильном порядке:

Строй ее (*aturnya*) неупорядочен, многое не соответствует  
должному [60, с. 76].

Строй ее (*karangan*) неупорядочен, стихи не соответствуют  
должному [50, с. 77].

Однако в контекстах, где встречаются как *karang*, так и *atur*, благодаря последнему термину подчеркивается скорее упорядоченность внешнего аспекта слова (звучания), а благодаря первому — идея произведения как упорядоченного целого:

Составил (*karang*) строфы, стихи которых  
не соответствуют должному,  
Несовершенно упорядочил (*atur*) речь (*kalam*) [55, с. 329].

В пользу предложенного толкования термина *atur* говорит и то, что ни в одном из исследованных предисловий он не встречается в сочетании с терминами, относящимися к внутреннему аспекту произведения типа «история» (*cerita*) и т. п. Антонимом *karang* и *atur* является термин *janggal* — «беспорядочный», «хаотичный», ср.: «Строй ее неупорядочен (*janggal*), многое не соответствует [должному]» [60, с. 76].

Итак, сферы действия терминов *karang*, *patut*, *atur* довольно

ясно разграничиваются. Это подтверждается одним из предисловий, где все три термина следуют друг за другом в порядке сужения и спецификации понятия «правильная организация». Сначала вводится наиболее широкий термин *karang* («общая организация»), затем *patut* («установление соотношения внешнего и внутреннего аспектов») и, наконец, *atur* («упорядочение внешнего аспекта»): «Повествователь [рассказывает] старинную историю о тяжких томлениях и неотступной страсти. И [это произведение], переложенное с яванского языка на малайский, составлено (*dikarang*) нищенствующим дервишем, [содержание его] правильно выражено (*dipatut*) людьми прежних времен и упорядочено (*diatur*) знатоками» [55, с. 16].

Предисловия позволяют не только установить значения основных малайских психологических терминов, но и соотнести их с концептами психологического уровня. Основания для такого соотнесения имеются в рассматривавшемся фрагменте 14 из «Короны царей», а также в приводимых ниже фрагментах 15 и 16 из этого памятника:

15. И по этим двум причинам люди должны возвеличить эту книгу, влагая ее слова (*kata*), подобные жемчужинам, в уши разума (*telinga budi*) и сохраняя ее смысл (*ma'na*), подобный самоцвету, в кольце души (*cincin hati*), из-за украшений внешних (*zahir*) и внутренних (*batin*), имеющихся в ней [54, с. 226].

16. ...Бухари, обладающему этой короной,  
Что приносит радость государю,  
Становящемуся повелителем царства смысла  
И проявляющему себя как государь доброго нрава.  
Если корона — на голове его,  
А смысл — в душе его,  
Становится явным содержимое его сокровищницы,  
Более прекрасное, чем любая драгоценность.  
Что же сейчас ты скажешь,  
Видя достояние государя — полноту смысла? [54, с. 227].

Судя по фрагменту 14, фонетическое слово (звучание) есть концепт сенсорного уровня души, воспринимающего вещи (по традиционной терминологии — «внешние чувства», символом которых здесь является слух), а значение слова — концепт психического уровня, воспринимающего идеи-образы (эйдосы) вещей (по традиционной терминологии — «внутренние чувства», символом которых выступает зрение<sup>7</sup>). Это особенно ясно выражено во фрагменте 15, где взаимно соотнесены следующие оппозиции: *слово* — *смысл*, *уши разума* (внешние чувства) — *кольцо души* (внутренние чувства), *внешние украшения* (*perhiasan zahir*) — *внутренние украшения* (*perhiasan batin*). Наконец, во фрагменте 16 смысл прямо называется сокровищем, пребывающим в душе, и вновь подчеркивается восприятие смысла внутренним зрением.

С наибольшей полнотой психологический аспект термина *patut* (*kena*) раскрывается в предисловиях к «Повести о Чекеле Ваненг Пати» и «Повести о победоносных Пандавах».

[Случилось так], что этот даланг Сумирада (автор повести. — В. Б.) воспытал страстью к дочери Пангерана Арьи Джайи Вираты по имени Чандрадеви, наделенной небывалой красотой. Оттого-то он и сочинил это произведение, дабы

обрести в нем утешителя души (*penghibur hati*)... Что же касается его произведения, то возьмите из него лишь подобающее, ибо [даланг] не смог скрыть небывалого любовного опьянения, а поэтому вы, знающие и вежественные господа (*'arif bijaksana*), придайте его повести правильное выражение смысла (*mematut*). Ведь, пребывая в беспамятстве, даланг прибежал к первым попавшимся кидунгам и какавинам, уже не отличая ошибочного от верного [55 с. 35].

Однако это произведение — лишь повествование, успокаивающее душу (*penghibur hati*), ибо упорядоченность (*karangan*) его несовершенна. Ведь мою душу охватило крайнее смятение от выражения в словах небывало прекрасных (*indah-indah*) и диковинных (*gharib-gharib*) событий, так что вы, знающие и вежественные господа, читая (т. е. исполняя) это произведение, придайте ему более правильное, чем ныне, выражение смысла (*mematutkan*) [35, с. 4].

Приведенные фрагменты ясно указывают на то, что осуществление писателем его функции правильного выражения (*patut*) оказывается невозможным, когда поток «чарующих» идей-образов (например, «небывало прекрасных событий»), протекающий перед его внутренним взором и до поры обретавший соответствие в правильном строе слов (*karangan*), успокаивавшем душу (*penghibur hati*), становится чрезмерным и захлестывает ее, вызывая смятение, беспамятство и т. д.

Описанная ситуация точно соответствует не только учению о душе — изменчивом «мире воображения», которое было присуще мусульманской, в частности малайской, метафизике (см., например, [29, с. 86—87]), но и отражению этого учения в предисловиях типа:

Дервиш не станет [чрезмерно] длить речь (*kalam*),

Ведь его просветленная душа (*hati yang safi*)

становится темной,

Пребывая в волнении (*percintaan*) и днем, и ночью [50, с. 31].

Изменения в душе, препятствующие правильному выражению, проявляются в двуедином процессе: во-первых, идеи-образы (эйдосы), в определенном порядке сменявшиеся в душе, «тонут во тьме», утрачивая ясность и четкость, которые придавала им «освещенность»; во-вторых, смятенная душа не повинуется более разуму, поддерживающему равновесие умопостижимого и чувственно постижимого в идее-образе и осуществляющему контроль за правильным выражением идеальных образов в материальном субстрате (звучащем слове). Иными словами, способность правильного выражения непосредственно зависит от совершенства разума:

Строй ее неупорядочен, многое не соответствует [должному]

(*ta'kena; kena=patut*),

Поскольку [мой] разум (*'akal*) несовершенен [60, с. 76].

Именно поэтому правильное соотношение плана содержания и плана выражения в произведении должны устанавливать «знающие и вежественные» (*'arif bijaksana*), т. е. те знатоки словесных искусств, чья психическая и интеллектуальная деятельность правильно иерархизирована и организована.

Таким образом, с точки зрения традиционной психологии термин *patut* (*kena*) обозначает деятельность души по претворению того, что составляет содержание «внутренних чувств», в то, что

может быть воспринято «внешними чувствами» (произведение). Эта творческая деятельность осуществляется «просветленной душой» (*hati yang safi*), руководимой разумом (*'akal*), и присуща «знающим и вежественным» (*'arif bijaksana*).

В предисловиях встречается еще несколько терминов, относящихся по большей части к внешнему аспекту литературного текста и указывающих либо на способ, которым передается содержание, либо на те достоинства, которыми оно обладает в плане выражения.

Наиболее совершенным способом передачи идей считалось их «косвенное», или «фигуральное», выражение (*kias 'ibarat, tamsil 'ibarat*) [60, с. 220]. Именно на недостаточную искусственность в нем часто сетуют малайские литераторы:

Начинается сочинение.

Фигуральные выражения (*tamsil 'ibarat*) [в нем] лишены изящества и не соответствуют [должному];  
Из-за того, что [душа] была в крайнем смятении (*gundah gulana*),

Оно [было создано] лишь как средство успокоить волнение (*penghibur ghairat*) нищенствующего дервиша [55, с. 357].

Я еще не владею [искусством] фигурального выражения (*tamsil 'ibarat*),  
[Мое произведение]—лишь средство умерить необычайное смятение (*penglipur gundah tertarat*).

От смятения и тоски

Моя душа, казалось, отделяется [от тела],

[Так что] простите меня, знающие и вежественные,

В особенности же мастера слагать стихи [55, с. 351].

Поэтологический и психологический смысл термина *tamsil 'ibarat* будет проанализирован ниже. Пока отметим лишь, что противостоящие ему понятия «нефигуральное выражение», «прямое, обыденное выражение» встречаются сравнительно редко:

[Образы] в душе предельно ясны;

Но выливаются [лишь] в обыденные слова (*madah sebarang barang*) [41, с. 270].

Обычно, как видно из приведенных фрагментов, термину *tamsil 'ibarat* противопоставляются термины *penghibur* (средство рассеяться) и *penglipur* (средство развлечься), т. е. психологические концепты уровня души (*hati*).

Одним из важнейших достоинств произведения при правильной структуре его плана выражения является «красота» (*indah*) или «небывалая красота» (*terlalu indah*), например: «„Повесть об Индрапутре“, строй (*karangan*) которой необычайно прекрасен (*amat indah indah*)» [23, с. 1]; «...это „Повесть о Чекеле Ваненг Пати“, строй (*karangan*) которой необычайно прекрасен (*amat indah indah*)» [33, с. 1]; «Эта повесть людей давних времен, звучание (*bunyi*) которой необычайно прекрасно (*terlalu indah*)» [34, с. 2]; «Эта повесть людей давних времен, слова (*perkataan*) которой необычайно прекрасны (*terlalu indah indah*; ср.: *'ibarat yang*

*ih-san*)» [55, с. 51]. Приведем также пример из поэтического предисловия:

Упорядочил (*mengatur*) поэтическую речь (*nazam*)  
в прекрасную (*indah*) поэму [57, с. 79].

Несколько реже употребляется термин *indah* в отношении структуры плана содержания («прекрасно составленная история» — *cerita yang amat indah*) [59, с. 46]. Иногда в таких случаях используется термин *baik* — «благой», «хороший» [32, с. 2]. Таким образом, подобно термину *karang*, термин *indah* применим как ко внешнему или внутреннему аспектам произведения, так и ко всему произведению в целом («необычайно прекрасная повесть» [38, вклейка между с. 368—369]).

К терминам, указывающим на достоинства внешнего аспекта произведения, относятся следующие: *banyak ragam* (разнообразии [единиц плана выражения]):

Сочинил поэму, лишенную разнообразия (*tidak berbanyak ragam*) [55, с. 315—316];

*tiada dibuat* (естественность, отсутствие деланности в речи): «И если смысл какого-либо слова, содержащегося в повести, трудно понять, он опускает его и не понуждает душу к его разумению в отличие от глупца, лишенного разума» [32, с. 2]; *muhtasar* (краткость речи):

Речь [в поэме] краткая (*muhtasar*), лишенная деланности (*tiada dibuat*) [60, с. 90].

Итак, малайскую теорию агентивной фазы литературного творчества можно сформулировать следующим образом. Литературное произведение — «книга», «повесть», поэма (*kitab, hikayat, sya'ir*) — предстает в единстве двух аспектов: внешнего (*zahir*) и внутреннего (*batin*). В первом аспекте оно представляет собой упорядоченную систему (*karangan, atur*) фонетических слов (*kata, bunyi, lafz, ibarat*), обладающих актуальным бытием (*keadaan*) и воспринимаемых «внешними чувствами»; во втором аспекте — системе значений (*arti, cerita, isi, ma'na*), обладающих потенциальным бытием, актуализирующихся (*dinyatakannya*) посредством фонетических слов и воспринимаемых в пластической (зримой) форме «внутренними чувствами». В совершенном произведении обе системы правильным образом согласованы (*patut*), причем условием этого согласования являются «просветленное состояние» души (*hati yang safi*) и контроль разума, присущие «знающим и вежественным» (*'arif bijaksana*). Система выражения может быть прямой (*madah sebarang-barang*) или фигуральной, косвенной (*tamsil 'ibarat*); последняя рассматривается как иерархически высшая. Важными качествами системы выражения являются разнообразие словесных единиц (*banyak ragam*), краткость (*muhtasar*) и естественность (*tiada dibuat*) речи. Одним же из основных достоинств литературного произведения является красота (*indah*), присущая уровням выражения и содержания как по отдельности, так и в единстве.

### III.

Обратимся теперь к основным положениям арабской литературной теории — преимущественно «науки о красноречии», развивавшейся Абд ал-Кахиром ал-Джурджани и его последователями и синтезировавшей опыт изучения как стилистической «неподражаемости» Корана, так и критики поэтических текстов. Краткий обзор этих положений, известных во всех странах мусульманской культуры, позволит перейти к их сравнению с реконструированным малайским учением о воплощении образа в слове и не только выявить генетические корни этого учения, но и установить смысл некоторых не до конца проясненных терминов (в частности, *tamsil 'ibarat* — «косвенное выражение»).

Исходными понятиями арабской риторики и поэтики являются два взаимосвязанных термина — лафз и ма'на. Лафз — комплекс членораздельных звуков, слово или совокупность слов в их фонетическом аспекте — это материальная внешняя сторона речи, воспринимаемая слухом, ее звучание [24, с. 2]; ма'на — «значение», «смысл», «идея» — идеальный, скрытый, внутренний аспект речи, проявляемый благодаря лафзу. Традиционные сравнения, при помощи которых объясняются данные термины, — это лицо и глаз [39, т. 3, с. 388], сосуд и его содержимое [39, т. 3, с. 392], одежда и тело, скрытое под одеждой [20, с. 190], тело и душа [40, с. 124].

Термин «ма'на» (мн. ч. «ма'ани») переводится исследователями поэтики по-разному: то как «идея» [39, *passim*], то как «мотив» [30, с. 97], то как «мысль» или «образ» [20, с. 188]. В самих поэтологических трактатах этот термин не получает определения, и для его объяснения, быть может, бесполезно перейти из сферы «арабских наук» (к которым, по традиции, относятся филологические дисциплины) в сферу наук «древних», включающих, в частности, философию и психологию [31]. В сочинениях по психологии ма'на означает концепт уровня души, выражающий идею единичной вещи, противопоставленную общей идее (например, не враждебность вообще, а враждебность волка) и представляемую пластически (т. е. эйдос вещи — образ, в котором ясно светится идея, как светится идея враждебности в образе волка, возникающем в воображении овцы) [7, с. 221—226, 526]. Таковы же по своему характеру и традиционные поэтические ма'на: «щедрость восхваляемого», «мудрость восхваляемого» и т. д. Однако это еще не все. Совершенно очевидно, что «щедрость восхваляемого» может быть «увидена» в воображении во множестве образов-«картин». Ма'ани же в поэзии и поэтике — это те отобранные традицией правильные образы, в которых эрудированному поэту надлежит «видеть» единичную идею. Например, щедрость восхваляемого надлежит «видеть» как дождь, или море, или поток; его силу как ураган, грозу и т. д. [20, *passim*]. Данное описание несколько упрощено (не учитывает индивидуальных ма'ани, сложных сцеплений и трансформаций их, возникающих, в частности, за счет использования

различных риторических фигур и т. д.), однако первичные моменты этого понятия оно, как нам кажется, отражает.

Соответствие лафз и ма'на — одна из центральных идей арабских и персидских поэтик. В трудах Абд ал-Кахира ал-Джурджани и восходящих к ним позднейших риториках лафз и ма'на представлены как две взаимосоотнесенные и правильно упорядоченные структуры.

В «Дала'ил ал-и'джаз» ал-Джурджани, возражая некоторым ранним теоретикам, считавшим, что красноречие зависит в первую очередь от достоинств вербальных элементов (*алфаз* — мн. ч. от *лафз*), утверждал, что последние сами по себе не образуют языка. «Они выполняют эту функцию, лишь будучи организованы в конструктивную систему согласно требованиям значения. Таким образом, важным элементом в литературном сочинении является структура, а сутью структуры — значение. Когда значения в правильной последовательности определяются в сознании, их словесные выражения покорно следуют за ними, также в определенном порядке. Литературное сочинение достигает своей цели, когда оно составлено правильным и подобающим (т. е. соответствующим значениям. — В. Б.) образом. Оно становится темным, неясным, затрудненным и в целом неудовлетворительным, если словесные элементы не соответствуют значениям или если сами значения в сознании говорящего или пишущего не ясны или бессвязны» [45, с. 1038].

Позднее эти идеи ал-Джурджани приняли вид формулы, определяющей суть «науки красноречия»: «Всестороннее соответствие речи [подразумеваемому] значению, [достигаемое] посредством определенных качеств, придающих это [соответствие] сочетаниям слов» [39, т. 3, с. 358]. Или: «соответствие (*мутабака*) речи требованиям ситуации (*хал*)» [39, т. 3, с. 399], где под ситуацией имелось в виду то, что подлежало выражению, т. е. совокупность значений (*ма'ани*).

Такой подход к риторике и обусловил выделение в ней двух основных наук: «требования ситуации» (*муқтади ал-хал*) исследовались «наукой о значениях» (*'илм ал-ма'ани*), изучавшей различные категории и модальности представления смысла приличествующим образом [47, с. 19]; наилучшее же соответствие речи «требованиям ситуации» являлось предметом «науки о правильном выражении» (*'илм ал-байан*), на основе которой осуществлялся «выбор среди многих форм выражения красивейших и яснейших» [47, с. 18].

Исходные принципы 'илм ал-байан были сформулированы Абд ал-Кахиром ал-Джурджани в труде «Асрар ал-балага» [51, с. 7—18]. Здесь ал-Джурджани переходит от проблемы структуры значения к проблеме его эффективного выражения, доставляющего эстетическое наслаждение.

Важнейшей частью исследования способов выражения, осуществляемого далее ал-Джурджани, является его учение о косвенном, фигуральном выражении смысла — тамсил (аналогии) [51,

с. 9—18]. Начинает его ал-Джурджани с определения метафоры и ее классификации на два вида: несущие новую информацию и не несущие<sup>8</sup>.

«Информативные» метафоры классифицируются на те, в которых осуществляется перенос значения с одного определенного объекта на другой, также определенный (такой-то человек — лев; лев — некто реально существующий), и те, в которых происходит перенос значения на объект «неопределенный». Пример последних — выражение типа «рука северного ветра». Нельзя указать, к какой «части» ветра прилагается слово «рука», ибо частей у ветра нет. Хотя северный ветер изображается обладателем вещи (руки), поэт хочет в действительности приписать ему не обладание ею, а свойство, обусловленное таким обладанием. Подобную метафору ал-Джурджани и называет тамсилом.

Важнейшей особенностью тамсила является то, что сходство между его объектами не очевидно и не может быть установлено чувствами (как, например, при уподоблении чего-то круглого кольцу), а требует мысленной реконструкции (*та'вил*) и активности интеллекта (*акл*). Интеллектуальный анализ более всего необходим в тех случаях, когда тамсил строится на сравнении двух групп объектов, в каждой из которых существует внутренняя взаимосвязь<sup>9</sup>.

Психологический эффект тамсила, эстетическое воздействие которого значительно сильнее, чем у напрямую высказанной мысли, ал-Джурджани объясняет так. Человеческий разум лучше всего воспринимает новый объект познания, когда может установить связь между ним и чем-то уже известным. Знания же, поступающие от органов чувств, во-первых, гораздо более достоверны и конкретны, чем полученные путем рассуждения и вывода, а во-вторых, более привычны, поскольку усвоены еще в детстве — в период чувственного и естественного (*тиба'*), а не рационального постижения. Поэт, с помощью наглядного образа ведущий душу от умопостижимого к чувственно постижимому, подобен человеку, который, желая познакомиться с кем-либо чужеземца, прибегает к посредничеству старого друга того лица, которому хочет его представить.

Зрительные впечатления обладают наибольшей силой воздействия. Сравнивая два поэтических выражения: «ночь, долгая, будто к ней присоединились другие ночи», и «день, длинный, как тень копья», ал-Джурджани усматривает превосходство второго именно в его наглядности. Кроме того, второе выражение странно, необычно. Эта странность (*гараба*) является еще одной причиной выразительности тамсила, ибо душа испытывает сильнейшее наслаждение, обнаруживая подобие и гармоническое единство вещей, в которых, как правило, видят лишь различия. К тому же установление «сходства несходного» требует задержки внимания и интеллектуальной активности, дополнительно усиливающих эстетическое переживание. Ал-Джурджани, однако, предостерегает против усложненности, чрезмерно затрудняющей понимание текста.

Исследуя вопрос о том, почему же множество черт, роднящих вещи, обычно не привлекает внимания, ал-Джурджани утверждает, что, во-первых, обобщенное восприятие «контуров» вещи предшествует ее детализированному восприятию, и, во-вторых, в памяти запечатлевается лишь видимое часто и почти не оставляет следа видимое редко, а именно оно в художественном отношении особенно ценно. На основе описания неприметных деталей (*тафсил*) и сравнения с необычными вещами (*гариб*) строится большинство фигуральных выражений.

Итак, тамсил — это специфический вид «информативной» метафоры, благодаря интеллектуальному анализу ведущей к регрессии с умопостижимого уровня на уровень чувственно постижимый и обязанной эстетическим превосходством над прямым выражением смысла «зримости», «детализированности» и «странности».

Анализ тамсила, данный ал-Джурджани, представляет значительный интерес для реконструкции малайской литературной теории, так как этот важнейший риторический термин нередко встречается в предисловиях к малайским литературным произведениям, не получая в них разъяснения. Однако отнесение его к сфере, постигаемой «знающими и вежественными», и противопоставление произведений с тамсилом произведениям без него, влияющим лишь на душу (*penghibur hati*), указывают на понимание малайскими литераторами интеллектуального аспекта фигуральных выражений (*tamsil 'ibarat*) и позволяют предполагать, что интерпретация ими *tamsil 'ibarat* была близка или тождественна изложенной в «Ас-рар ал-балага» и других арабских риториках. Это подтверждается также и иерархически высшим положением *tamsil 'ibarat* в малайской теории выражения. Насколько можно судить, учение о фигуральных выражениях в малайской литературе понималось весьма широко и прилагалось не только к тропам в поэзии, но и ко всякой косвенной и прежде всего притчеобразной, аллегоризированной передаче смысла (ср. рассуждение ал-Джурджани о тамсиле, основанном на сравнении двух групп взаимосвязанных объектов). Такая передача была характерна для памятников дидактической литературы, а также для части исторических и беллетристических сочинений.

Краткое и ясное резюме арабской «науки красноречия» в ее окончательной форме мы находим в «Мукаддима» Ибн Халдуна. Поскольку малайские литераторы были знакомы именно с этой поздней формой, приведем с небольшими сокращениями упомянутое резюме:

Совершенный способ передачи [идей] — это красноречие, что видно из его определения, даваемого литературными критиками. Они говорят: [красноречие] есть соответствие речи требованиям ситуации. Знание условий и законов, управляющих соответствием словосочетаний требованиям ситуации, образует 'илм ал-балага («науку красноречия». — В. Б.)... После того как требования данной ситуации определены (с помощью 'илм ал-ма'ани — «науки о значениях». — В. Б.), являются различные способы, которыми разум движется среди идей... В конвенциональном смысле каждое словосочетание указывает на одну определенную идею, но затем разум устремляется к тому, что может быть следствием этой идеи или

иметь эту идею в качестве следствия, или к тому, что может быть подобно ей, и, таким образом, выражает [некую идею] косвенно, как метафору или метонимию...

Это кружение доставляет разуму удовольствие, возможно, даже большее, чем [удовольствие], вызываемое указанием на требования ситуации. Ведь оно означает получение вывода из аргумента, являющегося основанием (для этого вывода.— В. Б.), а получение вывода, как известно, доставляет удовольствие. Различные способы, которыми кружит разум, также имеют свои условия и законы, подобные правилам. Они были выделены в особое искусство и названы 'илм ал-байан («наука о правильном выражении») ... Слова и идеи зависят друг от друга и, как известно, стоят бок о бок (мутабака — т. е. соответствуют друг другу.— В. Б.). Таким образом, как «наука о значениях», так и «наука о правильном выражении» являются частями риторики и вместе обеспечивают совершенное указание на требования ситуации и соответствие им...

Итак, после того как совершенное указание [на требования ситуации достигнуто], словосочетания, соответствующие духу арабского языка, многоразличными способами украшаются... К видам художественных украшений относится: орнаментальное использование рифмованной прозы, омонимы... антитезы и другие риторические фигуры (*алкаб*)... для которых были установлены условия [употребления] и правила, получившие название 'илм ал-бади' («наука о риторических фигурах.— В. Б.). Они придают блеск речи и доставляют слуху удовольствие, приятность и красоту в дополнение к указанию [на значение] [39, т. 3, с. 399—406].

Таким образом, основу эстетической действенности литературного текста составляет правильное соответствие «плана выражения» и «плана содержания», обуславливающее «ясность и красоту» произведения (ср. [47, с. 18]). Усиливают же эту действенность различные риторические украшения, применяемые как к лафзу, так и к ма'на.

Основы арабской «науки красноречия» весьма близки к реконструированной малайской литературной теории. В обоих случаях литературное произведение есть вещь, представляющая как единство внешнего (план выражения) и внутреннего (план содержания) аспектов, а деятельность по его созданию — как правильное упорядочение структур, внешней и внутренней, и установление между ними гармонического соответствия. В обоих случаях устанавливаются два пути проявления внутреннего через внешнее — прямой и косвенный, причем последний рассматривается как иерархически высший, ибо с необходимостью подразумевает интеллектуальную активность, обуславливающую интенсивность эстетического переживания.

Наряду с тождеством наиболее общих принципов можно отметить и параллелизм принципов более частных. Как уже отмечалось, одним из важнейших достоинств произведения, по ал-Джурджани, является «зримость» образов, благодаря которой стихи воспринимаются так, «будто слышащий видит» [20, с. 185]. Такое же отношение к пластичности образов произведения характерно и для малайской традиции. Другим важным достоинством речи, отмечаемым малайскими и арабскими литераторами и теоретиками, является разнообразие вербальных единиц (ср. [20, с. 190]).

Пожалуй, еще более часто в арабских и персидских сочинениях встречаются рассуждения о «краткости» и «естественности» речи — достоинствах, регулярно упоминаемых предисловиями к малайским произведениям. Так, например, Абу Халил ал-Аскари,

арабский теоретик X в., излагая в своей «Книге о двух искусствах» взгляды сторонников многословия (*асхаб ал-итнаб*) и сторонников «лаконичного стиля» (*асхаб ал-иджаз*), приходит к заключению, что «лаконичный стиль иерархически выше, что он предназначен для избранных» (цит. по [20, с. 174]). Описывая различия между двумя видами красноречия (фасаха и балага), ал-Аскари пишет: «Если речь включает в себе все похвальные качества, но не будет обладать пышностью и достоинством краткости (разрядка наша.— В. Б.), то ее можно назвать балиг, но нельзя назвать фасих» [20, с. 104]. Фасих, с его точки зрения, и есть наиболее красноречивая речь.

«Естественность» речи (арабск. *маббу'* от *таб'* — в данном случае «природный дар изъяснения») есть, по мнению арабских и вообще мусульманских критиков, важнейшее средство прекрасной поэзии и прозы [10, с. 381; 51, с. 17; 67, с. 112]. Противоположным ему свойством является «деланность», «натяннутость», «вычурность» (все то, что обозначается терминами *такаллүф*, *мутакаллаф*, аналогами которых и являются малайские термины *buatan* и *di-buat*). Такаллүф проявляется в особой вычурности языка, нагромождении поэтических идей (*ма'ани*) в бейте и т. д. и представляет собой плод длительной «натужной» работы по украшению стиха. Эта вычурность не только лишает стих приятности, но, что еще важнее, препятствует ясности выражения смысла, нарушает красоту соответствия слова и поэтической идеи-образа [4, с. 254; 39, т. 3, с. 384; 51, с. 17].

#### IV.

Если внутренний аспект произведения (идея-образ; эйдос) правильно выражен через его внешний аспект (комплекс членораздельных звуков, фонетическое слово), божественное вдохновение, воспринятое автором, может как бы «пролившись» сквозь творца, воплотиться в произведении, достичь читателя и, коль скоро он принадлежит к числу «знающих и вежественных» (*'arif bijaksana*) оказать действительное влияние на его душу, разум или «духовное сердце».

Одно из тех свойств, которыми произведение влияет на реципиента,— это красота, обозначавшаяся по-малайски термином *indah*<sup>10</sup>. Источником ее считалась творческая энергия Аллаха, благодаря которой Его Абсолютная Красота запечатлевается в красоте явлений «мира свидетельства», в частности литературных произведений [21, с. 34—35, 43—44]. Ясное выражение эта концепция нашла в одной из малайских суфийских поэм:

Слава Аллаха поражает Его рабов,  
В каждое мгновение Он творит,  
В каждой форме Его красота,  
В каждом звуке Его голос [48, с. 386].

Прекрасное рассматривалось прежде всего как нечто необычное [43, с. 70, 286; 35, с. 4], выступающее во всей полноте многообразных проявлений [23, с. 101; 37, с. 34] и при этом упорядо-

ченное и гармонизированное [53, с. 24]. Благодаря необычности прекрасное приковывает к себе внимание и вызывает в душе воспринимающего любовь, предпосылкой которой — по закону воздействия подобного на подобное — является гармоническое соответствие прекрасного природе души [64, с. 126; 35, с. 3—4]. Считалось, что особенно чутко душа реагирует на звуки музыки или упорядоченную речь, которую и представляет собой литературное произведение [32, с. 2; ср. 13, с. 262—283, 303—306].

Однако при полном поглощении всех чувств проявлениями прекрасного и слабом контролировании души разумом ее правильная структура нарушается и наступает шоковое состояние — беспамятство, забытие [53, с. 24; 23, с. 295]. Воспринимающий как бы растворяется в прекрасном, утрачивая свою личность. Это свойство прекрасного делает его крайне опасным для тех, кто не в состоянии его подчинить, контролировать, ввести в определенные берега [23, с. 101, 133—136]. Только разумно «построенное», разумно «дозированное» и разумно воспринятое прекрасное способно стать «утешителем души», стремящейся к нему, рассеять ее подавленность, смятение и другие аналогичные состояния [35, с. 3—4; 52, с. 65; 53, с. 1—2; 60, с. 219, 221].

Психотерапевтическая функция прекрасных литературных произведений постоянно подчеркивается в предисловиях ко многим памятникам малайской словесности. В мусульманской традиции данная концепция изложена в медицинских, этических, поэтологических трактатах Ибн Сины [1, кн. 1, с. 181—182, 261, кн. III, т. 1, с. 126, 138—140, кн. IV, с. 22—23], Аль-Фараби [2, с. 214—217], Насираддина Туси [68, с. 168], Низами Арузи [15, с. 55], Шамс-и Кайса [19, с. 8—9]; она отразилась в поэмах Низами и Навои [3, с. 401—402; 14, с. 64—87], а также во множестве произведений (на арабском, персидском, урду, тюркских языках), принадлежащих как к высокой, так и к массовой формам культуры народов, исповедующих ислам [9, т. 4, с. 170—171, 174, 189; 18, с. 93, 131—132, 184; 17, с. 86; 18, с. 31, 152; 11; 12, с. 21]. Механизм психотерапевтического воздействия состоит в том, что независимо от истинности и благодаря красоте образы литературного произведения, выраженные в специфического вида «поэтических высказываниях», воспринимаются присущей душе «силой воображения», которая затем приводит в действие подчиненные ей «силу гнева» и «силу страсти». В результате возникающего в душе аффекта «сердечная пневма» расширяется или сжимается, изменяя темперамент (естественную смесь элементов) тела, что и ведет к излечению.

Ибн Сина, например, описывая вербальное лечение «страстной любви», рекомендует либо пробуждение в душе того, кто влюблен, противоположного аффекта (гнев), либо своеобразную сублимацию исходного аффекта (любви) путем переноса ее на другой объект и затем угашения [1, кн. III, т. 1, с. 139—140]. Для предисловий к малайским сочинениям характерен именно последний способ, причем в качестве объекта, на который переносится любовь, здесь выступают сами эти сочинения.

Еще более важным, чем красота, свойством литературного произведения считалась «польза» (*faedah, manfa'at*), а точнее, ряд «польз». Так, автор «Повести о Шахе Мардане» указывает, что те, кто станут читать или слушать его сочинение, «получат пользу и обретут наставления, почерпнутые из хадисов и Корана, ибо в повести сокрыты четыре достоинства. Если обратятся к ней на пути веры, то она наделит достоинством, имя которому „духовное совершенство“, если к ней прибегнут для постижения обычаев государей, то она наделит достоинством, имя которому „совершенство правления“; если ее прочтут, чтобы постичь закон главы нашего пророка Мухаммада, то она дарует достоинство, имя которому „знание шариата“; если же воспользуются ею, чтобы узнать об утехах, коим предаются молодые, то она наделит достоинством, имя которому „совершенство мужей“» [36, с. 1].

Под «пользой» в малайской традиции понимался учительный смысл произведений, светский или религиозный, скрытый в их глубокой структуре. Поэтому в отличие от красоты он постигался не чувствами, а способными проникать в «мир невидимого» разумом или «духовным сердцем». В свою очередь, по мере постижения «польз» эти «органы» сами становились совершенными. Когда в перечень «польз» попадала красота (иногда вообще противопоставлявшаяся пользе), она неизменно рассматривалась как низшая из них [57, с. 2] и обретала более достойный статус, лишь соединяясь с «пользами» высших уровней, становясь как бы их планом выражения — средством «развлекая, поучать».

\* \* \*

Таковы были традиционные малайские представления о литературе, в силу которых она выступала как единая, целостная и иерархически упорядоченная система. Единство этой системы зиждилось на том, что при всей разнородности впитанных ею элементов (архаических искони малайских, индуистско-буддийских, исламских) самосознание малайской словесности в классический период было мусульманским. Это цементировало ее и заставляло литераторов переосмысливать старые произведения и создавать новые, в духе мусульманской культуры или по крайней мере не противореча этому духу. И не столь уже существенно, вело ли такое переосмысление старого произведения к его более или менее радикальной перестройке или всего лишь к добавлению «мусульманизирующего» предисловия.

Иное дело — литературная практика, которая могла расходиться (и часто весьма резко) с той, что была присуща ближневосточной или индийской мусульманской словесности (характерно, что основные жанры арабско-персидской поэзии — касыда, маснави, газель и т. д. так и не получили распространения в литературе малайцев). Литературное самосознание не столько диктовало конкретные правила порождения поэтических и прозаических сочинений в соответствии с рекомендациями мусульманских поэтов в об-

ласти метрики, фигур, стиховых жанров и т. д., сколько служило для истолкования и тем самым легализации уже созданных и создаваемых произведений в рамках исламской культуры. Для решения этой задачи реконструированная выше литературная теория, лишь в основных принципах соответствовавшая мусульманскому мировоззрению и не слишком вдававшаяся в «технические детали», оказывалась особенно удобной и гибкой, ибо именно «техническим деталям» было труднее всего подыскать аналоги в «типологическом словаре» малайской традиции. К тому же такая обобщенная теория была наиболее естественной для творцов, составителей, редакторов литературных сочинений, чье мусульманское образование носило скорее схоластико-теологический, нежели филологический характер. Не случайно восприятие мусульманского литературного самосознания в малайском мире во многом напоминало обобщенно-теоретическое усвоение этим миром канонов индийского зодчества [26].

Присущая культуре ислама концепция Мухаммада-Логоса — источника и «опоры» любой из сотворенных вещей, придающего стройность и осмысленную целостность мирозданию, обуславливала целостность литературной системы. Упорядоченность же ее основывалась на том, что каждая группа произведений соотносилась со строго определенной ступенью в иерархии мироздания, «истекающего» из этого источника.

Стремясь создать произведение, которое послужит «утешителем души» [50, с. 30, 70; 53, с. 1—2; 55, с. 322], или «наделит разумом, совершенным в делах правления» [53, с. 3—4], или «отверзнет грудь познающих ключами Его бытия и украсит их духовные сердца Его тайнами» [21, с. 354], и обращаясь к Аллаху, раскрывающему себя в Мухаммаде-Логосе, с просьбой помочь им в этом предприятии, творцы малайской литературы достигали той или иной ступени духовного мира, и благодаря этому их произведения, как считалось, могли воздействовать на соответствующий этой ступени уровень человеческой духовности.

Самое низкое восхождение вело к созданию произведений, наделенных красотой и потому способных гармонизировать душу, создавая условия для воспитания у человека куртуазного поведения. К числу этих произведений принадлежали в первую очередь различные волшебнo-авантюрные повести и поэмы. Более высокое восхождение порождало тексты, которые «пользами» укрепляли разум. К этим текстам относились все дидактические сочинения (см., например, [54, с. 5]) и более историсофские, чем историографические, по духу малайские хроники [59, с. 3]. Наконец, самое высокое восхождение выливалось в сочинения, которые делали богопознание человека совершенным и подготавливали к озарению «духовное сердце». Они включали агиографические (в самом широком смысле слова) произведения и так называемую «литературу китабов» — ученые трактаты по теологии, мусульманскому праву и суфизму.

В соответствии с психологическим уровнем, на который была

призвана воздействовать та или иная группа произведений, выстраивалась и система ценностей малайской литературы: совершенство уравновешенной души — совершенство отточенного разума — совершенство отверстого «духовного сердца». С восхождением на более высокий уровень ценности предыдущего, как правило, отрицались. «Прекрасный мир» волшебного-авантюрных повестей, хоть и сулил утешение душе, рассматривался как бесполезный, если не вредный, для «обладателей разума», который и без того, «если ты болен — излечит тебя, если упал — поднимет, если в ничтожество впал — возвеличит, если достояния лишился — обогатит» [54, с. 171—172]. Для тех же, кто отвергал мирские блага, доставляемые разумом, и стремился к очищению «духовного сердца», разум становился враждебным началом, ибо «разум стремится к стяжанию богатств, любовь — к расточению их, разум стремится к сану владыки и везира, любовь — к уделу нищего, разум стремится к телесной крепости, любовь — к немощи, разум стремится к славе, любовь — к унижению... Поэтому суфии говорят: „Любовь — противник разума“» [21, с. 325].

Итак, обьемля все уровни человеческой психологии, система малайской литературы сама оказывалась «человекоподобной». Более всего она напоминала своего рода форму, в которой человек отливался как духовное существо, но не заданное раз и навсегда, а находящееся в неустанном движении, непрерывно совершенствующееся, разумеется, в средневековом смысле этого слова. Выделение трех групп сочинений, соответствующих трем психологическим уровням, позволяет ориентироваться в массе произведений малайской литературы, не слишком отклоняясь от совокупного взгляда на нее ее творцов и читателей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Предисловия и послесловия к малайским сочинениям во многих отношениях сходны. Набор «формул», в одном произведении содержащийся в предисловии, в другом — может встретиться в послесловии; нередко тождественные «формулы» повторяются как в предисловии, так и в послесловии к сочинению и т. д. Учитывая большую, как правило, разработанность предисловий и их более широкое использование в статье, в дальнейшем для краткости вся «литературоведческая рамка» произведения условно называется предисловием.

<sup>2</sup> В арабо-персидской традиции существовало лишь частное и по преимуществу техническое учение об искусстве поэзии, трактующее о специфических особенностях литературного ремесла.

<sup>3</sup> Первая цифра указывает на номер фрагмента, вторая — на номер строки в нем.

<sup>4</sup> Одна из таких рукописей — «Хуласат ал-инша фи-л-мурсала» («Сущность [искусства] сочинения в переписке») некоего Фахраддина Ахмада ибн Джалаладдина Махмуда ал-Хасани ал-Бухари [56, с. 479—480].

<sup>5</sup> Процесс создания литературного произведения, нашедший отражение во фрагментах 11—14, соответствует тому, что был проанализирован в первом разделе статьи. Однако этот процесс описан не в порядке нисхождения от начальной точки (идея-образ) к точке завершающей (вещь), а, напротив, — в порядке восхождения от уже наличествующей вещи к тому, что в ней проявлено (идея-образ). Заканчивается описание указанием на ноуменальную сферу (*gha'ib*), откуда идеи-образы нисходят в душу (*khalwat hati*) автора [54, с. 7].

<sup>6</sup> Основное значение слова *patut* — «соответствующий», «подходящий», «находящийся в гармонии с». *Patut* обозначает взаимную гармонию, согласованность двух различных по характеру явлений или действий, например: «Пангеран Мангкунинграт прелестно управлял куклами в соответствии (в лад) со своим пением какавина» [49, с. 218]. Здесь *patut* указывает на обязательную в ваянге согласованность напева и движений кукол. Или: «... даже сердца большинства мужчин, слушающих повесть, начинают биться в соответствии с (*berpatut dengan*) голосом чтеца» [32, с. 2].

<sup>7</sup> Символизация зрением внутренних чувств во фрагменте 14 подтверждается, в частности, тем, что в другом месте данной книги позицию зрения в подобном же противопоставлении занимает память:

Взгляни на ее (книги.— В. Б.) звучание и краски  
И запечатлей в памяти (*ingat*) ее смысл [54, с. 8].

<sup>8</sup> Пример первого вида метафоры — слова «я видел льва», сказанные о мужественном человеке. Они выражают нечто новое, поскольку в отличие от простого указания на мужество вызывают в сознании образ могучего и свирепого зверя.

<sup>9</sup> Такого рода пример дает следующий стих Корана: «Те, кому было дано нести Тору, а они ее не понесли, подобны ослу, который несет книги». Сходство здесь заключено во всей ситуации с ослом и основано на взаимосвязи ряда элементов: действие осла (переноска), груз, который должен быть чем-то определенным (книги), и неосведомленность о содержании груза. Достаточно опустить любой из этих элементов, чтобы тамсил распался.

<sup>10</sup> Подробнее о различных аспектах этого термина см. [27].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абуали Ибн Сина (Авиценна). Канон врачебной науки. Кн. I—IV. Таш., 1954—1960.
2. Аль-Фараби. Социально-этические трактаты. А.-А., 1973.
3. Бертельс Е. Э. Избранные труды. Низами и Фузули. М., 1962.
4. Бертельс Е. Э. Избранные труды. Навои и Джами. М., 1965.
5. Брагинский В. И. Эволюция малайского классического стиха. М., 1975.
6. Винстедт Р. О. Путешествие через полмиллиона страниц. История малайской классической литературы. М., 1966.
7. Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока. М., 1961.
8. Инаятуллах Канбу. Книга о верных и неверных женах. М., 1964.
9. Книга тысячи и одной ночи. М., 1959.
10. Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. 2. М.—Л., 1956.
11. Мачлисн. Сейфальмулюк.— Узбек адабиёти. Т. 3. Таш., 1959.
12. Мир Амман. Сад и весна. М., 1962.
13. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
14. Навои А. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. Семь планет. Таш., 1968.
15. Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей или Четыре беседы. М., 1963.
16. Парникель Б. Б. *P. Zoetmulder. Kalangwan...* (реци.) — «Народы Азии и Африки». 1976, № 3.
17. Плутовка из Багдада. М., 1963.
18. Сорок невольниц. М., 1962.
19. Стеблева И. В. Семантика газелей Бабура. М., 1982.
20. Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1974.
21. Al-Attas Syed M. N. *Mysticism of Hamzah Fansuri*. Kuala Lumpur, 1970.
22. Al-Attas Syed M. N. *Concluding Postscript to the Origin of the Malay Sha'ir*. Kuala Lumpur, 1971.
23. Ali bin Ahmad (ed.). *Hikayat Inderaputra*. Kuala Lumpur, 1968.
24. As-Suyuti, al-Ashbah wa-n-Nazair. Vol. 2. Haydarabad, 1359 г. х.
25. Bahtiar L. Sufi. *Expressions of the Mystic Quest*. L., 1976.

26. Bosch F. D. K. The Problem of the Hindu Colonization of Indonesia.— F. D. K. Bosch. Selected Studies in Indonesian Archaeology. The Hague, 1961.
27. Braginsky V. I. The Concept of «the Beautiful» (indah) in Malay Classical Literature and Its Muslim Roots.— Persidangan Antara-bangsa Pengajian Melayu. Kuala Lumpur, 1979.
28. Dala'il al-i'jaz. Cairo, [6. r.].
29. Doorenbos J. Geschriften van Hamzah Pansoeri. Leiden, 1933.
30. Grunebaum G. E. Kritik und Dichtkunst. Wiesbaden, 1955.
31. Grunebaum G. E. Muslim World and Muslim Science.— G. E. Grunebaum. Islam. L., 1955.
32. Hikayat anak pengajian (Пук. ЛО ИВ АН, D 446).
33. Hikayat Chekel Waneng Pati (Ms. Leiden. Cod. Or. 1709).
34. Hikayat Indera Mengindera (MS. Leiden. Klinkert. 9).
35. Hikayat Pandawa Jaya (MS. RAS. Raffles. Mal. 2).
36. Hikayat Syah Mardan (MS. Leiden. Klinkert. 28).
37. Hikayat Shams ul-Bahrain.— «Journal of the Straits Branch of the Royal Asiatic Society». 1888, № 47.
38. Hooykaas C. Perintis Sastra. Djakarta, 1953.
39. Ibn Khaldun. The Muqaddimah. An Introduction to History. Trans. by F. Rosenthal. Vol. 1—3. N. Y., 1958.
40. Ibn Rashiq. al-Umda. Vol. 1. Beirut, 1972.
41. Jamil bin Pehin M. (ed.). Sha'ir Rakis. Berunai, 1965.
42. Johns A. H. Malay Sufism.— «Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society». 1957, vol. 30, pt. 2.
43. Johns A. H. The Gift Addressed to the Spirit of the Prophet. Canberra, 1965.
44. Johns A. H. Islam in Southeast Asia: Problems of Perspective.— Southeast Asian History and Historiography. Essays Presented to D. G. Hall. Ithaca—London, 1976.
45. Khalafallah M. Arabic Literature: Theories of Literary Criticism.— M. M. Sharif (ed.). A History of Muslim Philosophy. Vol. 2. Wiesbaden, 1966.
46. Khalid Hussain (ed.). Taj us-Salatin. Kuala Lumpur, 1966.
47. Mehren A. F. M. Die Rhetorik der Araber. Kopenhagen, 1853.
48. Nieuwenhuize C. A. O. Samsu'l Din van Pasai. Leiden, 1945.
49. Overbeck H. Java in de Maleische Literatuur.— «Djawa». 1932, deel 12.
50. Raja Muhammad Zahid R. I. bin (ed.). Sha'ir Burong Punggok. Kuala Lumpur, 1966.
51. Ritter H. (ed.). Asrar al-balagha. The Mysteries of Eloquence of Abdalqahir al-Jurjani. Istanbul, 1954.
52. Robson S. O. (ed.). Hikayat Andaken Penurat. The Hague, 1969.
53. Roorda van Eysinga P. P. (ed.). Hikayat Isma Yatim. Batavia, 1237 r. x.
54. Roorda van Eysinga P. P. (ed.). Taj as-Salatin. De Kroon aller Koningen. Batavia, 1827.
55. Ronkel Ph. van. Catalogus der Maleische Handschriften in het Museum van het Bataviaasch Genootschap. Batavia — 's Hage, 1909.
56. Ronkel Ph. van. Supplement to the Catalogue of the Arabic Manuscripts Preserved in the Museum of the Batavia Society of Arts and Sciences. Batavia, 1913.
57. Ronkel Ph. van. Supplement Catalogus der Maleische en Minangkabausche Handschriften in de Leidesche Universiteits-Bibliotheek. Leiden, 1921.
58. Shellaber W. G. (ed.). Sejarah Melayu. Kuala Lumpur, 1967.
59. Simorangkir Simandjuntak. Kesusastaan Indonesia. Dj. II. Djakarta, 1967.
60. Skinner C. (ed.). Sja'ir Perang Mengkassar.— «Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde». 1963, deel 40.
61. Skinner C. Transitional Malay Literature.— «Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde». 1978, deel 134, afl. 4.
62. Sja'ir Putri Akal. Djakarta, 1965.
63. Snouck Hurgronje C. Mekka in the Later Part of the 19th Century. Leiden—London, 1931.
64. Spat C. (ed.). Bloemlezing uit Maleische Geschriften. Breda, 1903.

65. Sya'ir Mekkah. MS Leiden Cod. Or. 12161a.
66. Sya'ir Negeri Lampong. [Б. м., б. р.].
67. Tra bulsi A. La critique poétique des Arabes jusqu'au V siècle de l'Hégire (XIe siècle de J.-C.). Damas, 1955.
68. Wikens G. (trans.). The Nasirean Ethics by Nasir ad-Din Tusi. L., 1964.
69. Wilkinson R. J. Malay Literature.—Papers on Malay Subjects. 1st Ser. Kuala Lumpur—Singapore, 1907.
70. Zoetmulder P. Kalangwan. A Survey of Old Javanese Literature. The Hague, 1974.

*Н. И. Пригарина*

## ОБРАЗНОЕ СОДЕРЖАНИЕ БЕЙТА В ПОЭЗИИ НА ПЕРСИДСКОМ ЯЗЫКЕ

Формирование структуры бейта и складывание его стилистики — процесс, в котором отражаются закономерности исторического развития литературы на персидском языке. Бейт — основная единица поэтической речи в поэзии на этом языке. Он состоит из двух полустиший — мисра, и его принято приравнивать к стиху европейской поэзии.

Неоспоримым достоинством и постоянным мерилom эстетической ценности поэтического стиля с точки зрения теории поэтической речи считается труднодостижимая простота — сахл-е мумтани<sup>1</sup>.

В поэтике Рашида Ватвата говорится: «Сахл-е мумтани<sup>1</sup> — это стихи, которые кажутся легкими, но которые сложить трудно» [18, с. 101]. В других поэтиках это определение повторяется с небольшими модификациями [21, с. 30].

О стихах Рудаки уже в XX в. Садриддин Айни писал: «Не будет ошибкой, если мы скажем, что поэзия устода Рудаки отмечена печатью гениальной простоты. Средневековыми теоретиками стиха такая поэзия характеризовалась как „сахли мумтане“ („недоступная простота“), заключающаяся в том, что внешне создается впечатление, будто писать стихи ничего не стоит, на самом же деле этим искусством владеют лишь немногие. Лучшие стихи Рудаки обладают именно этим свойством» [2, с. 26]<sup>2</sup>.

Постоянство этого стилистического критерия (тогда как имена, приводимые в качестве образца, менялись) отражает устойчивость мира персидской поэзии и отсутствие или по крайней мере слабую фиксацию литературным самосознанием смены направлений и стилей как определяющей черты литературного процесса<sup>3</sup>. Уже на первых порах своего развития это высокоорганизованная литература, которая, конечно, если и может считаться простой, то с большими оговорками<sup>4</sup>.

Л. Массиньон отмечает, что структура различных видов искусств у народов, исповедующих ислам, обнаруживает определенную символическую общность. Основу этой общности французский

ученый усматривает в религиозных представлениях мусульман (см. [9]). И действительно, некоторые основные положения мусульманской мысли чрезвычайно важны для поэзии, как и для всей культуры. Ислам придает существенное значение концепту единства — тоухид, понимая его как единственность бога (его антоним — ширк, многобожие) и как онтологическое единство бытия — единство мира в боге. Из концепции тоухида выводится вся метафизика ислама: соотношение единого и множественного, всеобщего и отдельного, возможного и действительного, вероятного и необходимого и т. п. [1, с. 142]. Тоухид — тот уровень единения, на котором исчезают противоречия между категориями [5, с. 111]. Поэтомu отдельное может стать всеобщим, малое оказаться великим, взятым в другом масштабе.

И в этом смысле бейт стилистически изоморфен структурным единицам других видов изящных и прикладных искусств, в своем малом диапазоне выражая всю полноту законов поэзии как целого и в то же время общие для данного уровня культуры символические взаимосвязи единого и части<sup>5</sup>.

В сочетании принципов монизма и каноничности всей идейно-эстетической системы и нужно искать ключ к столь трудно осмысливаемой европейским сознанием образной, стилистической, смысловой завершенности и самостоятельности бейта, которую персидская поэзия довела до предела: «И согласно тому, что говорят ученые... стихи должны быть такими, чтобы каждый бейт замыкался на самом себе и не зависел в организации смысла и упорядочении лексики от другого бейта... И чем больше подобная зависимость, тем более ущербен бейт. Короче говоря, такой смысл (требующий переноса — тазмин — из бейта в бейт.— *Н. П.*) более свойствен арабской поэзии... В персидской же литературе этого рода явления бывают главным образом в стихах, шутивных или сказанных экспромтом», — пишет автор поэтики XV в. Атаулла Хусайни [25, с. 180].

Симптоматично, что в поэтиках правила поэтической речи вообще разрабатываются на основе бейта, включая сюда вопросы композиции жанровой формы: композиция произведения описывается только через посредство тех бейтов, которые либо служат рамкой произведения (матла — первый, макта — последний бейты газели и касыды), либо маркируют смысловые переходы от одной части произведения к другой (тематический переход — гурезгах, перенос типа анжамбемана — тазмин и т. д.).

Некоторые строфические формы (мусаммат, тарджибанд) рассматриваются как развитие бейта в строфу.

В газели обособленность бейта используется как один из формобразующих принципов.

В произведениях крупной формы — маснави бейт обособляется парной рифмой обеих мисра. Структура его подчинена общим законам организации бейта. Однако в силу особенностей повествовательного текста в маснави на первый план выступает логическая связь между бейтами.

В этой статье будет сделана попытка учесть процесс формирования образного содержания бейта в трех аспектах: образные средства, лексико-семантическая организация и самооценка этого процесса традицией.

Следует сразу же уточнить, каков тип отношения к действительности рассматриваемой литературы. Как убедительно показал это на материале ранней поэзии М.-Н. О. Османов, в ней преобладает так называемый пересоздающий тип литературного творчества (см. [13]). Особенность его и порождаемой им стилистики заключается в постоянном движении к абстрагированию и идеализации того материала, который поставляет поэзии действительность. Как пишет Л. Массиньон, «в исламской поэзии поражает прежде всего неодушевленность метафоры. Ее пытаются сделать нереальной» [9, с. 57]. Конкретность и типизация свойственны этой литературе в неизмеримо меньшей степени.

Пересоздание действительности происходит в рамках канона (красиво то, что соответствует канонам красоты), который определяет тематику и сюжетику, диктует самый образ восприятия красоты, отбирает и закрепляет с помощью традиции одни явления и осуждает другие. Литература «пересоздает» действительность, весьма основательно стирая «случайные черты», включая и индивидуальные. При этом на основе идеализации и абстрагирования материала она вырабатывает особый язык, приспособленный к задачам пересоздающего типа литературы (см. [12, с. 28]).

Всякий раз, когда в поэзии IX—X вв. стройный стан сравнивается с кипарисом, на первый план выступает комплекс значений слова «кипарис», тогда как неповторимость красоты стана, вызвавшего ассоциации с кипарисом, поэта совершенно не интересует [13, с. 69—71]. Создается впечатление, что целью сравнения является не субъект (стан), а объект сравнения<sup>6</sup> (кипарис) и усилия поэта направлены не на постижение действительности через метафору, а скорее на постижение метафоры с помощью действительности. Естественно, что подобный механизм не позволяет воспроизвести «природу или явление» в их «конкретно-чувственной данности» [13, с. 27], а дает их идеализированный, обобщенный и символизированный аспект.

Субъект сравнения или иного тропа — понятие логическое, в поэзии оно реализуется в качестве мотива — основного слова, которое образует вокруг себя в бейте семантическое поле других сочетающихся с ним элементов тропов. Рассмотрим это явление на примере мотивов лица и волос, зафиксированных уже в поэзии IX—X вв.<sup>7</sup>

Элементы, входящие в семантическое поле мотива, составляют лексико-семантический цикл. В лексико-семантическом цикле мотива «лицо» можно выделить следующие классы значений<sup>8</sup>:

- 1) класс цвета (белого, красного): серебряное, серебро, тюльпан, рубин, вино, яхонт;
- 2) класс света: блестящее, блистающее, огонь, солнце, день, Сатурн, Луна, месяц азар;

3) класс запаха\* (запах цветов и благовоний яркого — белого или красного цвета): роза, камфора, жасмин;

4) класс позитивных качеств: море красоты, утешающее сердца, нежное, изящное, письмо с добром, шелк, сад;

5) класс негативных качеств: угрюмое.

В лексико-семантическом цикле мотива «волосы» можно выделить следующие классы значений:

1) класс цвета (черного, белого): черный ворон, войско негров, черный агат, эбен, вар, цвет агата, молоко, хлопок;

2) класс тьмы: длинная ночь, черная ночь, туча, шапка;

3) класс запаха (запах благовоний темного цвета): мускусные, мускус, амбра, амбровые, рассыпающие амбру, базилик, базиликовые;

4) класс формы: буква «нун», буква «джим», касыда нуния, касыда айния, цепь, коготь сокола, чауган, аркан, рябь на воде от ветра, обруч, кривые, завитые, изогнутые скорпионом, с опрокинутой вниз головой, подобные обручу;

5) класс подвижности: скрученные, переплетенные, отвернувшиеся, разломанные, сложенные вдвое, подвижные, беззаботные, помешанные, полные змей;

6) класс негативных качеств: язычество, предательство, ночь еретика.

Когда оба эти мотива вступают во взаимодействие в бейте, они либо сопоставляются, либо противопоставляются. Примеры их соположения в бейте (всего 14) в поэзии IX—X вв. приводятся М.-Н. О. Османовым [13, с. 64 (в арабской графике)]<sup>9</sup>. Размещенные по соответствующим классам значений, они дают такую картину соположения самих классов:

1. Цвет темный — цвет светлый: вар—серебро.

2. Тьма—свет: ночь—день, туча—солнце, шапка—луна.

3. Аромат (благовоние темного цвета) — аромат (благовоние или цветок яркого цвета): амбра—жасмин, галие (вид благовония—*Н. П.*) — алая роза, рейхан (темная душистая травка) — луна.

4. Форма—цвет (или свет): гиацинт— аргуван, гиацинт—луна, гиацинт—Сатурн, скорпион—тюльпан, лук (оружие) — тюльпан, лук (оружие) — роза.

Мотивы «волосы» и «лицо» не теряют своего значения и в более поздней поэзии. Примеры из касыды поэта XI в. Унсури показывают, что образы, построенные на противопоставлении и сопоставлении этих мотивов, продолжают имеющуюся традицию.

Неудивительно, если локоны красавиц кажутся одушевленными,

Их одушевляет цвет лика возлюбленной [24, с. 52].

Сопологаются локон (*зулф*) и лицо (*рухсаре*). Локон здесь — коррелят волос. В бейте содержится образ движения, поворота

\* В силу своей амбивалентности семантика данного класса может трактоваться как цветовая, связанная с ароматом, в зависимости от того, по какому признаку проводится противопоставление.

головы красавицы с разлетающимися кудрями. Эпитет локона — «одушевленный» (*джанвар*), передающий свойство лица возлюбленной одушевлять, давать душу. Сопоставление осуществляется по классам значений «подвижность — цвет». Фигура — таджнис, троп — истиара (метафора).

В следующем бейте мы встречаемся с другим примером построения образа:

Если засмеются те губы, сразу подорожает сахар,  
Если шевельнется тот локон, сразу подешевеет мускус  
[24, с. 52].

Образ динамичен, передает улыбку и движение головы красавицы. От сладкой улыбки красавицы цены на сахар сразу поднимаются. При движении локона распространяется благоухание мускуса, поэтому сам мускус падает в цене. Бейт построен на синтаксическом параллелизме, и таким образом первая и вторая мисра сопоставлены синтаксически. Однако семантически они противопоставлены по ряду: дорого — дешево. Содержится и имплицитное противопоставление по цвету: сахар (белый) — мускус (темный). Возможно, текст ущербен, так как противопоставление недостаточно выдержано (можно поменять местами слова «подешевеет» и «подорожает», и ничего не изменится). Фигура — тазад. Таким образом, сопоставление и противопоставление одинаково значимы для этого бейта. В следующем бейте:

Луна ее лика прячется в галие,  
Ее мускусный локон опускается пологом на тюльпан  
[24, с. 52]—

содержится образ волос, закрывающих лицо. В первой мисра луна прячется в благоуханном галие, т. е. тьме волос, во втором — локоны превращаются в полог, закрывающий тюльпан от посторонних взоров. Галие и полог — метафоры волос. Метафора для лица — луна, тюльпан — символ лица. Уподобление волос галие и мускусу — традиционны, полог и завеса — в поэзии IX—X вв. не встречались. Семантически обе мисра параллельны: лицо — прячется — в галие, тюльпан — прячется — в локоны. Лицо и локон противопоставлены по классам «свет — цвет (темный)»: луна — галие; «цвет (яркий) — цвет (темный)»: тюльпан — мускусный (локон). В последнем примере — темный цвет, связанный с ароматом.

Отметим важный момент развития мотива волос — их функцию служить завесой лица. Фигура — истиара (метафора).

Не составит трудности в свете ее лица и мраке ее волос  
Манихецу увидеть доводы в пользу существования  
Ахримана и Йездана [24, с. 52].

Образ строится на резком контрасте между лицом и волосами, поскольку в зороастрийско-манихейском пантеоне Ахриман — предводитель темных сил, а Йездан — светлых.

Лицо — свет, довод в пользу существования Йездана,  
Локон — тьма, довод в пользу существования Ахримана.

Образ построен на противопоставлении по классам «свет—тьма». Фигура—мураат ан-назир (парная симметрия). Те же образы, связанные с религией, находим в следующем бейте:

Если кольца ее локонов заявляют о свойствах (цвете)  
язычества,  
То свет ее лика — довод в пользу ислама [24, с. 52].

Это образ двойственного отношения к возлюбленной, поскольку цвет ее волос толкает к дурным помыслам, а лицо — к благим. Фигура—таззад (противопоставление). Противопоставление по классам «свет—цвет», поскольку слово *куфр* (язычество) — символ черного цвета. Язычество и ислам составляют в данной культуре два полюса, и рассматриваемое противопоставление легко генерализуется по оппозиции «хорошо—плохо»: ислам—неверие.

Бейты, рассмотренные выше, взяты из насиба одной касыды Унсури.

Нельзя отказать этому насибу в мастерстве развития темы, в высокой поэтической технике.

Общей чертой описаний, с которыми мы познакомились, является непластичность. Ни один из приведенных бейтов не идет дальше «локализации» локона вокруг лица, и поэт озабочен не передачей конкретно-чувственной стороны образа, пространственных связей изображаемого явления в ряду ему подобных или последовательной сменой состояний лица, передающей живое движение. Главная его цель — указать на те потенции, которые отводятся явлению художественным сознанием или традицией<sup>10</sup>.

Подведем итоги нашего беглого обзора. В первую очередь обращают на себя внимание устойчивость связей мотива и его элементов. Семантика последних почти не меняется, особенно это заметно на фоне предыдущей традиции. Пополнение лексико-семантических рядов того или иного мотива новыми элементами, не зафиксированными предыдущей традицией (точнее, ее памятниками, дошедшими до нас), происходит по тем же законам, по которым эти ряды строились раньше, а именно в соответствии с семантикой выделенных для поэзии IX—X вв. классов значений.

Существенным признаком организации структуры бейта является параллелизм, на основе которого возникают сопоставления и противопоставления частей мисра. Если в одной мисра противопоставлены два мотива и в следующей два — параллельных, то по вертикали возникает сопоставление каждой из частей мисра и из связанных семантически элементов образуется каркас бейта.

Можно отметить тенденцию к генерализации противопоставлений по моделям религии и метафизики. В этом случае уже следует говорить об оппозициях, которые могут быть сняты только на уровне тоухида (т. е. абсолютного единства). Принадлежность элемента мотива к одному из классов наделяет этот элемент способностью вступать в оппозицию с элементами противоположных классов, что создает в языке литературы область искусственных антонимов, тогда как нахождение в одном классе превращает их

в искусственные синонимы. Во времена Унсури сами оппозиции религиозно-философского характера складывались в текстах иного типа, чем придворная касыда, а именно в религиозно-философских и поэтических произведениях суфийской литературы. Но их присутствие в текстах Унсури заставляет отметить, что и придворная касыда проявляет склонность к появлению подобных тенденций. И действительно, как раз в это время суфизм заявил о себе в области не только религиозной, но и литературной практики. Е. Э. Бертельс пишет: «Основы суфийских учений были достаточно широко разработаны уже в X—начале XI в., особенно хоросанской группой суфиев, в которую входили такие видные шейхи, как Абу Абд ар-Рахман ас-Сулами (ум. 1021)... ал-Кушайри (986—1074), Абу Саид Мейхенский (967—1049), Абу-л-Хасан Харакани (ум. 1033). В это время были налицо все суфийские течения — от крайней экстастики Харакани... до умеренных попыток Кушайри. Все эти течения уже успели найти свое отражение в поэзии» [6, с. 523].

Однако, несмотря на готовность литературы — внутреннюю и внешнюю к выражению суфийских идей, понадобилось еще некоторое время, чтобы канон признал суфийскую литературу, а стихи суфийских поэтов стали бы предметом рассмотрения поэтики. Еще Рашид Ватват (XII в.) обходится без упоминания суфийских поэтов, завоевавших известность в XI—XII вв. По замечанию Н. Ю. Чалисовой, их стихи «были слишком просты стилистически, чтобы служить хорошими иллюстрациями сложных поэтических примеров» [18, с. 115]. Отсюда следует также, что стилистическая сложность к этому времени уже была возведена в канон и простота воспринималась чуть ли не как прозаизм. Ватват считает образцом сахл-е мумтани стиль поэта XI в. Фаррухи, однако его цветистая поэзия (разумеется, на взгляд автора данной статьи) никак не производит впечатления простоты. Литература того времени не расширяла областей поэзии путем освоения новых слоев действительности. Напротив, вся система описания, как бы не зависевшая «от природы предмета» (по словам М.-Н. О. Османова), приводила к тому, что предметом поэзии все чаще становилось не переживание действительности, а переживание поэтом своих знаний о ней. Потому так велики были роль «культурного переживания» (В. М. Жирмунский), «ученость» поэзии, ее тесная связь с наукой своего времени. Источниками образов персидской поэзии служили мифология, религиозная литература, исторические реалии, литературные персонажи, такие науки, как минералогия, ботаника, зоология, астрономия и астрология, химия и алхимия, география, военные науки и, так сказать, спорт — шахматы и поло [13, с. 133]. Для понимания некоторых поэтов XII в., отличавшихся «ученостью» стиля, уже их современникам требовался комментарий [20, с. 118].

Отраженно рост сложности поэзии проявляется в развитии парафразы, правильное прочтение которой требует владения каталогом образов и мотивов предшествующей традиции. Напри-

мер, сами современники считали образцом сложного стиля стихи Анвари (XII в.):

Вчера вечером, когда султан зеркального свода,  
Верный, преданный слуга шаха,  
На краю поля битвы горизонта,  
Вручил поводья в руки заката,  
Я увидел в черноте кудрей ночи  
Серьгу небосвода в ухе рассвета (цит. по [20, с. 117]).

Приведенный отрывок служит парафразой сообщения «взошло солнце».

Именно в это время возникает ощущение «затертости» образа, структурной перегруженности бейта, которое приводит касыду, основной вид литературы IX—XII вв., на грань кризиса. В бейте, уже достаточно четко организованном, появляются «надуманность», расчет, почти математическая «выверенность» [5, с. 507]. Одна и та же действительность, описываемая в одних и тех же выражениях и словах, требует головоломной техники, для того чтобы гальванизировать интерес к ней (см. [19, с. 133]). Высокая степень организованности бейта и отдаленность образа от предмета изображения, т. е. разрыв с конкретной действительностью, составляют идеальную базу для символизации.

Техническая изощренность и ученость поэзии панегирика, осознание исчерпанности поэтически продуктивных идей, круг которых с самого начала был почти неизменен, порождают центрибежные тенденции: появление и упрочение более простого стилистически жанра газели и утверждение в поэзии суфийской идеологии, давшей всей литературе на персидском языке особое направление на многие века.

В принципе идеологическая революция, совершенная суфизмом, выразилась в окончательном отрыве образа от породившей его действительности и в невозможности без дополнительного кода прочитать в нужном смысле текст поэтического произведения. В системе изобразительных средств поэзии также произошел переворот: клише, давно утратившие свою поэтическую новизну, стали использоваться для обозначения другой — религиозно-философской реальности и, таким образом, из тропов, так или иначе описывавших действительность, превратились в религиозно-философские символы. Процесс этот известен достаточно хорошо, остановимся лишь на тех преобразованиях, которые эта революция принесла в бейт.

Суфийское учение сохраняет для литературы коллизии и перипетии любовного переживания: разлуку, свидание, красоту возлюбленной, ее коварство и непостоянство, но вносит в их описание концептуальность. Любовь выступает теперь не только как повод для васфа — описания красоты возлюбленной, но и как центральный аспект учения суфиев — как мистическая любовь, цель которой все то же единение — тоухид и мироощущение которой — единство бытия, вахдад ал-вуджуд. Интересно отметить возросший удельный вес самого слова «любовь» (ишк) в поэзии. Концепту-

альными становятся не только различные признаки и перипетии любовного чувства, но и все известные способы описания возлюбленной, ее иконография, в том числе пресловутые локон и лицо. Довольно скоро фиксируется и теоретическое обоснование сложившейся литературной ситуации. Толкование значений различных технических терминов суфизма (*истилахат*) берут на себя трактаты (*рисале*), посвященные правилам поведения, образу жизни, правильному, с точки зрения суфия, пониманию слов и деяний пророка, суфийских праведников и подвижников.

Высоко ценится и занимает важное место в истории литературы трактат шейха Махмуда Шабистари «Цветник тайн» (1319), написанный в форме маснави. В этом трактате, построенном как беседа наставника с учеником, шейх отвечает на вопросы взывающего истины. Вначале Шабистари излагает философско-метафизические основы суфийской концепции, а в последних главах поясняет смысл используемых суфиями поэтических выражений (*истилахат аш-шуара*), в числе которых и пара «локон—лицо». Этой теме посвятил одну из интереснейших в отечественной иранистике работ Е. Э. Бертельс. Он привлек также комментарий Лахиджи на Шабистари, что позволяет понять дальнейшее развитие традиции.

Вопрос, на который должен ответить Шабистари, формулируется так:

Что имеет в виду знаток, употребляя выражение,

Указывающее на глаз и локон?

Что ищет в кончике локона, родинке и пушке

Человек, проходящий этапы (*макамат*) пути и сменяющий мистические состояния (*ахвал*)? [26, с. 84].

В ответе на этот вопрос (мы коснемся только указанного мотива) можно выделить несколько существенных моментов. Прежде всего, проводится аналогия между устройством чувственного мира и красотой лица, в котором «все на своем месте» [26, с. 84]. Атрибуты истины (*сифат*) имеют своим источником любовь, и пара «лицо—локон» иллюстрирует связь субстанционального и акцидентального (лицо и локон суть разные проявления истины). Прозвучав (т. е. войдя в сферу называемого), слово (*лафз*) становится принадлежностью чувственного мира (*махсусат*). Мир смысла (*маани*) ищет свое чувственное выражение в словах. Возникает вопрос: «Откуда для каждого смысла, найденного любовью, взять словесное выражение (*тадбир-е лафзи*)?». Сложность этой задачи заставляет пойти на то, чтобы «подобие смысла» сделать «выражением смысла». Дальнейшим рассуждением доказывается, с одной стороны, возможность выражения смысла словом, а с другой — неполнота этой возможности.

Нисхождение в мир божественного смысла представляет собой систему последовательного отбрасывания и умножения теней<sup>11</sup>: чувственное подобно тени, а все слова — «тени „первого слова“»<sup>12</sup>. Поскольку путь не что иное, как разворачивание абсолютного ра-

зума (*акл*), смысл и слово, их соотношение подчинены общему закону мироздания:

Соответствие (*танасуб*) заповедал разумный,  
Когда спустился в слово (*лафз*) и смысл (*маани*) [26, с. 85].

Таким образом, слово должно соответствовать смыслу настолько, насколько удается достичь этого соответствия:

Хотя полное их подобие (*ташбих*) невозможно,  
Будь стоек в его поисках [26, с. 85].

Далее следует чрезвычайно важное для суфийской доктрины<sup>13</sup> рассуждение о роли слова, произносимого в мистическом состоянии, составляющее тайную и невыразимую часть учения<sup>14</sup>:

Я сказал о соотношении (*ваз'*) слов и смысла,  
И если ты способен, улови это [26, с. 86].

В приведенных бейтах мы находим аналогию двум типам фигур поэтической речи, относящихся к слову (*лафзи*) и смыслу (*маанави*)<sup>15</sup>, и еще один термин — танасуб (соответствие), уже хорошо известный нам по поэтике, в которой он имеет еще ряд названий. Поэтому рассуждение Шабистари может быть спроецировано и на соотношение слова и смысла в поэтической речи. Итак, если суфий встречает указание на локон, он, как отмечает Шабистари, одновременно сталкивается со следующими сериями значений.

Изгибы локонов — цепи Маджнуна<sup>16</sup> — завиток — кривизна, побеждающая прямоту<sup>17</sup>, — кривизна, заставляющая страдать ищущего пути<sup>18</sup> (т. е. суфия), — локоны, становящиеся цепями для сердца и оковами для душ. Встряхивание локонами ведет к исчезновению язычества — их неподвижность порождает отсутствие истинно верующих. Кольцо локона — силок смуты. Обрезанный локон подобен более короткой ночи, когда лучше виден день, локон — грабитель каравана разума, завладев которым, он завязывает узлы на разуме<sup>19</sup>. Локон не бывает в покое, и от его движения наступают утро и ночь (когда он открывает и закрывает лицо). Благоухание локона опьянило Адама. Сердце имеет знак локона: оно не бывает в покое. И наконец, локон приводит сердца в волнение, так как, когда он открывает лицо, сердце вспыхивает огнем<sup>20</sup>.

Комментарий Лахиджи позволяет и тому, «кто не знает», узнать, что содержится в стихах, в которых имеется пара «локон — лицо». Так, например, бейт:

О, весь мир очевиден в дарящем жизнь лике твоём,  
А лицо твоё явно в зеркале бытия —

трактуются так: «Все заключено в абсолюте, но отражением абсолюта является нереальный мир, который представляет собой только как бы тень мира реального» [5, с. 117].

Комментируя этот раздел, Лахиджи отмечает, что «эманация мощи» (*таджалли-йи джалали*) создает «воображаемую нереаль-

ную множественность окружающего нас физического мира», длина локона есть «указание на бесконечность форм проявления бытия и множественность идей», поэтому каждое «оформление в идею» закрывает и занавешивает единую сущность (т. е. Истину). «Кривизна локона — проявление противоречий номинальных (*исма'и*) и атрибутивных (*сифати*)». «Лицо — указание на божественную субстанцию», — отмечает Лахиджи [5, с. 114—115]. Легко видеть, что там, где у Шабистари теоретическое положение выражено символически (кривизна локона, его длина и т. п.), Лахиджи дает его терминологическую экспликацию, вводя соответствующие термины метафизики.

Мы можем сказать теперь, что набор лексико-семантических рядов известных нам мотивов «локон» и «лицо» основан на «научном подходе»: классификация по признаку сближения семантики приобретает еще одно, метафизическое, основание. Категориям метафизики: множественность — единичность, реальность — иллюзорность, субстанция — акциденция, номинальность — атрибутивность и т. д. строго соответствуют мистические значения тропов и символика. Так, неполнота смысла и противоречия номинального и атрибутивного, субстанционального и акцидентального отражает символика кривизны, цепи, сбивания с истинного пути, заблуждения и т. п. Соответственно символизируются и такие метафоры, как локон—скорпион и т. п. Теперь ничто не мешает нам трактовать пару «локон—лицо» как оппозицию, подкрепленную метафизически (см. [5, с. 111]).

Вопрос о том, с какого рода литературой мы имеем дело — суфийской или несуфийской, если в тексте встречается подобная оппозиция, корректируется указаниями традиции и сведениями, которыми мы располагаем о жизни поэта. Так, Амир Хосров Дехлеви был активным участником суфийского тариката Чиштие, послушником шейха Низам ад-Дина Аулийя. О некоторых его газелях точно известно, что они исполнялись на сама', суфийских радениях, а о других этих сведений нет. Считается, что Унсури не был суфийским поэтом, однако его строки, приведенные в этой статье, могут быть без единой натяжки интерпретированы в духе Шабистари и Лахиджи, как и многие строки тех поэтов, которые заведомо не были суфиями, — Мас'уда и Муиззи<sup>21</sup>. В плане структуры образа Низами — суфий. Отмеченные Е. Э. Бертельсом расчет, выстроенность, присущие стилю Муиззи, в целом характерны именно для суфийского поэтического образа. Однако ранняя суфийская поэзия, сохраняя эти качества, в принципе отказывается от чрезмерной изобразительности, что приводит к необычайному упрощению стилистики. Этому способствуют отмеченные выше глубинное упорядочение структуры образа и четкая градация выразимого, т. е. того, что можно сказать о предмете, и тайного, т. е. того, что подразумевается с учетом мистического знания о нем. Парафраза уступает место символу, а проблема символических значений переходит в ведение специальной суфийской литературы: словарей, трактатов и т. д.

Захватывая все слои поэтической лексики, распределяя ее дихотомически по полюсам оппозиций и группируя по сопоставляемым частям в бейте, система «мотив — оппозиция мотивов — образ» закрепляет искусственную синонимию, антонимию, омонимию, а также искусственную парадигматику, образующую ассоциативные связи на религиозно-философском уровне. Поэтому мотылек и соловей, свеча и роза становятся синонимами, а соловей — свеча — антонимами в этой системе.

Нужно отметить основательность глубинного упорядочения лексики суфийской поэзии на метафизических основах. Со своей стороны, теория поэтической речи (*бади'*) также стремится к упорядочению, лексико-семантическому выравниванию языка поэзии, так сказать, на поверхности, и в первую очередь — на пространстве бейта.

Рассуждение о важности единого стилистического подхода к построению художественной речи мы встречаем у автора поэтики XIII в. Шамси Кайса Рази. Разбирая фигуру тафвиф (сплетение, соответствие), он пишет: «Тафвиф — это то, что составляет основу поэзии с прекрасным метром, сладкозвучными словами, полноценными словосочетаниями, правильными рифмами, легким строем, изысканным смыслом, так, чтобы это было доступно эстетическому восприятию разума. И ее расшифровка не требует особых размышлений и углубленных изысканий. Она свободна от искусственных тропов, метафоричности, уподоблений и бесконечной игры слов. И каждый бейт по словам и смыслу прочно покоится на своем внутреннем устройстве. И, кроме этого, он не нуждается ни в чем, благодаря организованности смысла и упорядоченности лексики, и ни от чего не зависит. А слова и рифмы распределены в соответствии с теми задачами, которые им предписаны. А вообще же *касыда* имеет единую стилистику и поэтику (букв. „манеру и образ“. — *Н. П.*). И лексика в ней не бывает то низкой, то высокой. И значение ее не бывает то организованное, то неорганизованным. И при этом должны учитываться свойства слов и их соотношение друг с другом» (цит. по [25, с. 170]).

Атаулла Хусайни отмечает: «То, что называют тафвифом, частично относится к „соблюдению соответствия“ (*мураат ан-назир*), а частично входит в „деление на классы“ (*мутабика*), т. е. если упомянутые гибкость и соответствие друг другу достигаются путем сопоставления (*такабил*), то входят в фигуру „соблюдение соответствия“, а если достигаются путем противопоставления, то входят в фигуру „деление на классы“» [23, с. 169]. «Соблюдение соответствия» называют еще «мутанасиб» или «танасуб» (соответствие). В поэтике соответствие (*танасуб*) — одна из поэтических фигур, тогда как для суфийского трактата Шабистари танасуб — принцип мистического соответствия слова и смысла. Правила построения поэтического языка призваны найти наибольшее соответствие между словом и смыслом, те же правила языка суфийской поэзии направлены на то, чтобы «скрыть тайну» от непосвященных, зашифровать смысл в символикe. Как показывает Х. Удам,

«семантическая неопределенность текста (суфийского.— Н. П.) должна намекать на переплетение двух планов содержания» [17, с. 8].

Газели немистических поэтов XI—XII вв. Манучехри, Фаррухи, Муиззи, Анвари и Хакани, как пишет Лазар, «не говорят больше того, что в них сказано (достоинство их в том, что они говорят об этом особенно приятным образом), слова в них имеют свой собственный смысл: розы там розы, поцелуи — поцелуи, а пьянство — последствие питья сока лоз. Это то, что можно назвать поэтическим языком первого порядка» [28, с. 61].

Языком второго порядка Лазар называет конвенциональный язык мистической поэзии, интерпретацию кода которой мы могли видеть на примере Шабистари и Лахиджи. Это — поэзия Аттара, Руми и других суфийских поэтов. Символическое значение термина с течением времени становится неотъемлемой принадлежностью его семантики, и, таким образом, само слово превратилось в обозначение (сигнификат) для нового обозначаемого [28, с. 64].

Однако, отмечает Лазар, уже ко временам Хафиза мистический стиль сделался модой, что заставляет думать, что он вполне мог, в свою очередь, быть использован для выражения других вещей, стать сам по себе обозначением для нового обозначаемого. И это будет поэтический язык третьего порядка. Хотя поэзию Хафиза называют «язык тайны» (*лусан ал-гайб*), вопрос о его прямой связи с суфизмом до сих пор остается открытым<sup>22</sup>. Говоря об особенностях этой поэзии, Лазар отмечает: «Каждый стих, взятый отдельно, ясен, однако он окружен ореолом ассоциаций, которые заставляют подозревать или чувствовать за собой целый таинственный мир. Но помимо всего после чтения газели целиком испытываешь ощущение тайны; после того как понят буквальный смысл каждого из стихов, создается впечатление, что не понято еще ничего и то, что поэт хотел сказать, находится за пределами буквального смысла, короче говоря, что стихи имеют символический смысл» [28, с. 59]. Разбирая газель Хафиза, Лазар отмечает, что для ее понимания необходимы знание всех газелей поэта, систематизация всех их тем и мотивов, т. е. словарь значений поэтического языка Хафиза.

Но сейчас можно сказать, говорит Лазар, что «это — язык, регистр которого относительно узок (те же темы и те же мотивы, повторенные бесконечное число раз), но благодаря его символической структуре на нескольких уровнях он обладает несравненным богатством резонансов. Достаточно одного или нескольких хорошо подобранных слов, между которыми существует тонкая гармония, чтобы разбудить целый сонм эхо, отзывающихся на разных глубинах. Здесь, без сомнения, кроется секрет этой уникальной поэзии» [28, с. 71]. Теории «резонансов» Лазара безусловно соответствует суфийская концепция последовательного отбрасывания теней, которая распространяется также и на поэтическую речь, как это мы видели у Шабистари.

Большинство исследователей отмечают, что XIII—XIV века

персидской поэзии окончательно утверждают газель как основное направление литературы, а поскольку она проста стилистически и структурно, это приводит также и к упрощению стиля касыды [20, с. 275]. Однако развитие формалистических тенденций, игравших столь существенную роль в достижении простоты, привело в дальнейшем к усложнению стиля и ее новому преодолению в следующие века развития литературы.

Отметим здесь те последствия формализации, которые привели к работе с языком третьего порядка, пользуясь выражением Лазара, или, возвращаясь к нашим наблюдениям,— на уровне искусственной парадигматики языка. Это означало, что конвенциональный язык суфиев и предложенная ими система становятся обязательной частью общего поэтического языка, который в принципе может быть подвергнут в бейте тем же операциям, что и естественный язык. Этому уровню развития поэтического языка и соответствует индийский стиль, время возникновения которого датируется по-разному. Так, Е. Э. Бертельс вслед за Шибли связывает его появление с творчеством Фигани (см. [6]). А. Н. Болдырев, с которым мы склонны согласиться, находит зачатки индийского стиля уже в творчестве Амира Хосрова Дехлеви<sup>23</sup>. Одной из особенностей индийского стиля, по словам А. Мирзоева, является разработка фигуры «сложное сравнение», состоящей в том, что «поэт, сопоставив несколько различных значений, объясняет их затем с помощью сравнения» [10, с. 413—414].

Рассматривая одно из таких сравнений в бейте:

Родинка, которая видна в кольце твоего локона,  
Подобна моему зрачку, уставившемуся в смятении на  
твое лицо<sup>24</sup>,—

А. Мирзоев пишет: «В этом бейте поэт сравнивает родинку, видную через колечко кудрей, со зрачком глаза, а кроме того, вкладывает в этот бейт такой смысл: родинка, проглянувшая через колечко кудрей, настолько увеличила красоту возлюбленной, что даже глаза смотрящего на нее пришли в смятение» [10, с. 413]. Эта интерпретация А. Мирзоева, признанного знатока поэзии и крупнейшего специалиста, чью точку зрения на значение данного бейта мы едва ли осмелимся оспорить, требует дополнительного толкования. Непонятно, почему родинка увеличила красоту возлюбленной. Как следует это из данного текста? На уровне языка первого порядка, когда «слова выражают то, что они выражают», здесь можно констатировать только, что сравнение действительно усложнено (обычное сравнение: родинка в кольце локона подобна зрачку). Движение ассоциаций как бы запущено по кругу. Это подкрепляется наличием в бейте слова *халк* — «кольцо», а также сравнением неподвижного зрачка, находящегося в центре радужной оболочки глаза, с родинкой, заключенной в кружок локона. Хотя взгляд, устремленный в смятении на «лицо», говорит о том, что это лицо красавицы, но по-прежнему неясно, почему родинка увеличила красоту ее лица.

Однако ряд признаков заставляет нас искать здесь язык второго порядка. Большинство значимых слов в бейте зафиксированы различными словарями суфийских терминов как истилахат аш-шуара. Это и слова: *хал* — «родинка», *зулф* — «локон», *руй* — «лицо», *халк* — «кольцо», *диде* — «глаз», *хайран* — «смятение».

В «Цветнике тайн» Шабистари «родинка» объясняется следующим образом: «Суть родинки — центр, окружность (*доур*) ее — океан бытия» [26, с. 92]. Согласно словарю суфийских терминов «Мират-е ушшак», она — «свидетельство единства субстанциональности (*затийе*), когда она на лице, то она — центр единственности величия лика истины и середина отдельности определенного. Черная точка сердца человека, которая является центром небесных сфер бытия, имеет местом проявления эту родинку» [5, с. 147]. Согласно словарю мистических значений «Дивана Шамса» Руми, слово *хайран* относится к тому, «кто по причине силы свидетельствования или обнаружения могущества истины приходит в такое отчаяние, что из него проистекает распознавание» [23, с. 532]. Поэтому если перевести этот бейт на язык второго порядка, то интерпретация его будет примерно следующая. Родинка — суть единства божественной субстанции и внешнее проявление внутренней сущности человека. Когда глаз обнаруживает родинку, окруженную кольцом локона, т. е. атрибутами мира множественности, заблуждений и тягот, он повергается в уныние. Однако проистекающее из безнадежности и уныния суфия распознавание проявлений могущества творца возвышает познающего до истинного понимания божественной сути. Это напоминает особое творческое отчаяние суфия, испытываемое в полночь (символ наибольшего мрака) и побеждаемое верой в могущество творца. Пройдя через это отчаяние, суфий видит «солнце в полночь» (см. [30]). Становится понятно смятение, испытываемое суфием при виде родинки, окруженной кольцом локона, т. е. при постижении всего трагизма земного бытия, и переходе к новому видению мира и ощущению его величия и красоты. То, что еще недавно представлялось ему символом безнадежности и источником страдания, теперь является перед ним в своем истинном свете, и суфий распознает красоту родинки, понимая, что она только увеличивает красоту самого лица. Таким образом, толкование А. Мирзоева несомненно отвечает уровню языка третьего порядка, когда все предыдущие уровни толкования подразумеваются сами собой.

Подводя итоги развития поэзии на персидском языке за десять веков, Мирза Галиб писал: «Я возьму на себя смелость дать градацию поэзии... Первая группа поэтов — от Рудакки и Фирдоуси до Хакани, Санаи и Анвари. Если не принимать во внимание несущественные различия, их поэзия зиждется на единой стилистической манере. Затем следует Саади, создавший особый стиль. Саади, Джами, Хилали — таких имен не много. Потом Фигани — зачинатель еще одного, особого стиля, принесшего с собой изящные образы и возвышенный смысл. Совершенство в этом стиле было достигнуто Зухури, Урфи и Нау'и. Боже! Как будто сама жизнь

излилась в их словах! Другие поэты придали затем этому стилю живость обиходной речи. Это были Саиб, Калим, Салим Кудси и Хаким Шифаи. Ко времени Саади стиль Рудаки и Фирдоуси уже был забыт. Однако стиль самого Саади — искусство недоступной простоты («сахли-е мумтани») так и не проник в литературу достаточно глубоко. К этому времени уже был в ходу стиль Фигани, а вместе с ним и новая своеобразная изысканность» [22, с. 572].

«Новая своеобразная изысканность» вела к необычайной многослойности и, следовательно, сложности этого стиля. Одновременно Галиб отмечает такие черты, как живость, жизненность, придание поэзии выразительности обиходной речи. И действительно, поэты индийского стиля, не порывая со сложившейся традицией, осязательно расширяют сферу поэтического освоения действительности. Образцом этого может служить следующий образ Урфи:

Из-за недостатка хлеба у самого Масиха (Мессии)  
Ничего нет на столбе небес, кроме одной лепешки (т. е. луны).  
Как быть теперь с хлебом, если сам Иса (Иисус)  
Ушел на небеса и забыл об одном хлебе (т. е. как одним  
хлебом накормить тысячи)?

Если рассмотреть эти бейты в свете концепции Лазара, то следует отметить, что уровень языка второго порядка (Иса, Масиха, небеса, притча о хлебе и тысяче голодных) не актуализирован, иначе потребовалось бы истолкование содержащейся в бейте аллюзии как символа удовлетворения духовного голода. Между тем по своей сути у Урфи это образ нехватки хлеба и физического голода тысяч людей из-за отсутствия заступника. Перевести этот образ в план не религиозно-философской, а конкретно-чувственной реальности, как делает поэт, значит сразу перейти к языку третьего порядка. Этот переход, как видно на примере из Урфи, и дает те мощные прорывы в область несимволического, которые Баузани, говоря о Бедиле, назвал даже «программой антисимволизма» [3, с. 187].

Однако и у Бедили эти «прорывы» не приобрели достаточно завершенную форму. Как правило, в индийском стиле эксплуатируется стабильность символических связей мотива. Эта стабильность позволяет, сколь угодно далеко отходя от метафизической почвы, находить все больше «странных сближений» и снова возвращаться в лоно истилахат аш-шуара.

Приведем в пример такой бейт Бедили:

Руинность (*ханевейрани*) моя пролила воду на мой огонь,  
А ведь, когда у меня было гнездо, я горел как свеча.

Для того чтобы понять, о чем идет речь в этом бейте, представим себе такую картину: горит обитель (дом, гнездо), огонь заливают водой. Руины — метафора сердца, разбитого любовью, символ безумия любви. Гореть может только любящее сердце. Но если огонь (свеча) горит в этом гнезде, загорается само гнездо. Залитое водой гнездо, которому теперь не грозит огонь, — укор чести влюбленного, позор для его сердца, некогда пылавшего лю-

бовью. Когда вода (*аб*) пролита (*рихте*) на (*ру*) огонь, а это намек на то, что честь (*абру*, букв. «вода лица») утрачена (*рихте*), кто виноват в позоре? «Руинность» собственного сердца, выжженного страданием любви настолько, что оно уже не может гореть. Вот истинная сила страдания, вот оно «солнце в полночь»! Имеет ли данный бейт мистическую интерпретацию? Здесь мы оказываемся в области весьма загадочной. Дело в том, что ко временам Бедила многие традиционные суфийские интерпретации потеряли свою актуальность в литературе. Анализируя одно из писем Бедила, А. Баузани отмечает: «Мы находим мысль глубокую и весьма оригинальную для индо-персидской культуры его времени. „В извечной определенности внешних проявлений видимого мира каждая определенная форма истинна по своей сути. Не прибегай в сомнении к иносказаниям и метафорам. Не считай каплю морем, а море множеством капель“. Другими словами, мистические и неоплатонические метафоры отслужили свое и нам они больше не нужны. Видимые черты вещей реальны сами по себе, а не как зеркало какой-то иной, более глубокой истины или мира абстрактных идей. Капля есть капля, а море есть море, оба понятия равноценны в эстетическом восприятии их, как таковых; они не требуют символической интерпретации» [3, с. 186]. Это приводит к тому, что многие мотивы суфийской поэзии совершенно теряют мистический характер, сохраняя свою терминологичность<sup>25</sup>.

Эти изменения глубоко связаны с изменениями в духовной жизни общества, с эволюцией различных суфийских учений. Немаловажную роль играет изживание индийским стилем суфийской концепции единства бытия, вместо которой на первый план выдвигается концепция, признающая множественность проявлений как свидетельство (*шухуд*) божественного единства.

Отсюда происходят многие важные идеологические перемены, подготовившие изменение картины мира в литературе XIX и XX вв. Стилистические последствия этих перемен заметны на первых порах в определенном охлаждении к тому, что А. Баузани называет «формальной гармонией стиля», и к той постоянной тенденции к выравниванию лексико-семантической структуры бейта, о которой мы здесь говорили.

Этим обусловлено частое восприятие индийского стиля самими носителями литературы как стиля нелепостей (фиганийт — по имени поэта Фигани — см. [7]), как «излишне, до уродливости витиеватого стиля с запутанными аллегорическими сюжетами» (Риза-заде Шафак, цит. по [14, с. 37]).

По мнению А. Баузани, особая склонность к употреблению абстракций (ср. «руинность»), субстантивированных инфинитивов, полуперсонифицированных идей и метафорическая игра с этими объектами, равно как расширение круга так называемых «базарных сравнений», т. е. снижение стиля, является следствием освобождения от законов формальной гармонии (см. [27]). Но до тех пор, пока поэзия остается в рамках традиционной поэтики, эти изменения лишь вносят дополнительное усложнение в структуру

образа, подобно тому как зеркала, наставленные одно против другого, дают иллюзию дополнительной глубины. Усложнение образа снова перегружает и остраивает бейт, требуя все более и более изощренного восприятия для понимания этой «игры в бисер».

От подобной сложности всего один шаг к новой простоте, но его суждено было сделать уже поэзии нового времени.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С. Айни писал: «У средневековых восточных литературных критиков существовало два мнения относительно поэтических фигур. Одни считали высшим мастерством сочетание всевозможных противостественных гипербол, сравнений, метафор, намеков, игру слов... Другие признавали высшим искусством простоту и естественность... Если исключить Джамии и еще нескольких писателей, которые предпочитали... ясность смысла, то все остальные целиком отдались игре слов и поэтическим „красотам“. В этом смысле нельзя не согласиться с Даулатшахом, что цари и эмиры его времени отвергли бы такие простые и ясные стихи, как импровизация Рудаки» [2, с. 19].

<sup>2</sup> В своем поэтическом комментарии к стихам И. С. Брагинский приводит это высказывание в другой редакции, без слов «теоретики средневековой литературы», и пишет: «В этом высказывании С. Айни преодолевает традицию догматического употребления средневекового термина. Сахли мумтанеъ это строго определенный канонизированный прием средневековой поэзии, состоящий, в частности, в замысловато-искусной рифмовке. Но С. Айни употребляет термин не в прямом смысле как название приема, а в расширительном, переносном смысле, как характеристику поэтического мастерства в целом, как синоним выражения „гениальная простота“» [4, с. 387].

Однако примеры из поэтик показывают, что подобное употребление термина полностью отвечает традиции.

<sup>3</sup> Движение во времени и пространстве, перемещение литературных центров этой грандиозной литературы, насчитывающей более тысячи лет своего непрерывного существования, отразилось и в последовательности появления трех основных литературных стилей, выделенных традицией: хоросани (XI—XIII вв.), ираки (XIV—XVII вв.) и хинди (XVII—XVIII вв.).

В основе классификации стилей — усложнение или упрощение по сравнению со стилем предыдущей эпохи, утяжеление или уточнение техники стиха, лексики, «мыслей». Существует точка зрения, согласно которой эти стили не свидетельствуют о смене направлений в литературе. Так, Я. Рипка пишет: «необходимо понять, что отличие (иракского.— Н. П.) от хоросанского стиля обусловлено не местом, не вкусом, а только временем. Это известная литературная техника, которую перенимает Ирак, не затронутый монголами, от опустошенного Хоросана, чтобы возродить и далее развивать персидский стих и прозу» [15, с. 119].

Индийский стиль, по выражению Я. Рипки, «присоединился» к двум первым и «обусловлен как эпохой, так и местом» [15, с. 120]. По словам Р. Мусульмонкулова, «согласно другой классификации, „три стиля“ являются тремя ступенями развития литературы» [12, с. 38].

<sup>4</sup> М.-Н. О. Османов выделяет в стилистике ранней литературы категорию «величественной простоты» [13, с. 76].

<sup>5</sup> См. об этом [19, с. 159] и указанную там статью Массиньона [9].

<sup>6</sup> В своем исследовании М.-Н. О. Османов придерживается терминологии Б. В. Томашевского [13, с. 91 и библиография]. Мы будем следовать общепринятой терминологии: объект и субъект тропа.

<sup>7</sup> См. об этом подробно у М.-Н. О. Османова [13, Каталоги мотивов для лирического героя].

<sup>8</sup> Классификация проводится на материале каталогов М.-Н. О. Османова (см. [13]). Эпитеты в классификации приводятся в той форме, в какой они употребляются в стихах.

<sup>9</sup> Хотя в заголовке к этой таблице дана оппозиция «локон—лицо» (зulf—

руй), в тексте примеров встречаются не *зулф* — «локон», а *му* — «волосы» (например, № 502). Для удобства изложения мы также примем за основу оппозицию «волосы — лицо», считая «локон» и «щеку» и т. д. коррелятами «волос» и «лица». *Зулф* в иконографии персидских миниатюр имеет вид двух слегка загнутых прядей волос, спускающихся от висков красавицы (или красавца) на плечи. Отсюда частые сравнения с чауганом — клюшкой для игры в поло. Русское слово «локон» неточно передает значение слова *зулф*.

<sup>10</sup> Об описании потенциальных возможностей построения образа в литературе IX—X вв. см. [13, с. 51]. Там же констатация непластичности изображения у Шахида Балхи. Е. Э. Бертельс приводит в пример Муиззи.

<sup>11</sup> Эта концепция в первых главах используется для обоснования учения о совершенном человеке.

<sup>12</sup> Им, как известно, было слово Аллаха «будь!», адресованное чувственному миру, и мир «стал».

<sup>13</sup> Об этом см. также [30].

<sup>14</sup> Ср. также «история о локонах друга — тайна. Что можно сказать о них, а что — тайна».

<sup>15</sup> Эта классификация впервые была последовательно проведена в поэтике XV в. Атауллой Хусайни.

<sup>16</sup> Имеется в виду эпизод из легенды о Лайли и Маджнуне: Маджнун обезумел от любви, и его заковали в цепи.

<sup>17</sup> В отличие от стана красавицы, который символизирует прямоту.

<sup>18</sup> Отметим здесь совпадение темы пути суфия и кривизны локона.

<sup>19</sup> Т. е. создает трудности (*герех* — «узел» и «затруднение»).

<sup>20</sup> Для этого перевода я беру первую мисра из текста Уинфилда (см. [29]), а вторую из бакинского издания, потому что в целом ни тот ни другой текст не представляются ясными:

Потому сердце его (т. е. суфия) локона начинает волноваться,

Что из-за Его (т. е. бога) лица сердце пылает огнем.

<sup>21</sup> Обсуждение этой проблемы см. [6, с. 401].

<sup>22</sup> Ср. мнение А. Н. Болдырева: «У великого Хафиза суфизм носит тоже только характер манеры и литературного стиля» [20, с. 240].

<sup>23</sup> Историю вопроса см. отчасти [14], а также [10].

<sup>24</sup> В русском издании книги А. Мирзоева приводится перевод бейта, не сохраняющий указанную фигуру, поэтому мы даем свой перевод.

<sup>25</sup> З. Ризаев считает, что такие истилахат аш-шуара, как пыль, пузыри на воде, бутон, роза и т. д., уже не что иное как термины материалистической космологии. К сожалению, разбор содержания терминов проведен неубедительно, не подкреплен внетекстовыми данными или ссылками на какой-либо авторитетный источник, переводы, толкование и понимание стихов не выдерживают критики. Поэтому вопрос о содержании терминологии индийского стиля остается открытым.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абу Али ибн Сино. Дониш-нома. Сталинабад, 1957.
2. Айни С. Устод Рудаки. М., 1959.
3. Баузани А. Бедиль и Галиб.— Мирза Галиб — великий поэт Востока. М., 1972.
4. Брагинский И. С. О мастерстве Рудаки. Поэтический комментарий.— Рудаки. Стихи. Ред. и коммент. И. С. Брагинского. М., 1964.
5. Бертельс Е. Э. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
6. Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
7. Бертельс Е. Э. К вопросу об «индийском стиле» в персидской поэзии.— *Charisteria Orientalia*. Praha, 1956.
8. Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей или Четыре беседы. М., 1963.
9. Массиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов.— Арабская средневековая культура и литература. М., 1978.

10. Мирзоев А. М. Камал ад-дин Бинаи. М., 1976.
11. Мирзоев А. М. Рудаки. Жизнь и творчество. М., 1968.
12. Мусульмонкулов Р. Атауллахи Махмуди Хусайни и вопросы персидско-таджикской классической поэтики. Автореф. докт. дис. Душ., 1980.
13. Османов М.-Н. О. Стиль персидско-таджикской поэзии IX—X вв. М., 1974.
14. Ризаев З. Г. Индийский стиль в поэзии фарси конца XVI—XVIII вв. Таш., 1971.
15. Рипка Ян. История персидской и таджикской литературы. М., 1970.
16. Стеблева И. В. Семантическое единство газелей Бабура.— Тюркологический сборник. 1974. М., 1978.
17. Удам Х. К. Семантические особенности суфийской поэтической лексики персидского языка. Автореф. канд. дис. М., 1971.
18. Чалисова Н. Ю. Трактат «Хадаик ас-сихр фи дакаиқ аш-ши‘р» Рашид ад-Дина Ватвата. Исследование и перевод текста. Канд. дис. М., 1980.
19. Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1974.
20. Адабиёти форсу тоҷик дар асрҳои XII—XIV. Қисми якум. Душ., 1976.
21. Ваиз Қашифи, Камал ад-Дин Хусайн. Бадаи‘ ал-афқар фи санаи‘ ал-аш‘ар. М., 1977.
22. Галиб Мирза. Хотут-е Галиб. Т. 2. Лахор, 1969.
23. Куллийат-е Шамс йа диван-е кабир аз гуфтар-е Джалал ад-Дин Мухаммад машхур ба Маулави. Джузв-е хаштум. Техран, 1345 г. х.
24. Унсури. Абу-л-Касим диван. Техран, 1341/1962.
25. Хусайни Атоулло. Бадоеъ ус-саноеъ. Ба сарсухан, тавзеҳот ва таҳрири Раҳим Мусулмонкулов. Душ., 1974.
26. Шабистари Шейх Махмуд Шабистари. Гулшан-е раз. Баку, 1976.
27. Bausani A. Contributo a una definizione dello «stile indiano» nella poesia persiana.— «Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli». NS. Vol. 7, 1958.
28. Lazard G. Le langage symbolique du ghazal.— Convegno internazionale sulla poesia di Hafez. Roma, 1978.
29. Golshan-i Raz. The Mystic Rose Garden of Sa’id ud-Din Mahmud Shabistari by R. H. Winfield. Lahore, 1978.
30. Schimmel A. The Symbolical Language of Maulana Jalal ad-Din Rumi.— «Studies in Islam». Vol. 1. № 1. New Delhi, 1964.

С. Д. Серебряный

## К АНАЛИЗУ ПОЭТИКИ САНСКРИТСКОЙ КАВЬИ (на материале поэмы Калидасы «Облако-вестник»)

Санскритская поэзия (*кавья*), одно из наиболее ярких и характерных проявлений индийской культуры, — благодарный объект для поэтологических исследований. За 200 лет существования индологии немало сделано для постижения кавьи, но велики и возможности дальнейших изысканий — как в рамках самой индологии, так и в более широком плане сравнительного литературоведения и исторической поэтики<sup>1</sup>.

Традиционная индийская поэтология (*аланкарашаstra*) основное внимание уделяла анализу отдельных строф, будь то самостоятельное произведение малой поэтической формы или часть большего целого (поэмы, драмы и т. д.). Иными словами, аланкарашаstra — это по преимуществу теория отдельно взятой, самостоятельной и замкнутой в себе поэтической строфы<sup>2</sup>.

Современные работы, посвященные кавье, также основной упор делают на анализ отдельных строф, даже если речь заходит о поэмах<sup>3</sup>. Подобный подход во многом, конечно, оправдан объективными свойствами санскритской поэзии, главной структурной единицей в которой является строфа. Оправдан, но недостаточен. Во-первых, вряд ли можно полагать, что поэты, писавшие на санскрите, пренебрегали архитектурикой своих поэм как целого. Во-вторых, некоторые существенные свойства поэтики могли, вероятно, проявиться лишь в пределах достаточно протяженного поэтического текста. Поэтому наши представления о санскритской поэзии и поэтике окажутся неполными, если не будут учитывать «макроструктуру» и «макроархитектонику». Однако в этом направлении сделано, по-видимому, довольно мало и в индийской, и в западной науке.

Рассмотрение какого-либо поэтического целого в плане его «макроархитектоники», «макроструктуры» неизбежно приводит современного исследователя к проблеме описания того «поэтического мира», который создается в исследуемом произведении. Иначе говоря, в современном литературоведческом анализе неразрывно слиты аспекты «формальный» и «содержательный» (и их различие зачастую условно).

В данной работе мы попытаемся наметить некоторые из возможных путей к целостному анализу поэмы Калидасы «Облако-вестник», одного из признанных шедевров санскритской поэзии<sup>4</sup>. Благодаря своему сравнительно небольшому объему и сравнительно простому языку<sup>5</sup> «Облако-вестник» представляет собой удобный объект для подобного анализа.

Поэма «Облако-вестник» дошла до нас в довольно большом числе рукописей, которые, как это свойственно рукописной традиции, дают кое в чем различные варианты текста (см. [20, с. XIII—XVII]). Инвариантная характеристика текста такова: он состоит из ста с лишним строф, написанных в размере «мандакранта», т. е. каждая строфа содержит четыре строки с метрической схемой:

— — — — / — — — — — — — — — — / — — — — — — — — — —

Индийская традиция донесла до наших дней 130 строф (иногда в различных чтениях), приписываемых данной поэме. Однако уже старинные индийские комментаторы отвергали некоторые из строф как неподлинны. В 1950-х годах независимо друг от друга и почти одновременно появилось два критических издания «Облако-вестника». Одно — в 1957 г. в Дели, подготовленное индийским филологом С. К. Де [20]; другое — в 1958 г. в Брюгге, подготовленное бельгийским филологом А. Шарпе и включенное в издаваемый им грандиозный по замыслу «Лексикон Калидасы» [25]<sup>6</sup>. Оба ученых приняли за основной текст поэмы 111 строф (следуя в этом некоторым старинным индийским комментаторам), а остальные 19 сочли неподлинными. В изданиях С. К. Де и А. Шарпе 111 основных строф расположены в несколько различных последовательностях (что отражает разноречивую в рукописной традиции)<sup>7</sup>. В данной статье поэма цитируется по изданию С. К. Де.

Изложим вкратце содержание поэмы. В первых пяти строфах повествование ведется «от автора». Описывается некий якша (полубожественный персонаж индийской мифологии), слуга Куберы, бога богатств. За какую-то провинность Кубера сослал этого якшу на год в Центральную Индию, оторвав от молодой жены. Якша живет на горе Рамагири (что значит буквально «гора Рамы»), предположительно отождествляемой с горой Рамтек в нынешнем индийском штате Мадхья-Прадеш. Увидев первое облако, предвестника сезона дождей, якша обращается к нему с просьбой доставить послание жене в Алаку, высокогорную столицу Куберы в Гималаях. С началом сезона дождей мужья, как правило, возвращаются из странствий домой (это один из традиционных мотивов индийской поэзии; см., например, [18а, с. 12; 13, с. 113—114]), поэтому вид облака обостряет страдания разлуки, и якша, страдая за себя и за жену, стремится послать ей слова утешения и ободрения.

Все остальные строфы — с 6-й по 111-ю — это речь якши. Он описывает облаку дорогу от горы Рамагири до Гималаев и горы Кайласа, на которой расположена Алака (строфы 8—62). Затем

следуют описание самой Алаки (63—71), описание дома якши (72—77), описание жены якши (79—94), и лишь после этого якша говорит облаку, что и как оно должно сообщить его жене (95—109). Наконец, строфы 110 и 111 — заключительные слова якши, в которых он выражает надежду, что облако выполнит его просьбу, и заранее благодарит своего посланца.

По традиции (впрочем, относительно поздней), поэма делится на две части: *pūrva-megha* (по строфу 63 включительно, т. е. по прибытие в Алаку) и *uttara-megha* (со строфы 64 до конца). Однако исследователи уже отмечали, что такое деление довольно условно (см., например, [20, с. 59]). Оно исходит, вероятно, не столько из содержательных, сколько из количественных соображений: с учетом интерполяций в каждой из двух частей примерно равное число строф (60—65). По ряду содержательных и даже формальных признаков поэму следует разделить не на две, а по крайней мере на четыре части.

В самом деле, путь до Алаки довольно четко разделяется на два отрезка: Центральная Индия (8—47) и маршрут от поля Куру до горы Кайласа (48—62). Эти отрезки разделены значительным расстоянием, которое никак не описывается (см., например, карты в статьях А. Шарпе [26; 27]). Пространственной разделенности двух отрезков пути соответствуют содержательные различия между двумя группами строф. Говоря коротко, в первой группе преобладают эротические мотивы, во второй — мифологические (сакральные). В отличие от многих других произведений индийской литературы и даже, например, от другой поэмы самого Калидасы, «Рождение Кумары», в «Облаке-вестнике» эти мотивы довольно строго отделены друг от друга, порой даже противопоставлены.

Описание самой Алаки (63—71) по своему характеру близко строфам 8—47: здесь также преобладают эротические мотивы, а мифологические уходят на второй план. Все последующие строфы (72—111) словно противостоят предыдущим как описание «своего», «личного» — описанию прочего мира (что, разумеется, не исключает возможности внутреннего членения в этой части поэмы).

Поэму в целом понижывает и организует чувство разлуки, чувство эротического томления («шрингара раса», по индийской терминологии, — в той его специфической разновидности, которая связана с разлукой<sup>8</sup>). Однако подобное определение не достаточно характеризует специфику поэмы, поскольку эротическая тема в тех или иных вариантах преобладает во всей санскритской поэзии (причины подобного преобладания — особая, интересная и малоисследованная проблема). Индивидуальное лицо поэмы «Облако-вестник» определено тем, что эротическая тема разлуки здесь искусно переплетена с темой облака. Мир предстает перед нами преломленный через сознание страдающего якши, но одновременно — как бы в «восприятии» облака. Эта двойная точка зрения позволяет поэту разрабатывать тему разлуки в разнообразных вариациях и с различным аккомпанементом.

Основной принцип построения поэмы можно охарактеризовать

как контрапункт различных тем, так или иначе связанных с темой разлуки и друг с другом. Принцип контрапункта прослеживается на нескольких уровнях: на уровне строфы как единицы целого, на уровне мотивов, составляющих строфы, на уровне отдельных слов и словосочетаний — и даже на уровне синтаксиса отдельной строфы<sup>9</sup>.

В рамках данной статьи нет возможности проанализировать архитектуру поэмы в целом. Здесь мы попытаемся проследить развитие лишь одной характерной темы и параллельно выявить некоторые принципы создания поэтических образов у Калидасы.

Рассмотрим с этой целью подробнее строфы 8—47, образующие своего рода замкнутую группу. В данных 40 строфах, как уже сказано, якша описывает путь, который облаку предстоит преодолеть в пределах Центральной Индии, а именно: от горы Рамагири до города Дашапуры. При этом якша как бы проецирует свое любовное томление на внешний мир, так что почти каждая строфа — одновременно изображение и некоторого этапа на пути облака, и чувств страдающего якши.

Одно из наиболее заметных черт той поэтической «картины мира», которая предстает здесь перед нами, — это повторяемость элементов ее описания (изображения). Так, в строфе 8, открывающей анализируемый отрывок, якша говорит облаку:

- (a) tvām ārūḍham / pavana-padaviṃ / udgrhitālakāntāḥ  
 (b) prekṣisyante / pathika-vanitāḥ / pratyayād ācvasantyaḥ  
 (c) kaḥ samnaddhe / viraha-vidhurāṃ / tvayy-upekṣeta jāyāṃ  
 (d) na syād anyo / 'py-aham iva jano / yaḥ parādhina-vṛttīḥ

- (a) Тебя, взлетевшего на воздушную тропу, поднимающие  
 [с лица] концы [неприбранных] волос  
 (b) будут разглядывать путников жены, надеждой воодушевляющие-  
 щиеся.  
 (c) Кто при виде тебя, собравшегося в путь, не устремится  
 к жене, страдающей в разлуке?  
 (d) Да не будет никто, подобно мне, зависим от чужой воли!

В мире, над которым полетит облако, якша своим мысленным взором видит прежде всего женщин (в данном случае, как и его жена, страдающих в разлуке). И на пространстве в 40 строк (8—47) о женщинах речь непосредственно заходит не менее чем в 14 строфах (8, 14, 16, 19, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 37, 39, 47; ср. также строфы 36 и 44, в которых упоминается богиня Дурга). Поэту как бы недостаточно один или два раза обыграть образы женщин, чтобы изобразить любовное томление якши. Поэтика кавьи дает возможность и даже требует возвращаться к уже раз использованным образам вновь и вновь. Сначала облако провожают в полет жены сиддхов, полубожественных существ индусской мифологии (14), потом на него смотрят крестьянки (16); описывая облаку гору Амракуту (17—19), якша не упускает слу-

чая заметить, что зарослями на ее склонах «наслаждаются жены лесных жителей»; подобным же образом при описании горы Ничай, расположенной у города Видиши, мы узнаем, что ее гроты «источают аромат любовных наслаждений» горожан с гетерами (25); в следующей строфе на облако смотрят женщины, собирающие цветы на берегу реки,— и т. д. Можно сказать, что женщины здесь выступают как непрменный, «стандартный», клишированный элемент описания чуть ли не любого фрагмента мира (горы, леса, реки, поля, города и т. д.)<sup>10</sup>.

Для принципов строения поэмы очень характерно то, что строфы, где упоминаются женщины, довольно равномерно распределены по отрезку от 8 до 47, чередуясь со строфами иного содержания. Да и сами названные 14 строф распадаются на две равные группы, как бы переплетающиеся одна с другой на протяжении отрезка (пример контрапункта!): в строфах 8, 14, 16, 26, 27, 35, 47 речь идет о женщинах, смотрящих на облако, в строфах 19, 25, 31, 32, 33, 37, 39 женщины на облако не смотрят, а в основном вовлечены в различные любовные ситуации<sup>11</sup>.

Теперь мы можем несколько уточнить характеристику поэтической «картины мира» в «Облаке-вестнике»: следует говорить не просто о повторяемости элементов описания, но о повторяемости с установкой на различие, вариативность, многообразие.

Рассмотрим в этом плане уже упомянутый ряд строф 8, 14, 16, 26, 27, 35, 47, в которых изображается ситуация «женщины смотрят на облако». В приведенной выше строфе 8 ситуация эта представлена в довольно простом варианте: жены путников смотрят на облако, исполняясь надеждой на скорое возвращение супругов. И словесная форма тут едва ли не предельно проста: «тебя... будут разглядывать путников жены...». В строфе 14 якша говорит облаку:

- (a) adreḥ ṅṛgaṃ / harati pavānaḥ / kiṃ svid ity unmukhibhiḥ
- (b) dr̥ṣṭōtsāhaç / cakita-cakitam / mugdha-siddhāṅganābhiḥ
- (c) sthānād asmāt / sarasa-niculād / utpatōdanmukhaḥ khaṃ
- (d) dinnāgānām / pathi pariḥaran / sthūla-hastāvalepān

- (a) «Не вершину ль горы ветер несет?» — [с такой мыслью  
поднявшими лица вверх
- (b) зримый в полете, удивленно и испуганно, простодушными  
женами сиддхов,
- (c) от этого места, покрытого сочным тростником, лети на север,
- (d) остерегаясь в пути огромных хоботов слонов, стерегущих  
стороны света.

Как видим, ситуация здесь несколько усложнена и по содержанию и по своему словесному оформлению: женщины уже не просто смотрят на облако, но принимают его за вершину горы, будто унесенную ветром, а вместо личной глагольной формы с подлежащим и дополнением (как в строфе 8) — конструкция со сложным словом *dr̥ṣṭōtsāha* (букв. «тот, чей полет увиден»).

В строфе 16 достигнутая степень сложности сохраняется, если не усиливается (отметим, в частности, увеличение числа сложных слов, которые к тому же начинают «перепрыгивать» через це-зуры):

- (a) *ivayy-āyattaṃ / kṛṣi-phalam iti / bhrū-vikārānabhiññāṇi*
- (b) *prīti-sniग्dhair / jana-pada-vadhū-/locanaiḥ pīyamānaḥ*
- (c) *sadyaḥ-sirōt / kaṣana-surabhi / kṣetram āruhya mālaṃ*
- (d) *kiñcit paṣcād / vraja laghu-gatir / bhūya evōttareṇa*

- (a) «От тебя зависит урожай!» — не знающими кокетства бровями,
- (b) влажными от любви [к тебе] глазами деревенских женщин впиваемый,
- (c) над благоухающим от недавней вспашки поднявшись полем Мала,
- (d) немного на запад полети, о легкоходный, а потом снова на север.

В строфе 26 происходит дальнейшее усложнение темы:

- (a) *viṣrāntaḥ san / vraja vana-nadi-/tīra-jātāni siñcanā*
- (b) *udyānānaṃ / nava-jala-kaṇair / yūthika-jālakāni*
- (c) *gaṇḍa-svedā/panayana-rujā-/klānta-karṇōtpalānāṃ*
- (d) *chāya-dānāt / kṣaṇa-paricitaḥ / puṣpalāvī- mukhanāṃ*

- (a) Отдохнув, лети [дальше], орошая каплями свежей воды
- (b) бутоны жасмина в садах у берегов реки Вананади,
- (d) благодаря дарению тени мгновенно узанный собирательницами  
(букв. «лицами собирательниц») цветов,
- (c) у которых лотосы, украшающие уши, увяли, утомленные потом со щек.

Здесь третья строка представляет собой одно сложное слово; характерно, что эту строфу в отличие от тех, что цитированы выше, было бы очень трудно перевести на русский язык, сохраняя последовательность строк.

В строфе 27 — новый вариант темы, по сложности вряд ли уступающий варианту в строфе 26 (синтаксис двух последних строк не позволяет воспроизвести каждую из них как целое по-русски):

- (a) *vakraḥ pañthā / yad api bhavataḥ / prasthitasyōttarācāṃ*
- (b) *saudhōtsaṅga-/praṇaya-vimukho/ mā sma bhūr ujjayinyāḥ*
- (c) *vidyud-dāma-/sphurita-cakitais / tatra pauraṅganānaṃ*
- (d) *lolāpāṅgair / yadi na ramase / locanair vañcito 'si*

- (a) Хоть тебе и придется отклониться от пути на север,
- (b) не премини встретиться с террасами Удджанини:
- (c/d) тамошних горожанок глазами,
- (d) чьи уголки будут дрожать,
- (c) испуганные блеском молний,
- (d) если ты не насладишься, то много потеряешь.

Заметим мимоходом, что в строфе 33 возникает похожая ситуация: на облако смотрят «ганы», слуги бога Шивы:

- (a) *bhartuḥ kañṭha-/cchavir iti gaṇair / sādaraṃ vikṣyamānaḥ*
- (a) «Это цвет шеи Владыки» — [с такими мыслями] ганами уважительно разглядываемый...

Знакомая тема как бы проигрывается в другой тональности. Но в строфе 35 эта тема вновь преобразуется в свою основную тональность и звучит в особенно мощной и детализированной разработке:

- (a) pāda-pyāsa-/kvaṇita-raṇās / tatra līlavadhūtai
- (b) ratna-cchayā-/khacita-valibhiḥ / cāmaraiḥ klānta-hastāḥ
- (c) veçyās tvatto / nakha-pada-sukhān / prāpya varsāgra-bindūn
- (d) āmoksyante / tvayi madhukara-/çreṇi-dirghān kaṭāksān

- (a) Поясами в танце звеня и грациозно качающимися,
- (b) блеском драгоценных камней украшенными опалами истомив руки,
- (c) храмовые танцовщицы, получив от тебя первые капли дождя,  
успокаивающие царапины [на их телах],
- (d) будут кидать в тебя взгляды искоса, длинные, как вереницы пчел.

Впервые тема «женщины смотрят на облако» заняла целую строфу (в 8, 14, 16-й тема занимала лишь первую половину строфы, в 26-й, 27-й — вторую). Более того, контакт облака и женщин приобретает здесь, пожалуй, наиболее непосредственную и интенсивную форму. В самом деле, в строфе 8 жены путников лишь смотрят на облако и обретают надежду, в строфе 14 жены сиддхов тоже лишь смотрят и удивляются, в строфе 16 крестьянки опять-таки смотрят («впивают глазами») и думают о будущем урожае, в строфе 26 сборщицы цветов уже получают от облака (точнее, от его тени) непосредственное благо — облегчение от жары, в строфе 27 речь идет о «треугольнике» «облако — молния — женщины», наконец, в строфе 35 облако посылает храмовым танцовщицам капли дождя и получает от них в ответ долгие взоры, почти «материализованные» сравнением с «вереницей пчел». Развитие темы от строфы 8 к строфе 36 происходит крещендо<sup>12</sup>. В заключительной строфе рассматриваемого отрезка контакт между облаком и женщинами опять лишь зрительный, однако по своей сложности строфа 47 вполне сопоставима со строфой 35: тема занимает здесь также все четыре строки (и опять в русском переводе каждую из них невозможно воспроизвести как отдельное целое):

- (a) tām uttīrya / vraja paricita-/bhrū-latā-vibhramāṇām
- (b) pakṣmōtksepād / upari-vilasat-/kṛṣṇa-çāra-prabhāṇām
- (c) kunda-kṣepā / nuga-madhukara-/çri-muṣām ātmabimbam
- (d) pātri-kurvan / daça-pura-vadhū-/netra-kautūhalānām

- (a) Пересекши ее (т. е. реку), лети [дальше],
- (c/d) отражаясь в любопытных глазах дашапурских женщин —
- (a) [в глазах,] знакомых с кокетливой игрой бровями-лианами,
- (b) лукаво блещущих чернотой из-под скидываемых век
- (c) и крадущих красоту у пчел, в своем полете следующих  
за колебаниями цветов жасмина.

Не упустим случая заметить, что и в строфе 35 и в строфе 47 женские взгляды сравниваются с пчелами (традиционное для индийской поэзии сравнение) — но сколь различны по форме эти сравнения! Итак, опять: повторение с установкой на вариантность. Как видим, данный принцип осуществляется

на разных уровнях описания. Покажем это еще на одном характерном примере.

Женщина, один из стандартных элементов описания того или иного фрагмента мира, сама описывается при помощи определенного набора стандартных элементов, среди которых наиболее, пожалуй, часто встречающийся в поэме — брови. В свою очередь, брови также имеют стандартную характеристику: им свойственно «играть», «изгибаться» и т. п. Так, в строфе 16 глаза крестьянок определяются как «не знающие кокетства (букв. „изменения“) бровей». Напротив, в строфе 47 глаза горожанок — «знающие кокетство бровей-лиан». В строфе 92 о глазах жены якши, страдающей в разлуке, сказано: «забывшие игру бровей». В строфе 101 якша среди прочего говорит: «...вижу в тонких речных волнах игру [твоих] бровей...». То же сравнение — в строфе 24, где водная гладь реки, покрытая волнами, уподобляется женскому лицу, украшенному изогнутыми бровями. Наконец, в строфе 71 взоры женщин, «бросаемые из-под изогнутых бровей», сравниваются со стрелами бога любви Камадэвы. Особый случай в строфе 50: гнев богини Гаури выражается нахмуренными бровями.

Итак, мы показали, как один и тот же предмет (женщины, брови, взгляды) изображается многократно и по-разному. Но этот способ построения «образа мира» имеет и другую сторону: если одно и то же описывается по-разному, то и разное оказывается описанным посредством одного и того же признака (атрибута). Например, если женщина — стандартный элемент описания различных фрагментов действительности (горы, поля, города и т. д.), то тем самым все они описываются при помощи одного и того же атрибута — женщины.

Принцип «одно и то же по-разному» мы проследили на разных уровнях описания (поэтический мир в целом — женщина как элемент этого мира — бровь как элемент женщины и т. д.). На разных уровнях можно проследить и обратный принцип: «разное через одно и то же». Вот наиболее яркие примеры.

В строфе 12 речь идет о горе Рамагири, которая «достойными поклонения людей следами стоп Рамы помечена по склонам». В строфе 55 описываются уже Гималаи: «там проявленный на скале след стопы Шивы...», а в строфе 32 якша советует облаку провести ночь в городе Удждаини: «среди дворцов... украшенных (букв. „помеченных“) следами ног прекрасных женщин». Горы украшены отпечатками божественных стоп, дворцы украшены отпечатками стоп прекрасных женщин. Так сближаются мир богов и мир людей. В данном случае сближение разнопорядковых явлений осуществляется на уровне образа, словесное оформление которого различно (впрочем, в строфах 12 и 32 есть общее слово *aṅkita* — «помеченный»). Но подобное сближение может быть проведено и при помощи более явных, почти нарочитых словесных повторов. Рассмотрим, например, три случая появления в поэме слова *ucchvasita* — «возбужденный», «взбудораженный». В строфе 42 первая строка — определение к слову «ветер»:

- (a) *tvan-niṣyandō / cchvasita-vasudhā/-gandha-samparka-ṛaṃyah...*  
 (a) от соприкосновения с ароматом земли, *возбужденной* твоими струями, благоухающий...

В строфе 69 об одежде, распускаемой любовниками, сказано:

- (a) *nīvi-bandhō / cchvasita-çithilaṃ / ...*  
 (b) *vāsaḥ...*  
 (a) из-за *взбудораживания* [любовниками] узла на поясе ослабленную...  
 (b) одежду...

Здесь можно видеть метонимию: одежда — женщина.

Наконец, в строфе 97 про Ситу, героиню «Рамаяны», сказано:

- (b) *...utkāṅthō / cchvasita-hṛdayā / ...*  
 (b) ...та, чье сердце *возбуждено* желанием...

Итак, одно и то же слово *ucchvasita* описывает три различных ситуации: 1) дождь возбуждает землю; 2) любовник — женщину; 3) желание — сердце.

Вот еще один яркий пример подобного рода — со словом *ucchvāsita*, однокоренным со словом *ucchvasita* и также означающим «возбужденный», «потрясенный».

В строфе 58 описывается гора Кайласа:

- (a) *.../ daṣa-mukha-bhujō / cchvāsita-prastha-saṃdheḥ*  
 (a) ...уступы которой *потрясены* руками Десятиликого (т.е. Раваны).

А в строфе 67 речь идет опять о женщинах и их любовниках:

- (a) *yatra strīṇaṃ / priyatama-bhujō / cchvāsitāliṅgitānām*  
 (a) ...там, где женщин, *возбужденных* руками любовников в объятиях...<sup>13</sup>

Рассмотренные примеры очень характерны для индийской поэзии и индийского отношения к слову вообще. В индийской поэзии высоко ценилось умение (известное, разумеется, и иным поэтическим традициям) охватить, объять одной словесной формой различные явления, различные планы бытия<sup>14</sup>. Индийские теоретики (имея в виду, как обычно, пределы строфы) называли такой художественный прием *çleṣa*, буквально «объятие» или «соединение».

Впрочем, приведенные словесные переклички правомерно истолковывать не только и не столько как «шлеша», вышедшее за пределы строфы, сколько как своеобразные сравнения, «разбросанные» по тексту поэмы (традиционная индийская поэтика, по видимому, не обращала внимания на подобные факты). Индийская традиция считает Калидасу непревзойденным мастером сравнения. И. А. Б. ван Бейтенен заметил, что сравнения Калидасы имеют своей общей «сверхзадачей» — показать взаимосвязанность всего в мире, единство мира (см. [21, с. 21]). Ту же «сверхзадачу» можно увидеть и у рассмотренных выше словесных перекличек.

Однако демонстрация единства мира — это, пожалуй, лишь одна из «сверхзадач» поэзии Калидасы. Как мы пытались показать в данной статье, поэтике Калидасы свойственны два взаимосвязанных (хотя в какой-то мере и противопоставленных) стремле-

ния: разное изобразить как одинаковое и одинаковое (даже идентичное) изобразить много раз по-разному. Мир един и в то же время бесконечно разнообразен<sup>15</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> К тому же кавья все еще недостаточно оценена читателями-неспециалистами за пределами Индии (ср. [9, с. 223; 15, с. 11; 18а, с. 1, 44]), поэтому ее анализ имеет и прикладное значение: как подспорье для создания адекватных переводов, с одной стороны, и адекватного восприятия этих переводов читателями — с другой.

<sup>2</sup> См. статью П. А. Гринцера в данном коллективном труде. Ср. замечания Хари Чанда [17, с. 68]. Ср. также традиционные арабские и персидские поэтики (рассматриваемые в статьях А. Б. Куделина и Н. И. Пригариной), которые ориентировались на анализ двустушиий (бейтов).

<sup>3</sup> См., например, статью Л. Рену [24] и предисловия Дж. Брафа и Д. Инголльса к их переводам из санскритской поэзии [15; 18а; 18]. К той же традиции анализа в рамках строфы примыкает и статья Р. А. Тазетдиновой [12], посвященная поэме Дхои «Ветер-вестник», которая написана «в подражание» «Облаку-вестнику» Калидасы (см. примеч. 4).

<sup>4</sup> Об оценке поэмы в индийской традиции см. книгу Хари Чанда [17, с. 238—239], там же — примеры анализа отдельных строф в трактатах по поэтике [17, с. 212—222] (ср. [1, с. 296]). О «поэмах-посланиях», создающихся в Индии «в подражание» «Облаку-вестнику» вплоть до наших дней, см. [10, с. 143; 12; 20, с. XXXIII; 28, с. 104—106 и др.]. О восприятии поэмы в Европе см. [9, с. 216—217; 28, с. 103 и др.]. Библиографию переводов на западноевропейские языки см. [20, с. 83—84]. Новейший перевод на английский язык принадлежит И. А. Б. ван Бейтенену [19] (ср. [23, с. 155 и сл.]). На русский язык поэма переводилась по крайней мере дважды: см. [5] (перевод переиздан в [3], предисловие к нему — в [9] и [4]. Ср. [13, с. 213—214]). П. Г. Риттеру принадлежит также перевод на украинский язык [7]. Кроме того, больше половины строф поэмы переведено или пересказано В. Г. Эрманом [13, с. 112—136]. В 1979 г. вышел перевод «Облака-вестника» на армянский язык, сделанный В. В. Аракелян [4а] (см. также [1а]).

В конце XIX в. был найден и опубликован старинный прозаический пересказ «Облака-вестника» на сингальский язык (см. [20, с. VI, 83]). Перевод поэмы на тибетский язык входит в Данджур (см. [22]). С тибетского был сделан перевод на монгольский, вошедший соответственно в монгольский Данджур (см. отдельное издание [6]).

<sup>5</sup> Однако «простота» языка и стиля в «Облаке-вестнике» не безыскусность, а плод изощренного мастерства. Ср. понятие «сахл-е мумтани» («труднодостижимая простота») в персидской поэтике, обсуждаемое Н. И. Пригариной в упомянутой выше статье. Калидаса, по всей вероятности, был наследником нескольких веков развития кавьи, см. [28, с. 12, 23].

<sup>6</sup> Первый том «Лексикона Калидасы», вышедший с 1954 по 1964 г., содержит критические тексты четырех поэм и трех драм Калидасы, второй (1975) — справочный аппарат и указатель цитат из этих произведений в санскритской литературе. Третий том, еще не опубликованный, — словарь языка Калидасы. Профессор А. Шарпе любезно прислал машинописную копию этого тома в ИНИОН АН СССР.

<sup>7</sup> Расхождения в последовательности строф представляют определенный интерес для анализа структуры поэмы. См. краткое сообщение [11].

<sup>8</sup> Обозначается термином «випраламба-шрингара», см. [14, с. 39; 18а, с. 13 и др.].

<sup>9</sup> Сравнение с музыкой не случайно. См. замечания Ю. М. Лотмана о том, что восприятие произведений «канонического» искусства сходно с восприятием музыки — в отличие от произведений «деканонизированного» искусства, воспринимаемых подобно общеязыковым сообщениям [8, с. 19—20]. Ср. также анализ одной строфы из поэмы Калидасы «Род Рагху» у Дж. Брафа [15, с. 46].

<sup>10</sup> Ср. ироническое высказывание М. Винтерница: «... Индийские поэты не мо-

гут описать город без того, чтобы не изобразить красоту женщин, живущих в нем... а описание времен года, вечера или рассвета служит им лишь предлогом для изображения любовных сцен» [28, с. 53—54].

<sup>11</sup> Здесь уместно заметить, что в разных версиях поэмы на отрезке с 8-й по 47-ю строфу вариативность в последовательности строф ограничена пределами строф 9—12.

<sup>12</sup> Если прибегнуть к терминологии, используемой А. Б. Куделиным, то можно сказать, что мы имеем дело с последовательностью «амплификационных трансформаций мотива».

<sup>13</sup> Здесь уместно вкратце рассмотреть вопрос о соотношении метрической схемы и словесных структур в тексте поэмы (см. [2, с. 92—93]). В приведенных примерах из строф 42, 69, 97 и 58, 67 повторяющиеся слова (точнее, лексемы, входящие в состав сложных слов; во втором случае — даже две лексемы) появляются в одинаковых метрических позициях. Ср. аналогичные повторения слов (лексем) *bhrū* — «бровь» и *vadhū* — «женщина» в уже цитированных строфах 16 и 47.

Такие случаи в поэме не единичны, но представляют доминирующую тенденцию: повторяющиеся слова (лексемы) большей частью стоят на одних и тех же метрических позициях, что, вероятно, во многом обусловлено жесткой схемой размера «мандакранта».

Нельзя не видеть определенного сходства между этим свойством текста кавы, с одной стороны, и взаимозависимостью размера и «эпических формул» в «Махабхарате», «Рамаяне», а также в поэмах Гомера и других памятниках эпоса (см., например, [2, с. 32—95]).

Как показали исследователи, при создании эпических текстов их «авторы» пользовались определенным набором «формул», обладавших не только требуемым смыслом, но и требуемыми метрическими характеристиками. В некоторых случаях в роли такой «формулы» (или ее основы) могло выступать даже одно слово. Психология и «технология» творчества у поэта, творца кавы, и у эпического сказителя, очевидно, существенным образом отличаются. Правда, в кавье повторение одного и того же слова в одной и той же метрической позиции в какой-то мере подобно повторению одного и того же слова-«формулы» в эпосе. Но на фоне сходства явственно и различие: в кавье повторяющееся слово никогда не разрастается в повторяющиеся словесные комплексы. Напротив, даже появляясь в одной и той же метрической позиции, слово в кавье каждый раз вовлекается в новые и новые словосочетания. Как и на уровне содержания, текст строится из «кирпичиков», довольно жестко «заданных», но мастерство поэта именно в том и заключается, чтобы создавать из них разнообразные и неожиданные конструкции.

<sup>14</sup> Вероятно, крайний случай, предел подобного отношения к слову и звуку — священный слог «ом», который, согласно индийским религиозно-философским представлениям, содержит в себе всю важнейшую информацию о мире.

<sup>15</sup> Ср. впечатления Гете от знакомства с другим шедевром санскритской поэзии, «Гитаговиндой» Джаядэвы (в английском переводе У. Джонса). В письме к Ф. Шиллеру от 22 января 1802 г. Гете писал: «Меня поразили многообразные мотивы, при помощи которых простая тема становится бесконечной» («Mir waren äusserst merkwürdig die mannigfaltigen Motive, durch die ein einfacher Gegenstand sich zu einem unendlichen erweitert») [16, т. 2, с. 391].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. А н а н д а в а р д х а н а. Дхваньялока («Свет дхвани»). Пер. с санскр., введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М., 1974.
- 1а. А р а к е л я н В. В. Особенности синтаксической структуры поэмы Калидасы «Облако-вестник». Автореф. канд. дис. Л., 1982.
2. Г р и н ц е р П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
3. К а л и д а с а. Избранное. М., 1956.
4. К а л и д а с а. Избранное. Драммы и поэмы. М., 1974.
- 4а. К а л и д а с а. Облако-вестник. Предисл., пер. с санскр. и коммент. В. В. Аракелян.— Журн. «Гарун». 1979, № 4 (на армянск. яз.).

5. [Калидаса.] Риттер П. Г. Облако-вестник (Megha-dūta). Древнеиндийская элегия Калидасы. Харьков, 1914.
6. Калидаса. Үүлэн зардас. Улаанбаатар, 1963.
7. [Калидаса.] Риттер П. Хмара-вістун (Megha-dūta). Староіндійська элегія Калидаси. Харків, 1928; изд. 2-е: Голоси стародавньої Індії. Антологія давньоіндійської літератури. Упорядкування, переклад із санскриту і примітки Павла Риттера. Київ, 1982, с. 285—305.
8. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс.— Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
9. Риттер П. Г. Калидаса, его время и произведения.— Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
10. Серебряков И. Д. Очерки древнеиндийской литературы. М., 1971.
11. Серебряный С. Д. О композиции поэмы Калидасы «Облако-вестник». — Тезисы докладов и сообщений советских ученых к V Международной Конференции по санскритологии. М., 1981.
12. Тазетдинова Р. А. Некоторые принципы художественной организации поэмы Дхон «Ветер-вестник». — Литературы Индии. Статьи и сообщения. М., 1973.
13. Эрман В. Г. Калидаса. М., 1976.
14. Эрман В. Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе.— Драматургия и театр Индии. М., 1961.
15. [Brough J.] Poems from the Sanskrit. Tr. with an introduction by J. Brough. L., 1969(1968).
16. [Goethe J. W. von, Schiller F.] Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. In 3 Bd. 3. Aufl. Lpz., 1963.
17. Hari Chand. Kālidāsa et l'art poétique de l'Inde. P., 1917.
18. [Ingalls D. H. H.] An Anthology of Sanskrit Court Poetry. Vidyākara's «Subhāṣitaratnakosa». Tr. by D. H. H. Ingalls. Cambridge, Mass., 1965.
- 18a. [Ingalls D. H. H.] Sanskrit Poetry from Vidyākara's «Treasury». Tr. by D. H. H. Ingalls. Cambridge, Mass., 1972 (1968).
19. Kālidāsa. The Cloud-Messenger. Tr. by J. A. B. van Buitenen. Chicago, 1964.
20. [Kālidāsa]. The Megha-dūta of Kālidāsa critically ed. by S. K. De. New Delhi, 1957.
21. Kālidāsa. Talks Broadcast from All India Radio. Selected and ed. by V. Raghavan. Delhi, 1966.
22. [Kālidāsa.] Die tibetische Übersetzung von Kālidāsa's Meghadūta. Nach dem Roten und Schwarzen Tanjur herausgegeben und ins Deutsche übertragen von H. Beckh. B., 1907.
23. The Literatures of India. An Introduction. Chicago, 1978.
24. Renou L. Sur la structure du kāvyā.— «Journal asiatique». 1959, t. 247, № 1.
25. Sharpé A. Kālidāsa-lexicon. Vol. 1—2. Brugge, 1954—1975.
26. Sharpé A. Ksetram āruhya mālam. Centraalindische Topographica van Kālidāsa's Wolkbodē.— Mélanges René Fohalle. Gembloux, 1969.
27. Sharpé A. Zur zentralindischen Toponymie des Meghadūta.— «Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft». Supplementa I. XVII. Deutscher Orientalistentag... Vorträge... Teil 3. Wiesbaden, 1969.
28. Winternitz M. A History of Indian Literature. Vol. 3. Fasc. 1. Ornate Poetry. Calcutta, 1959.

*Б. Л. Рыбтин*

## ПРИНЦИП АНАЛОГИИ В ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КИТАЙСКОЙ КНИЖНОЙ ЭПОПЕИ

К числу характерных особенностей поэтики средневековой литературы относится постоянное использование одних и тех же тем и образов, тропов и художественных приемов. При этом особенностью эстетического восприятия средневекового читателя являлось стремление встретить на страницах книги не принципиально новый сюжет или образ, а мастерскую разработку уже известного сюжета, новую удачную акцентировку знакомых образов. Как это практически осуществлялось на сюжетном и стилистическом уровнях, автор пытался показать в своих предыдущих работах [4; 5; 6]. Здесь же нам хотелось бы исследовать роль аналогии как эстетической категории в творчестве средневекового китайского писателя и позднесредневековых комментаторов, отражающих в известной мере особенности восприятия художественного произведения тогдашним читателем.

Уже первые памятники китайской литературы, созданные в пору четкого историзованного сознания, дают нам образцы мышления аналогиями, когда современные события уподобляются прецедентам из далекого мифологического или легендарного прошлого. Вот характерный пример из трактата «Мэн-цзы» (IV—III в. до н. э.), знаменитого произведения конфуцианской мысли.

Князь признался философу Мэн-цзы, что у него есть один недостаток — он любит храбрость и потому (как поясняют комментаторы трактата) не может служить другим царствам. На это философ ответил: «Тогда прошу вас не любить малую храбрость. Вот некий человек хватается за меч и, вытаращив глаза, говорит: „Как он смеет противостоять мне!“ Это храбрость одного человека, который может противостоять только одному врагу. Надеюсь, что князь выкажет большую храбрость! В „Книге песен“ сказано: „Грозен князь и гневлив, он приводит в порядок свое войско и отражает нашествие врагов из царства Цзюй, он укрепляет могущество Чжоуской державы и тем отвечает надеждам всей Поднебесной“<sup>1</sup>. Вот храбрость Вэнь-вана! Один порыв его гнева, и умиротворен народ в Поднебесной. В „Книге исторических преданий“

сказано: „Небо сотворило людей и создало правителей и наставников только для того, чтобы они помогли Верховному владыке любить народ...“ Когда некий человек (жестокий правитель Чжоу Синь.— *Б. Р.*) стал бесчинствовать в Поднебесной, князю У-вану стало стыдно за него. Вот какова храбрость У-вана! Один порыв его гнева, и народ Поднебесной смог обрести спокойствие. Ныне если вы, князь, тоже воспылаете гневом и даруете спокойствие народу Поднебесной, то люди будут только бояться, что князь не любит храбрость» [14, т. 1, с. 31].

Как видим, Мэн-цзы оперирует не столько логическими аргументами, сколько историко-легендарными аналогиями, подкрепляемыми ссылками на общеизвестные древнейшие письменные памятники, вошедшие впоследствии в конфуцианский канон. Храбрость князя, с которым беседует философ, сопоставляется здесь с храбростью основателей династии Чжоу — Вэнь-вана и его сына У-вана. Но Мэн-цзы для подкрепления своих мыслей использует и другие приемы, он ссылается не только на легендарную и письменную традицию, но и на притчи, явно заимствованные из традиции устной. Так, во 2-й главе трактата он, объясняя своему ученику Гун-сунь Чоу, что нельзя искусственно растить в себе жизненный дух — ци, приводит для аналогии притчу о глупце из царства Сун, который, мечтая, чтобы его хлеба быстрее росли, подтянул ростки высаженного риса и тем самым погубил будущий урожай. Количество подобных примеров можно легко умножить, но едва ли это необходимо. Важно подчеркнуть ту большую роль, которую играли аналогии еще в древнекитайской литературе, особенно в философских памятниках, носящих во многом диалогический характер.

Интересные попытки исследования гносеологической природы данного явления принадлежат Ю. Л. Кролю, который на материале «Рассуждений о соли и железе» (I в. до н. э.) проанализировал концепцию «рода» (*лэй*) в полемике ханских мыслителей.

Ю. Л. Кроль обращает внимание на то, что, «выявляя изоморфизм в природе и обществе, предписывая человеку сообразовываться с космосом, его образцами, его ритмами, прослеживая реакцию космоса на человеческое поведение, мышление „родами“ построило модель мира как „единого континуума“. Простейшее разделение мира давало два „рода“ — инь и ян. Объекты каждого „рода“, сколь бы далекими друг от друга они ни казались современному мышлению, представлялись конфуцианцам взаимосвязанными и гармонически взаимодействующими; зато расцвет и преобладание каждого из „родов“ мыслились несовместимыми во времени с расцветом и преобладанием другого рода» [1, с. 121].

Эти выводы, сделанные на материале древнекитайской философии, чрезвычайно важны и для понимания художественного, образного мышления китайских литераторов древности и средневековья, для понимания принципа мышления позднесредневековых комментаторов книжных эпосов и романов, подмечавших в своих комментариях именно эти аналогии, базирующиеся на отнесении предметов и явлений к одному роду-лэй.

Термином «лэй» китайцы обозначали не только род, класс предметов, но и передавали понятия «уподобление», «подобие» и даже «сравнение». Как отмечает исследователь, лэй «представляла собой категорию, моделировавшую взаимное поведение объектов, качеств и сил в мире в зависимости от их природы. Согласно этой концепции объекты, качества и силы гармонически взаимодействуют в случае сходства и взаимно отталкиваются в случае несходства их природы. Гармоническое взаимодействие объектов „того же рода“ мыслилось по аналогии с отношениями между возгласом и эхом, телом и его тенью, магнитом и железом. Концепция „рода“ (мы бы сказали, аналогии.— Б. Р.) служила и своеобразным заместителем концепции причинности, и основой классификации в китайской культуре» [1, с. 119]. Установление подобия по модели вызов—отклик говорит о том, что аналогия для китайского мышления не есть (или не всегда есть) категория статическая, механическое приравнивание одних предметов или явлений к другим, сходным с ними. Соотношение между возгласом и эхом, между телом и тенью подразумевает и определенную зависимость причинного характера — без тела не может быть тени, как и без вызова — отклика, но причинность эта особая, она связана с представлением о взаимном влечении объектов «того же рода», а отсюда уже о бао — «ответе», «отклике», «воздаянии».

Концепция бао — воздаяния за добро или зло, возникшая еще в древности, в средневековье усилилась за счет буддийских идей о карме, оказавших заметное влияние на сюжетную структуру средневековых народных книг, книжных эпопей и романов. Достаточно вспомнить в этой связи, например, народную книгу «Пинхуа по „Истории Трех царств“» (начало XIV в.), в прологе к которой говорится, что все основные события эпохи Трех царств предопределены деяниями исторических лиц периода установления династии Хань (конец III в. до н. э.). Основные персонажи данной народной книги не просто исторические лица — они суть перевоплощения героев более раннего времени, отсюда предопределенность и их поступков. Так, полководец Лю Бэй оказывается перерождением Пэн Юэ, военачальника периода становления Ханьской династии, его противник, всесильный царедворец и полководец Цао Цао — военачальника Хань Синя, столь же коварного деятеля III в. до н. э., Сунь Цюань, глава царства У, — сановника Ин Бу. Буддийская идея предопределения и воздаяния соединяется здесь с древнекитайскими представлениями о том, что «справедливое воздаяние за добродетельные или дурные поступки — немаловажный фактор в истории, реально действующий не только в одном поколении, но и в целом ряде поколений» [2, с. 103]. Однако, в соответствии с этими представлениями, потомки наказываются за грехи их прямых предков. В пинхуа же и в ряде более поздних эпопей и романов (XIV—XVIII вв.) возрождение древних героев в новом облике и в другую историческую эпоху предполагает не наличие кровнородственных отношений, а общую заданность событий или действий героев более позднего времени событиями и по-

ступками героев предыдущей эпохи. В основе этой заданности лежат аналогии, осложненные определенными причинными связями, причинными, однако, не в нашем понимании, а связанными с представлениями, обусловленными концепцией бао.

В «Пинхуа по „Истории Трех царств“», например, Цао Цао, являясь перерождением Хань Синя, будет держать в плену императора Сянь-ди и убьет его супругу, поскольку Лю Бан, основатель династии Хань, плохо относился к Хань Синю, а его супруга императрица Люй-хоу приказала Хань Синя убить. Можно сказать, что мы имеем здесь дело с действием типа отклика (пленение государя) и типа аналогии-отклика: смерть Хань Синя — смерть ханьской императрицы. Но, конечно, гораздо явственнее аналогия между Цао Цао и Хань Синем, каким рисуют его народные легенды в отличие от официальных жизнеописаний: ср., например, убийство Хань Синем дровосека, показавшего ему дорогу, когда он спасался от Чуского гегемона, и убийство Цао Цао сводного брата его отца Люй Бошэ, оказавшего ему помощь, когда он спасался от погони, отряженной временщиком Дун Чжо [3, т. 1, с. 64—65]. Связь между Лю Бэем и Пэн Юэ также мыслится по аналогии. Пэн Юэ служил Чускому гегемону Сян Юю, потом перешел на сторону Лю Бана и стал одним из главных противников Сян Юя. Лю Бэй сперва служил у Цао Цао, мечтавшего захватить императорский трон и действовавшего во многом подобно Сян Юю, однако впоследствии выступил против Цао Цао. Образ мудреца Чжугэ Ляна, советника Лю Бэя, смоделирован по примеру Куай Туна, жившего в начальный период династии Хань.

Все эти аналогии в народной книге не случайны. Период Троецарствия часто именовался в средние века «сань фэнь» («тройственный раздел»). Само выражение «сань фэнь» впервые встречается в «Жизнеописании Хань Синя» из «Исторических записок» Сыма Цяня. Оно вставлено там в речь Куай Туна, обращенную к Хань Синю. Куай Тун уговаривает Хань Синя разделить Поднебесную на три части, а тот сперва отказывается, но впоследствии, из-за навета оказавшись не у дел, решается все-таки примкнуть к заговору. Об этом становится известно императрице, и Хань Синя казнят (в народных преданиях мотивировка несколько иная). Последними его словами, по Сыма Цяню, были слова сожаления о том, что он не последовал вовремя совету Куай Туна. И вот в народной книге эта мысль о разделе Поднебесной на три части претворяется в жизнь как бы в отместку за жестокость основателя династии Хань императора Гао-цзу. Таким образом, налицо устойчивая связь, основанная на мышлении аналогиями и осложненная идеей воздаяния — бао. И хотя в книжной эпопее «Троецарствие», созданной Ло Гуаньчжуном уже после народной книги, в силу конфуцианского мировоззрения автора буддийская концепция перерождения не нашла прямого отражения, постоянные аналогии между событиями Троецарствия и началом Ханьской династии наводят на мысль, что автору эпопеи была хорошо знакома концепция народной книги, навеянная буддийским мировоззрением.

ем. Нет сомнений, что и читатели «Троецарствия» были хорошо знакомы с нею, так как она легла в основу не только народной книги XIV в., но и повести о студенте Сыма Мао, вершившем суд в загробном царстве и повелевшем деятелям начала Хань возродиться в облике героев Троецарствия. Последняя вошла в собрание народных повестей Фэн Мэнлуна (XVII в.), а впоследствии, видимо в XVIII—XIX вв., была переработана еще раз в короткое самостоятельное произведение, известное под двумя названиями: «Сыма Мао вершит суд» и «Янь-ван на полдня» (недавно обнаружены также его маньчжурский, монгольский, корейский и малайский переводы).

Материалом для своего исследования мы выбрали эпопею XIV в. «Троецарствие» как первое в китайской литературе повествовательное произведение крупных форм и к тому же посвященное исторической тематике — событиям III в. Историческое повествование в отличие от других использует большее количество аналогий, и потому наиболее интересно для наших целей. Как и древние исторические, философские и иные книги, «Троецарствие» начиная со второй половины XVI в. обросло многочисленными комментариями, которые помогают нам понять особенности восприятия произведения читателями позднесредневекового периода.

Необходимо сказать также об особенностях традиционных китайских комментариев. Их существует несколько типов: комментарии, вставляемые прямо в текст и носящие характер заметок по ходу чтения книги, они печатаются мелкими иероглифами между вертикальными строками или в двух колонках, прерывающих текст основной строки; комментарии, носящие сводный характер и помещаемые в конце каждой главы, так называемые цзунпин (букв. «сводные комментарии»). Комментарии обычно корреспондируют с предисловиями, которых также насчитывается несколько типов: особой разновидностью предисловия является, например, дуфа — «способ чтения», пространные пояснения для читателя, акцентирующие по пунктам то, на что он должен обратить внимание.

В своей работе мы опираемся на комментарии Мао Цзунгана (середина XVII в.), который использовал опыт предшествующих комментаторов «Троецарствия»: философа-антиконфуцианца Ли Чжи (1527—1602) и, возможно, драматурга и теоретика драмы Ли Юя (Ли Ливэна, 1611—1676?). Мао Цзунган не просто комментировал «Троецарствие», он несколько обработал ранний его вариант, и с тех пор это произведение Ло Гуаньчжуна стало известно читателям именно в его обработке; этот вариант эпопеи лег и в основу русского перевода В. Панасюка [3].

В «Троецарствии» Ло Гуаньчжуна мы можем условно выделить две большие группы: аналогии внешние, т. е. основанные на приравнивании событий данного произведения к событиям, описанным в более ранних памятниках либо вообще взятым из предшествующей истории, и аналогии внутренние, т. е. такие, когда объекты для аналогии берутся в тексте самого произведения, когда тот или иной образ либо эпизод строится по типу предыдущего образа ли-

бо эпизода. Напомним вновь, что моделирование образа и жеста по подобию предшествующих есть характерная черта средневекового художественного сознания, характерная особенность того явления, которое Ю. М. Лотман называет эстетикой тождества и определяет как «полное отождествление изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему „правил“ моделями-штампами» [За, с. 173]. Сфера аналогий в китайской литературе шире и сложнее, чем это выглядит в данном определении, но сам механизм построения образа по аналогии, конечно, близок приравниванию явлений неизвестных уже известным читателю.

Сам Мао Цзунган в «Ду Сань го чжи фа» («Правила чтения „Троецарствия“») говорит об использовании в эпосе аналогий. «„Троецарствие“ — это такая книга, — пишет он, — в которой есть прелесть [того, что называется]. снежная крупа появляется до снега, а гром слышен до дождя. Основному эпизоду предшествует маленький эпизод в качестве введения. Например, прежде чем описывать, как Цао Цао устроил пожар в Пуяне, дается „проходной“ эпизод о пожаре в доме Ми Чжу, чтобы предварить это описание... Прелесть литературного произведения и есть в приведении аналогий (*фу лэй*)» [11, т. 1, «Правила чтения...», с. 17]. Напомним, что именно этим же термином «лэй» и обозначалась категория, «моделировавшая взаимное поведение объектов» в древнекитайской логике.

Данная аналогия, как и ряд других, приводимых Мао Цзунганом, есть аналогия внутренняя, представляющая интерес для комментатора в связи с его стремлением раскрыть читателю внутреннюю структуру эпоса и акцентировать внимание на том, в чем заключена эстетическая прелесть (*мяо*) произведения.

Начнем с той самой аналогии, которую указывает Мао Цзунган, аналогии о пожарах. Содержание анализируемого отрывка «Троецарствия» (конец гл. X — начало гл. XII) таково. Цао Цао, узнав о том, что его отец и все родичи убиты войнами Тао Цяня, правителя округа Сюйчжоу, посылает туда свои войска. Видя, что ему не устоять, Тао Цянь, которого Цао Цао обвинил в злодействе, но который в действительности к нему непричастен, предлагает подчиненным связать себя и выдать Цао Цао. Справедливый правитель, Тао Цянь хочет избавить свой народ от ужасов войны. Но тут вперед выступает какой-то человек и предлагает хитроумный план. На этом, в соответствии с канонами средневековой эпоса, который сформировался под влиянием профессионального устного сказа, требовавшего обрыва повествования на самом интересном месте, заканчивается 10-я глава.

Следующая глава начинается с разъяснения, что человеком, предложившим спасти Сюйчжоу от Цао Цао, был мудрый Ми Чжу, помощник правителя округа. Далее сообщается, что в бытность торговцем Ми Чжу как-то ездил по делам в Лоян. На обратном пути он встретил на дороге красавицу, которая попросила подвезти ее. Ми Чжу уступил ей место в повозке, а сам пошел пеш-

ком. Затем, поддавшись на уговоры женщины, он сел рядом с ней в повозку, но сидел прямо и ни разу не взглянул на нее. Через несколько ли пути красавица, собравшись сойти, сказала Ми Чжу, что она властительница южной звезды Огня и по повелению Верховного владыки должна спалить дом Ми Чжу. Поскольку же он отнесся к ней с почтением, она решила предупредить его о грозящей беде. Ми Чжу поспешил домой и вынес все вещи. Вечером на кухне начался пожар, и дом сгорел дотла. После этого Ми Чжу роздал свое добро бедным, а сам пошел на службу к Тао Цяню. Далее Ло Гуаньчжун рассказывает о том, какой план предложил Ми Чжу своему правителю.

Заметим, кстати, что рассказ о встрече Ми Чжу с властительницей звезды Огня заимствован Ло Гуаньчжуном из «Записок о поисках духов» Гань Бао (IV в.). Автор эпоса, правда, изменил некоторые детали, назвав, например, красавицу властительницей звезды Огня, тогда как Гань Бао именовал ее просто Тяньши — «посланцем небес». Как беллетрист Ло Гуаньчжун добавил и любопытную «психологическую» подробность: Ми Чжу не смотрел на красавицу — буквально «глазами искоса не взглянул». Употребленное здесь слово *се* кроме «косой», «искоса» имеет и второе значение — «еретический», «имеющий дурные, несправедливые помыслы». Тем самым текст получился многозначным, вызвав у комментатора дополнительную реплику: «В действительности это было очень нелегко» [11, т. 2, цз. 6, с. 1]. Укажем, что у Гань Бао вообще неясно, сошел ли Ми Чжу с повозки, сел ли он потом рядом с красавицей, сидел ли прямо не шелохнувшись; там сказано лишь, что она попросила ее подвезти, а через несколько ли попрощалась, назвала себя и предупредила о пожаре. Как замечает современный комментатор «Троецарствия» Ван Дао (30-е годы XX в.), у Гань Бао женщина и не знает сначала, что ее везет Ми Чжу, к которому она послана [11, т. 2, цз. 6, с. 7].

Обратимся теперь к комментариям Мао Цзунгана, помогающим нам понять художественный замысел автора эпоса. Во-первых, поясняет он, Ло Гуаньчжун назвал небесную деву властительницей звезды Огня потому, что стихия огня, по древнекитайской бинарной классификации, относится к инь, т. е. женскому началу. Судя по древним и средневековым сочинениям, это божество, считавшееся воплощением души мифического государя Янь-ди (от *янь* — «пламя») и не имеющее женской ипостаси (см. [13, т. 7, с. 368]).

Частное замечание Мао Цзунгана помогает нам понять глубинные ассоциативные связи и то, почему Ло Гуаньчжун придал этому мифическому персонажу женский облик. Еще более важно для нас другое замечание Мао Цзунгана, сделанное именно в плане ассоциативного мышления. После слов красавицы о грозящей Ми Чжу беде и обещании явиться ночью комментатор пишет: «Сердечный огонь не возгорелся, небесный огонь также не причинит вреда» [11, т. 2, цз. 6, с. 1]. Эта аналогия между «огнем сердечным» и «огнем небесным» достаточно глубоко скрыта

от глаз читателя (особенно современного и зарубежного), но в эпоху средневековья она, без сомнения, «работала».

В начале 12-й главы рассказывается о том, как Цао Цао был заманен в ловушку военачальником Люй Бу. Получив письмо от одного богатого жителя из Пуяна о том, что Люй Бу будто бы покинул город, Цао Цао вступил в него и попал в засаду. Город был подожжен со всех сторон, и Цао Цао еле-еле удалось спастись бегством. Этот эпизод эпопеи, основанный на «Веснах и осенях императора Сянь-ди» Юань Вэя (III—IV вв.?), не имеет, казалось бы, никакого отношения к истории Ми Чжу. Однако Мао Цзунган усматривает тут связь по аналогии, в основе которой — упоминание огня [вспомним замечание Ю. Л. Кроля, что концепция «рода» (или, добавим мы, однотипности, аналогии) служила у китайцев своеобразным заместителем концепции причинности]. «Огонь в доме Ми Чжу, — пишет Мао Цзунган, — это небесный огонь. Огонь в городе Пуян — это и „человеческий“ (т. е. разведенный людьми. — Б. Р.) огонь и небесный огонь. Ми Чжу узнал о пожаре и избежал его. Тем самым небо сохранило совершенного мужа. Цао Цао не знал об огне, но тоже не погиб на пожаре, так был оставлен в живых предатель<sup>2</sup>. Сохранение совершенного мужа соответствует принципам неба, оставление в живых предателя — это уже судьба» [11, т. 2, изд. 6, с. 33].

Такое разъяснение, а также другие замечания Мао Цзунгана показывают, что, с точки зрения средневекового китайского литератора и читателя, между вставным рассказом о встрече Ми Чжу с небесной девой и огненной ловушкой, подстроенной для Цао Цао в Пуяне, существует определенная связь, воспринимаемая, видимо, как проявление особого художественного мастерства писателя, сопрягающего столь далекие друг от друга события по аналогии с одной и той же стихией, стихией огня.

В «Правилах чтения» Мао Цзунган указывает на другие, чрезвычайно удачные, с его точки зрения, случаи соединения эпизодов по аналогии. Таково, например, знаменитое описание битвы у Красной стены, когда суда Цао Цао, скованные для устойчивости цепью, были сожжены воинами царства У. Этой битве предшествуют в качестве своеобразного зачина-анalogии две другие, когда также применяется огонь: в горах Бован, когда по приказу мудрого Чжугэ Ляна был подожжен тростник в ущелье, через которое двигались войска Цао Цао, и в городе Синье, где нашли прибежище уцелевшие воины Цао Цао и где по приказу того же Чжугэ Ляна ночью был устроен грандиозный пожар. Как пишет Мао Цзунган, «эти два небольших эпизода предвосхищают большой эпизод с применением огня у Красной стены» [11, т. 1, «Правила чтения», с. 17].

Хотя Мао Цзунган не говорит здесь ни о какой иной связи, кроме аналогии, основанной на применении огня, можно, как нам кажется, отметить и связанность этих событий одними и теми же героями, и определенную их последовательность во времени. Так, во всех трех случаях огненное нападение было применено против

войск Цао Цао, мечтавшего захватить Поднебесную. У Бована и в Синье это было сделано по приказу Чжугэ Ляна, помогавшего потомку ханьского императорского рода Лю Бэю, а при Красной стене — по приказу Чжоу Юя, полководца царства У. Правда, и в последнем случае дело не обошлось без Чжугэ Ляна, вызвавшего с помощью магических заклинаний необходимый для огненного нападения восточный ветер. Добавим, что описания первых двух битв и битвы у Красной стены разделяют у Ло Гуаньчжуна семь глав.

Аналогии с огнем вообще относятся к числу излюбленных Мао Цзунганом (стоит подчеркнуть, что он, как и другие комментаторы эпопеи, был восторженным ее почитателем и комментировал то, что считал художественно удачным). В главах 9 и 10, например, он подмечает еще одну аналогию между огнем, зажженным войнами, которые охраняли труп сановника Дун Чжо, стремившегося узурпировать трон, в его пупке (Дун Чжо был необычайно толст, и жир тек на землю)<sup>3</sup>, и «громовым огнем», полыхнувшим с неба в тот момент, когда сторонники Дун Чжо хотели захоронить в гробу его останки. Но от удара грома гроб раскрылся, и останки Дун Чжо из него выпали. При второй попытке захоронения повторилось то же самое, а при третьей «громовой огонь» уничтожил все целиком. После этих слов Мао Цзунган записал: «Лампада в пупке, упомянутая выше, — это огонь, [разожженный] людьми, уничтоживший все „громовой огонь“ — это небесный огонь» [11, т. 2, цз. 5, с. 18]. Едва ли эта аналогия есть результат субъективного подхода комментатора к тексту. Мао Цзунган, мысливший как типичный человек средневековья, не мог не видеть в небесных явлениях особые знамения, содержащие некую высшую оценку происходящих на земле событий. В пользу правомерности его взгляда говорит тот факт, что, заимствовав историю о захоронении останков Дун Чжо из таких источников, как «Жизнеописание Дун Чжо» в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу (223—297) и «Подневное описание царствования императора Сянь-ди» (см. разыскания Ван Дао [11, т. 2, цз. 5, с. 19]), Ло Гуаньчжун изменил ее конец и фразу об уничтожении останков «громовым огнем» вставил уже от себя.

Конечно, Мао Цзунган отмечает не только аналогии, связанные со стихией огня, в тех же «Правилах чтения» он называет двумя параллельными действиями, например, шесть выступлений Чжугэ Ляна из гор Цишань и предшествующее семикратное пленение Чжугэ Ляном вождя южных племен Мэн Хо, а также обращение Кун Жуна за помощью к Лю Бэю и предшествующий этому эпизод спасения осажденного Желтыми повязками правителя округа Бохай бесстрашным воином Тайши Цы. Кун Жун помогал семье его матери, и старая женщина послала сына, чтобы выручить благодетеля. Потом Тайши Цы вызвался пробиться сквозь строй мятежников и доставить Лю Бэю просьбу Кун Жуна о помощи (гл. 11). С точки зрения современного читателя, налицо элементарная последовательность событий, взятых Ло Гуаньчжуном из историче-

ских источников (официальной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу и «Истории Поздней Хань» Фань Е, V в.), Мао Цзунган же усматривает здесь опять-таки использование аналогии. Эту общую аналогию комментатор подкрепляет аналогиями более частными — они указаны в его постраничных комментариях. Например, аналогия проводится между действиями Цао Цао, мстящего за отца, и Тайши Цы, благодарящего за доброе отношение к матери, — Мао Цзунган видит здесь явную однотипность действий, — несмотря на то что одно из них со знаком плюс, а другое — со знаком минус. Соответственно в обоих случаях комментатором использован один и тот же глагол *бао*. Не менее специфична комментаторская ремарка после рассказа о том, как пришедший с Лю Бэем его названный брат, богатырь Гуань Юй вступил в бой с главарем отряда Желтых повязок Гуань Хаем. «Чтобы разбить Желтых повязок, используют [богатыря] в зеленой повязке, это называется — стихия дерева преодолевает стихию земли» [11, т. 2, изд. 6, с. 5]. Здесь вскрыта глубинная, но очень типичная, чисто национальная аналогия, связанная с учением о пяти стихиях, их чередовании и взаимодействии. Следует заметить, что ни в этой главе, ни в главе 1-й, где дается описание облика Гуань Юя, ни о какой его повязке не упоминается. Весьма возможно, что Мао Цзунган исходит здесь из традиционных храмовых изображений Гуань Юя, объявленного в эпоху Мин богом войны. Это показывает, что материал для аналогии берется не только непосредственно из текста, а как бы обусловлен и внелитературными представлениями.

Выше мы разобрали часть тех аналогий, которые сам Мао Цзунган указывает в «Правилах чтения „Троецарствия“», подчеркивая их эстетическую прелесть. Попробуем теперь сами выделить некоторые типы внутренних аналогий в тексте эпоса. Сюда, как нам представляется, следует отнести многочисленные повторные действия, строящиеся по принципу аналогии. Средневековые китайские эпосы сохраняют пришедшее из фольклора пристрастие к тричности (или вообще многократности действия) — вспомним хотя бы три посещения Чжугэ Ляна Лю Бэем, или три удара по деревне Чжуцзячжуан в «Речных заводах», или историю о том, как Тао Цянь трижды предлагал Лю Бэю править городом Сюйчжоу. Как и в сказках большинства народов мира, основную роль здесь играет тричность действия. Но эпос «Троецарствия» есть литературное произведение, и в отличие от фольклорной сказки многократность действия выступает здесь как художественный прием, намеренно вводимый автором, который строит одно действие по аналогии с предыдущим, а нередко использует и внешние аналогии, восходящие к ранним историческим преданиям и легендам.

Возьмем для примера упомянутый выше знаменитый эпизод троекратного посещения Лю Бэем хижины Чжугэ Ляна. Этому эпизоду из 37-й главы «Троецарствия» предшествует троекратное действие в 12-й главе, где рассказывается о том, как Тао Цянь трижды приглашал Лю Бэя править Сюйчжоу. Заметим, что троекратность в последнем случае есть результат авторской

фантазии Ло Гуаньчжуна, поскольку исторические источники не говорят об этом ни слова (см. разыскания Ван Дао [11, т. 2, цз. 6, с. 13]). Сложнее с троекратным посещением Чжугэ Ляна, потому что в «Жизнеописании Чжугэ Ляна» из «Истории Трех царств» сказано, что Лю Бэй попросил привести к нему Чжугэ Ляна, но советник Сюй Шу ответил, что «этого человека можно увидеть, но нельзя заставить его прийти. Полководцу легче самому навестить его». Тогда Лю Бэй тотчас же отправился к Чжугэ Ляну, ездил трижды, пока смог повидать его» [16, т. 4, с. 912].

Однако, хотя мы имеем дело вроде бы с реальным фактом, зафиксированным в официальной истории, есть данные, заставляющие сомневаться в его достоверности. Источники III—IV вв. дают и иную версию встречи Лю Бэя и Чжугэ Ляна. Так, согласно «Обозрению династии Вэй» («Вэй люэ»), фрагменты из которого сохранились в комментариях Пэй Сунчжи к сочинению Чэнь Шоу, Чжугэ Лян сам явился к Лю Бэю, который сперва даже не обратил на него особого внимания. Только после беседы с ним правитель понял, что Чжугэ Лян — человек необычайного ума. Такая версия представляется более логичной, учитывая малую вероятность ситуации, когда бы прославленный военачальник сам трижды ездил куда-то в горы искать двадцатилетнего (!) мудреца, который был много моложе его самого. Скорее всего, в официальной истории мы имеем уже дело с преданием, возникшим по аналогии с более ранними рассказами о приглашении на службу мудрецов.

Преданий таких известно несколько. Практически все они упомянуты Ло Гуаньчжуном, когда речь идет о приглашении Чжугэ Ляна на службу к Лю Бэю. Здесь аналогия внутренняя, основанная на повторении троекратного действия Тао Цяня, смыкается с аналогией внешней, моделирующей эпизод эпопеи по образцу древних преданий. Так, Сюй Шу говорит, что если Лю Бэй убедит Чжугэ Ляна служить ему, это будет наподобие того, как «династия Чжоу обрела Люй Вана, а династия Хань — Чжан Ляна».

Как свидетельствует древнее предание, Люй Ван (Люй Долгожданный) много лет не находил применения своим силам и способностям, пока однажды князь Вэнь-ван не увидел чудесный сон. Ему явился Небесный государь и сказал: «Вручаю тебе Вана». (По другой версии, Вэнь-ван собрался на охоту и гадатель предсказал ему встречу с мудрецом.) И действительно, поехав на охоту, Вэнь-ван на берегу реки Вэй увидел старца, удившего рыбу, которого и пригласил в советники, дав ему имя Ван — «Долгожданный» (см. [8, с. 430—431]). Можно предположить, что Ло Гуаньчжун имел здесь в виду еще одну версию предания о мудром Люй Ване, сохранившуюся в древнем философском трактате «Гуйгу-цзы», где говорится: «Люй Ван трижды посещал Иньский двор, трижды ходил к Вэнь-вану и только потом соединился (встретился? — Б. Р.) с Вэнь-ваном» (цит. по [10, с. 110]). Учитывая, что читатель уже предупрежден о троекратном посещении Лю Бэем хижины мудреца самим названием главы, он, по всей

вероятности, должен был усматривать в этом сравнении Чжугэ Ляна с Люй Ваном не просто аналогию в мудрости и огромном значении, которое имели советы Люй Вана для его князя, но и более глубинную аналогию, связанную с троекратностью действия, — троекратность посещения (здесь неважно, что Люй Ван сам посещал князя, напрашиваясь к нему в советники). Эта аналогия тут же поддерживается сравнением с Чжан Ляном.

Чжан Лян (ум. в 189 г. до н. э.) был советником основателя Ханьской династии Лю Бана, подобно тому как Люй Ван был советником Вэнь-вана, основавшего вместе с сыном У-ваном династию Чжоу. Этот аспект исторической аналогии тут тоже чрезвычайно важен, явно намекая, что если Лю Бэю удастся привлечь на службу Чжугэ Ляна, то и он сможет основать новую династию (что и происходит в действительности, хотя и на весьма короткое время).

Интересно, однако, что и с Чжан Ляном связано предание, основанное на троекратности действия, весьма сходного с посещением мудреца. Историограф Бань Гу (I в.) в «Жизнеописании Чжан Ляна», помещенном в «Истории династии Хань», рассказывает, что однажды, когда Чжан Лян прогуливался по мосту, перед ним внезапно появился старик в одежде даоса и на глазах Чжан Ляна уронил свою туфлю под мост. Старик попросил Чжан Ляна спуститься и подать ему туфлю. Тот хотел было поколотить старика, но из уважения к его возрасту сдержался, спустился под мост, достал туфлю и затем, стоя на коленях, подал ее. Старик поддел туфлю ногой и, улыбнувшись, ушел. Чжан Лян еще более изумился. Отойдя на версту, старик вернулся и сказал ему: «А тебя, сынок, можно научить. Через пять дней на рассвете встретишься со мной здесь». Чжан Лян дважды приходил с петухами, но старик являлся раньше его и страшно гневался за опоздание. Лишь на третий раз, когда Чжан Лян отправился в полночь, он опередил старика, и тот дал ему книгу, написанную на бамбуковых планках, сказав: «Прочтешь и станешь полководцем у князя...» [9, т. 7, с. 2024]. В этом рассказе, носящем явные следы предания, обращает на себя внимание опять-таки троекратность хождения Чжан Ляна с целью получения магических знаний. На первый взгляд эта история едва ли являет собой аналогию рассматриваемому эпизоду эпопеи. Обратимся, однако, к тексту предшествовавшей эпопеи народной книги «Пинхуа по „Истории Трех царств“», где описывается троекратное хождение Лю Бэя к Чжугэ Ляну и где Лю Бэй, вторично не застав дома мудреца, сам вспоминает историю Чжан Ляна, который, «бежав на чужбину, проходил через мост и встретил старца Хуан Шигуна. Он три или четыре раза подавал туфлю и получил три свитка небесной книги» [15, с. 66]. И хотя события, описанные в династийной истории Бань Гу, излагаются тут устами героя весьма приблизительно<sup>4</sup>, аналогия между тремя хождениями Чжан Ляна на встречу с таинственным старцем и тремя поездками Лю Бэя к Чжугэ Ляну вполне очевидна.

Вообще аналогия между Чжугэ Ляном, с одной стороны, и Люй Ваном и Чжан Ляном, с другой, проводится довольно настойчиво автором эпопеи на протяжении всего данного эпизода (конец главы 36 — начало главы 38). Как мы помним, в первый раз эта аналогия присутствует в речи Сюй Шу; после его ухода от Лю Бэя она возникает уже в словах отшельника-мудреца Сыма Хуэя, сравнивающего Чжугэ Ляна с Люй Ваном, «который помог основать династию Чжоу, просуществовавшую восемьсот лет», и с Чжан Ляном, «прославившим Ханьскую династию на целых четыреста лет» [3, т. 1, с. 456]. Затем возникает образ одного только Люй Вана — в песне, которую слышит Лю Бэй, вторично едущий к Чжугэ Ляну. В этой песне, которая доносится из стоящего у дороги кабачка, есть такие строки: «Вы не видели, как дунхайский старец распрощался с зарослями, последовал за колесницей и стал близок с Вэнь-ваном?» [11, т. 4, цз. 19, с. 11]. Аналогия здесь выражена не прямо, а заключена в словах «дунхайский старец». (Согласно «Мэн-цзы», Люй Ван жил на берегу Дунхая (Восточного моря), в «Исторических записках» Сыма Цяня он назван уже просто «человеком из Дунхая», см. [10, с. 111].) Такая аналогия, усложненная намеком (в песне упоминается не имя и не прозвище знаменитого мудреца, а лишь его место жительства), особо ценилась в китайской литературе, а намек здесь, как мы постараемся показать несколько ниже, еще и «многослойный».

Третий раз аналогия с Люй Ваном и Чжан Ляном возникает в коротком письме, которое оставляет Лю Бэй мудрецу, вновь не застав его дома: «Разверните свои таланты, равные талантам Люй Вана, совершите великие подвиги, равные подвигам Цзыфана» [3, т. 1, с. 463]. Цзыфан — это прозвание Чжан Ляна, и, как справедливо замечает Мао Цзунган, сопоставление с Люй Ваном и Чжан Ляном здесь «точно перекликается со словами Сыма Хуэя и Сюй Шу» [11, т. 4, цз. 19, с. 14]. Эта перекличка аналогий, постоянное поддерживание одного намека другим, или тождественным ему, или отличающимся вплоть до полной антонимичности, есть характернейшее свойство китайской художественной речи.

Поскольку все же аналогия по троекратности действия лежит в данном случае не на поверхности, а угадывается на уровне намека, то в начале 38-й главы Ло Гуаньчжун вводит еще один штрих. Лю Бэй собирается ехать к Чжугэ Ляну в третий раз. Военачальник Гуань Юй отговаривает его, возмущаясь поведением Чжугэ Ляна, который мог бы и сам явиться к потомку императорского рода Лю Бэю. «Ты не прав, — ответил Лю Бэй, — в древности циский князь Хуань-гун, когда захотел встретиться с отшельником Дунго, ходил пять раз и только один раз увиделся с ним» [11, т. 4, цз. 19, с. 19]. Аналогия здесь основана на древнем предании, согласно которому князь Хуань-гун трижды не мог застать Дунго, и сановники стали отговаривать его от встречи с мудрецом. Но князь не послушался и на пятый раз все-таки застал Дунго (см. коммент. в издании [12, т. 1, с. 309]). Как видим, несмотря на иное количество поездок, аналогия здесь весьма

уместна, так как содержит еще и уподобление ситуативного характера (Хуань-гуна, как и Лю Бэя, отговаривали от новой поездки). Но и это еще не все.

Мао Цзунган в своих комментариях отмечает следующий аспект данной аналогии: «Гуань Юй любил читать летопись „Вёсны и Осени“, вот Лю Бэй и рассказывает ему историю из времен „Вёсен и Осеней“» [11, т. 4, цз. 19, с. 19]. Пристрастие Гуань Юя к этой книге было общеизвестным, и в бесчисленных храмах, посвященных ему, и на народных картинах он обычно изображался сидящим с нею в руках. Следует заметить, что в «Троецарствии» не раз используются аналогии, основанные на тексте «Вёсен и Осеней». Так, например, в главе 50-й рассказывается о том, как Гуань Юй, задержав Цао Цао на дороге Хуажундао, отпустил его. Попав в засаду и увидев, что он окружен, Цао Цао обратился к Гуань Юю с такими словами: «Конечно, для благородного мужа справедливость — это главное, но если вы знаете „Чуньцю“ („Вёсны и Осени“), то вспомните, как поступил Юйгун Чжисы, когда преследовал Цзычжо Жуцзы» [3, т. 1, с. 622]. Имеется в виду история о военачальнике царства Чжэн по имени Цзычжо Жуцзы, посланном в поход против царства Вэй, на стороне которого воевал знаменитый стрелок Юйгун Чжисы. Цзычжо Жуцзы оказался разбитым и обратился в бегство. Узнав, кто его преследует, он обрадовался и сказал своим воинам, что Юйгун Чжисы не причинит ему вреда, так как является учеником ученика Цзычжо Жуцзы. И действительно, когда настигнув бегущих, Юйгун Чжисы спросил, почему Цзычжо Жуцзы не сопротивляется, тот ответил, что не совсем здоров и не в состоянии натянуть лук, и был отпущен [3, т. 1, с. 772]. И хотя аналогия здесь далеко не полная, поскольку Гуань Юй не был учеником ученика Цао Цао, но одной этой фразы оказалось достаточно, чтобы Гуань Юй, поняв, что Цао Цао и его воины измучены длительным походом и не могут биться по-настоящему, великодушно отпустил их.

Вернемся теперь вновь к тексту песни, доносившейся из природоного кабачка, которую услышал Лю Бэй во время второй поездки к Чжугэ Ляну. В ней кроме Люй Вана, названного дунхайским старцем, упоминается уже не Чжан Лян, а гаоянский пьяница, или, как мог сразу догадаться начитанный китаец, Ли Шици из Гаояна, известный в истории также под именем Ли Ици, который давал советы основателю Ханьской династии Лю Вану, далекому предку Лю Бэя. Как пишет Мао Цзунган, «смысл песни только в упоминании Люй Вана и господина Ли, но скрытно происходит соединение с Гуань Чжуном и Юэ И». Гуань Чжун, великий китайский философ, автор первого в мире трактата по экономике «Гуань-цзы» (VII в. до н. э.), служил советником при князе в царстве Ци, а Юэ И (IV в. до н. э.) был сановником яньского князя Чжао-вана, прославившимся своим походом на Ци, во время которого завоевал 70 с лишним городов. В самом начале разбираемого эпизода Ло Гуаньчжун вкладывает в уста Сюй Шу слова о том, что Чжугэ Лян сам сопоставляет себя с Гуань Чжу-

ном и Юэ И; потом то же повторяет Сыма Хуэй. С ними, по мнению Мао Цзунгана, сопоставляются в цитированной песне Люй Ван и Ли Шици. Аналогия «держится» на том, что Люй Ван получил в надел земли Ци, а Гуань Чжун несколько веков спустя служил там же советником; Ли Шици же, как некогда Юэ И, завоевал в царстве Ци 70 с лишним городов.

Таким образом, комментарии XVII в. помогают нам понять сложные и многослойные ассоциации, вызываемые аналогиями, приводимыми Ло Гуаньчжуном. Аналогии эти нередко носят, как мы могли только что убедиться, и внетекстовой характер, обогащая образы книжной эпопеи и делая повествование многоплановым. Ло Гуаньчжун выбирал аналогии из хорошо знакомой читателям древней истории (не позднее начала династии Хань), что нетрудно понять, учитывая его взгляд на Лю Бэя как на законного продолжателя дела первых ханьских государей, а также ту аналогию между временем установления Ханьской империи и периодом Троецарствия, которая была в народной книге и в устной традиции.

Среди внетекстовых аналогий, которыми пользуется Ло Гуаньчжун в данном эпизоде, можно отметить еще одну, связанную с прозвищем Чжугэ Ляна — Волун, что буквально значит «Лежащий дракон», но может быть понято и как «Спящий дракон», «Дремлющий дракон». По китайским мифологическим представлениям, дракон проявляет свою мощь летом, или, точнее, в теплое время года, но зимой спит. Лю Бэй со своими побратимами едет к Чжугэ Ляну зимой, но не застаёт его, и лишь на третий раз, когда визит наносится уже в начале весны, Лю Бэю удается поговорить с Чжугэ Ляном. Аналогия между драконом и Волуном тут же подмечается Мао Цзунганом, который пишет: «Зима, снег, и дракон погружен в спячку. Весна, гром (а дракон — повелитель дождей. — Б. Р.), и дракон подымается. Того, кто зовется Лежащим драконом, непременно надо было навещать весной» [11, т. 4, цз. 19, с. 16]. Любопытно, что и в третий свой приезд, когда Лю Бэй наконец застаёт Чжугэ Ляна дома, тот сладко спит, как бы оправдывая свое прозвище, причем спит не ночью, а днем, что вызывает еще одну реплику Мао Цзунгана: «Он — Лежащий дракон, потому спит, не разбирая, где день и где ночь...» [11, т. 4, цз. 19, с. 20]. Продолжая расшифровку скрытой здесь аналогии, необходимо отметить, что выражение «Лежащий (или Дремлющий) дракон» вошло в китайский язык для обозначения скрывающегося, живущего в глуши героя, которому еще не пришло время выйти на историческую арену (см. [13, т. 9, с. 390]). Не исключено, что на формирование этой метафоры определенное (если не решающее) влияние оказал пример Чжугэ Ляна, хорошо известный и до исторической эпопеи благодаря официальному жизнеописанию в «Истории Трех царств» Чэнь Шоу и многочисленным народным преданиям, драмам и т. п.

Вообще Ло Гуаньчжун использует несколько типов введения аналогий. Простейший из них — прямая аналогия, когда автор по-

вестователь или один из героев говорят, что некогда было то-то и то-то.

Таковы, например, приведенные выше слова Лю Бэя о том, как некогда князь Хуань-гун пытался заставить отшельника Дунго. Этот пример вводится словом *си* — «прежде», «в прежние времена», «некогда». Такой тип введения аналогий особенно часто встречается в многочисленных увещаниях, с которыми, согласно конфуцианскому этикету, честные сановники обращаются к своим потерявшим правильный путь правителям. Достаточно сослаться, например, на обращенное к Цао Цао, приказавшему готовить нападение на Сюйчжоу, увещание Сюнь Юя, которое начинается с напоминания о том, как действовали в аналогичной ситуации императоры Гао-цзу и Гуан-у-ди — основатели династий Западная Хань и Восточная Хань (гл. 12).

Второй тип введения аналогий есть сравнение или приравнение ныне действующих героев к героям былых времен — вспомним, как Чжугэ Лян сам сравнивает себя с Гуань Чжуном и Юэ И. Такие аналогии обычно вводятся словами *жу* — «например», «наподобие» и *би* — «подобно», «сравнить».

Третий тип — аналогии скрытые и воспринимаемые лишь подготовленным читателем. При этом следует учесть широкое распространение в Китае исторических знаний (даже в простонародной среде, куда они попадали через посредство театра и творчество народных сказителей) и сам настрой читателя на восприятие описываемых событий как аналогичных другим, хорошо известным из предшествующей истории. Многие из такого рода скрытых аналогий нам помогают понять комментарии Мао Цзунгана. Вот два примера из 36-й и 37-й глав эпопеи.

В первом эпизоде рассказывается о том, как Цао Цао пытался уговорить мать Сюй Шу, служившего тогда у Лю Бэя, написать письмо сыну, чтобы вызвать его в свой стан и лишить Лю Бэя мудрого советника. Старуха, разгадав коварный замысел Цао Цао, схватила со стола каменную тушечницу и запустила ею в Цао Цао. Как замечает Мао Цзунган, эпизод этот построен по аналогии с историей музыканта Гао Цзяньли, пытавшегося убить ненавистного тирана Цинь Шихуана, запустив в него цитрой, внутри которой был положен тяжелый кусок свинца [11, т. 4, цз. 19, с. 30].

В главе 37 рассказывается о том, как Цао Цао, вняв совету сановника Сюнь Юя и отложив из-за холодов поход на юг, приказал «отвести воды реки Чжанхэ и сделать небольшое озеро, где его войска обучались ведению войны на воде» [3, т. 1, с. 455]. Мао Цзунган усматривает здесь следующую аналогию: «Ханьский император У-ди обучал воинов ведению войны на пруде Кунминчи, так как этот государь готовился к войне с иноземными царствами. Цао Цао обучал воинов ведению войны на воде, так как этот могущественный сановник готовил грязную войну [в самом] Китае» [11, т. 4, цз. 19, с. 2]. Незначительная, казалось бы, подробность становится благодаря аналогии, осложненной противо-

поставлением, важной для восприятия образа Цао Цао — фактически главного отрицательного героя всей эпопеи.

Четвертый тип — аналогии, связанные с использованием устойчивых словосочетаний, столь любимых средневековыми китайскими литераторами. Используя уже сложившееся в традиции образное словосочетание, писатель вызывает в сознании читателя дополнительные внетекстовые ассоциации. Вот характерный пример. В главе 38 описывается, как Лю Бэй, приехав в третий раз к Чжугэ Ляну, наконец-то встретился с ним. Лю Бэй просит мудреца просветить его. Чжугэ Лян начинает подробно излагать свое понимание сложившейся в стране ситуации и советует, вступить в союз с Сунь Цюанем, правителем царства У, пойти с войском в Циньчуань. «И можете быть уверены — народ выйдет встречать вас с корзинами риса и с кувшинами с питьем» [11, т. 4, дз. 19; с. 23]. Выделенное нами устойчивое выражение (*дань ши ху цзян*), которое использует здесь Ло Гуаньчжун, восходит к «Комментариям Гунъяна» (IV в. до н. э.), где оно дано еще как два разрозненных двусложных сочетания, и к трактату «Мэн-цзы» в полном виде [14, т. I, с. 44]. Поскольку трактат «Мэн-цзы» входил в конфуцианское «Четверокнижие», которое училось наизусть в старой китайской школе и было знакомо каждому грамотному китайцу, то, вводя подобное словосочетание, Ло Гуаньчжун вызывал по аналогии в памяти читателя соответствующие контексты из более древней литературы, углубляя художественную выразительность собственного текста — в данном случае подчеркивая идеальность действий Лю Бэя, поскольку само выражение *дань ши ху цзян* адекватно русскому «встречать хлебом-солью». Количество подобных примеров можно было бы без труда умножать.

На основании проведенного анализа допустимо сделать вывод, что для китайской средневековой повествовательной литературы, ярким образцом которой является историческая эпопея Ло Гуаньчжуна «Троецарствие», чрезвычайно важное художественное значение имеет мышление аналогиями, формирующее многие особенности образного строя и оказывающее существенное влияние на восприятие произведения читателем, которому помогают в раскрытии аналогий традиционные комментарии, сопровождающие издания эпопей начиная со второй половины XVI в. При этом аналогии имеют значение и для построения самого произведения (создание эпизодов по аналогии), и для изображения самих героев, и для описания их поступков, проявляясь фактически на всех уровнях: идеологическом, изобразительном, сюжетном, языковом. Повторим, что аналогии могут быть условно разделены на внутренние, т. е. возникающие в ходе развития самого повествования, и внешние, возникающие в соответствии с широко известными фактами и образами, взятыми из мифологии или истории древнего Китая (главным образом из времен начала династии Хань). Аналогии могут быть также классифицированы на явные, называемые непосредственно, и скрытые, напоминающие намеки или возникающие в результате внетекстовых ассоциаций, столь богатых у китайского

читателя, воспитанного с детства на длительной литературной традиции. Нет сомнения, что аналогии обогащают текст эпоса и делают его более многоплановым, а временами и многослойным, в чем нельзя не увидеть проявление национального своеобразия образного мышления китайцев, вплоть до начала XX в. питавшегося соками только своей художественной традиции.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ср. поэтический перевод А. А. Штукина [7, с. 346].

<sup>2</sup> Мао Цзунган использует здесь термин (словосочетание) *цзянь-сюн* — букв. «предатель-герой» или «коварный герой».

<sup>3</sup> Все эти натуралистические подробности опущены в русском переводе «Троецарствия» (ср. [3, т. 1, с. 121]).

<sup>4</sup> Скорее всего, анонимный автор народной книги основывался на драме Ли Вэньвэя «Чжан Цзыфан на мосту подносит туфлю» (XIII—XIV вв.).

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кроль Ю. Л. Концепция «рода» (*лэй*) в полемике ханьских мыслителей (по материалам трактата I в. до н. э. «Янь те лунь»).— Двенадцатая научная конференция «Государство и общество в Китае». Ч. I. М., 1981.
2. Кроль Ю. Л. Сыма Цянь — историк. М., 1969.
3. Ло Гуаньчжун. Троецарствие. Пер. В. А. Панасюка. Т. 1—2. М., 1954.
4. За. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике.— «Груды по знаковым системам», № 1 («Ученые записки Тартуского государственного университета»). Вып. 160). Тарту, 1964.
5. Рифтин Б. Л. Историческая эпоса и фольклорная традиция в Китае. М., 1970.
6. Рифтин Б. Л. Метод в средневековой литературе Востока.— «Вопросы литературы». 1969, № 6.
7. Рифтин Б. Л. Проблемы китайского книжного эпоса.— Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978.
8. Шидзин. Пер. А. А. Штукина. («Литературные памятники»). М., 1957.
9. Юань Кэ. Мифы древнего Китая. Пер. Е. И. Лубо-Лесниченко и др. М., 1965.
10. Бань Гу. Хань шу (История династии Хань). Пекин, 1964.
11. Гу Цзеган и др. Гу ши бянь (Спорные вопросы древней истории). Т. 2. Пекин, 1932.
12. Каочжэн цзубэнь Сань го чжи яньи (Старый вариант «Троецарствия» с разысканиями). Коммент. Мао Цзунгана, разыскания Ван Дао. Шанхай, 1934.
13. Ло Гуаньчжун. Сань го яньи (Троецарствие). Пекин, 1962.
14. Морохаси Тэцудзи. Дай кан-ва дзитэн (Большой китайско-японский словарь). Токио, 1955.
15. Мэн-цзы и чжу («Мэн-цзы» с переводом [на современный язык] и комментариями). Пекин, 1960.
16. Сань го чжи пинхуа (Пинхуа по «Истории Трех царств»). Шанхай, 1955.
17. Чэнь Шоу. Сань го чжи (История Трех царств). Пекин, 1963.

А. М. Дубяцкий

## О РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКОМ СОДЕРЖАНИИ ОБРАЗОВ ДРЕВНЕТАМИЛЬСКОЙ ЛИРИКИ

Даже при самом общем взгляде на индийскую литературу древности и средневековья обнаруживается ее громадная зависимость от мифа и ритуала, которая выражается не только в прямом заимствовании мифологических тем, образов и представлений, но и в использовании глубинных мифологических и ритуально-мифологических структур, определяющих генезис и внутренний смысл сюжетов, композиции или других элементов произведений устной или письменной литературной традиции. В ряде специальных работ последнего времени достаточно определенно и убедительно выявляются, например, связь мифа и ритуала с эпосом [2; 3], ритуально-мифологические истоки индийской драмы и происхождение ее персонажей [1; 13]. Значительно меньше внимания уделяется древнеиндийской лирической поэзии, хотя ее исследование в этом плане представляется интересным и перспективным<sup>1</sup>.

Попытка именно такого исследования будет предпринята здесь на материале древнетамильской поэтической традиции, относящейся к I—III вв. и известной нам по двум сборникам, «Эттутохей» («Восемь антологий») и «Паттуппатту» («Десять песен»), в которых традиция предстает вполне зрелой, выработавшей оригинальные художественную систему и поэтический канон, достигшие значительного формального мастерства. Вместе с тем поэзия сборников сохраняет хорошо ощутимую связь с фольклорно-обрядовой стихией, что делает ее весьма благодатным материалом для изучения под упомянутым выше углом зрения.

Наша конкретная цель — выявление ритуально-мифологических корней поэтической темы «куринджи», одной из пяти канонических тем любовной поэзии «ахам»<sup>2</sup>, и определение их роли как формообразующего начала в процессе становления и самой темы, и характерной для нее образности. Тема куринджи важна для нас потому, что, разрабатывая ситуацию знакомства героев и их первых встреч, она служит как бы завязкой условного сюжета древнетамильской лирики. Кроме того, в ней раскрываются основные

мифологические представления древних тамиллов, связанные с культом бога Муругана, который, согласно канонической тамильской классификации природных ландшафтов, является покровителем «страны куринджи», страны горных лесов, где происходят события, составляющие содержание данной поэтической темы<sup>3</sup>. Эти события можно обобщенно представить в виде связного рассказа, который будет выглядеть примерно так.

Девушки горного охотничьего племени кураваров отправляются на поле созревающего проса, чтобы криками и шумом отгонять от него птиц и диких животных. Случайно там же оказывается охотящийся в лесу юноша. Он обращает внимание на одну из девушек, они обмениваются взглядами и сразу влюбляются друг в друга. Дома они начинают тосковать и думать о новой встрече. Эту встречу устраивает друг юноши, но в дальнейшем посредником между героями, главной движущей силой их романа становится подруга героини: она договаривается с героем о свиданиях, устанавливает их время и место, сообщает герою о любовных переживаниях своей подруги. Встречи происходят втайне от окружающих, в первую очередь от родителей героини. Когда созревает просо и приходит время жатвы, девушку запирают в доме и бдительно стерегут. Теперь герои могут встречаться лишь под покровом ночной тьмы. Трудность свиданий, вынужденная разлука воспринимается героиней весьма болезненно: она томится, худеет, красота ее блекнет и увядает. Родители и старая кормилица (*cevilittay*) обеспокоены состоянием дочери и, желая узнать причину ее болезни, приглашают жреца (или жрицу) бога Муругана. Жрец, решив с помощью гадания, что девушка одержима духом, с целью изгнания его устраивает в полночь испуганные танцы, сопровождающиеся жертвоприношениями (в том числе кровавыми — убиение козла), экстатическим званием к Муругану, песнопениями, громом барабанов и звоном колокольцев. Тем временем подруга старается намекнуть родителям героини на истинную причину страданий их дочери и таким образом раскрывает тайну. Этот шаг, по существу, начинает подготовку к браку героев, т. е. к общественному признанию их на деле уже совершившегося соединения, которое между тем становится достоянием слухов, разносящихся по селению. Одновременно подруга убеждает героя в невозможности, в силу различных причин, дальнейших свиданий. Так, косвенным образом она внушает ему мысль о желательности скорейшего вступления в брак.

Перед женитьбой юноша иногда отправляется «за богатством», нужным для выкупа невесты. Уходя, он дает клятву вернуться к любимой и жениться на ней. Если родители не дают согласия на брак, молодые люди совершают побег из селения и проводят некоторое время в дикой, полной опасности местности, после чего они должны быть признаны мужем и женой<sup>4</sup>.

Таково в общих чертах поведение героев в период тайной добрачной любви, именуемой в тамильской традиции «калаву» — «не-что тайное». Несомненно, оно базируется на реальных древнета-

мильских обычаях и являет собой традиционную модель социальных отношений в эротической и матримониальной сферах.

В основе этой модели лежит представление о сакральной энергии, именуемой «анангу»<sup>5</sup>, наличие которой в людях, живых существах или предметах сообщает им качества силы, крепости, достоинства, пользы. Так, анангу обладают, например, лук (АН 159,6) и стрелы (АН 167,8), горы (АН 22,1; 72,11; НТ 288,1; ПН 151,11), слон в состоянии амока (КТ 308,2), бог Муруган (ПН 299, 6). В нашем случае особого внимания заслуживает анангу как сексуальная энергия женщины, естественным образом ассоциирующаяся с идеями чадородия, плодородия, блага, процветания. Именно это придает анангу социально значимый характер, ценностно окрашивает отношение к женщине в древнетамильском обществе.

Упомянутая сакральная энергия может быть благом только в контролируемом состоянии, в противном случае она становится опасной разрушительной силой. Поэтому девушка, в которой с достижением брачного возраста «просыпается» анангу, становится носителем потенциального блага и одновременно потенциальной опасности, наиболее надежно предотвращаемой узами брака<sup>6</sup>.

Сущность сакральной энергии лучше всего передается аналогией с жаром, огнем (ср. тапас). Поэтому все процессы и состояния, которые связаны с ее действием, тратой или накоплением (гнев, страдания, болезнь), интерпретируются в образах жара, огня, горения, нагрева. Это же относится и к любовной страсти: в период тайных встреч анангу возбуждена, нестабильна и сами герои, не будучи еще соединены крепкими узами брака, пребывают в болезненном состоянии «нагретости», доставляя друг другу скорее страдания, нежели благо. С другой стороны, удовлетворение страсти ощущается влюбленными как охлаждение одним другим<sup>7</sup>, что соответствует южноиндийской ритуально-мифологической традиции, в которой сексуальный акт понимается как охлаждающий [8, с. 562].

Таким образом, с точки зрения социума, смысл описанной выше модели поведения заключается в достижении такого состояния, при котором сакральная энергия женщины контролируется, «охлаждается» и имеет возможность функционировать как источник блага. Этим и определяется общая ритуалистическая окрашенность данной модели, особенно очевидная, когда мы рассматриваем ее на мифологическом фоне — в связи с Муруганом, основной фигурой древнетамильской религиозно-мифологической системы.

Наиболее существенной характеристикой Муругана, или Муругу<sup>8</sup>, следует признать его владение энергией анангу (см. ПН 299,6: «обладающий анангу Муруган»; АН 86,10: «редкостная анангу Муругана»), что подчеркивается его цветовыми ассоциациями: он — «Красный» (*sēyōṇ, sevvēl*), ему принадлежат красные и огненно-желтые цветы — кадамба, кандаль, венгей. Он — обладатель копья с алым наконечником, на знамени его изображен красный петух. Все эти атрибуты указывают на то, что Муруган, не-

сомненно, связан с огнем, солнцем и олицетворяет собой мужское плодотворяющее начало. Культ Муругана присущи экстатические («безумные») пляски, кровавые жертвоприношения, пение гимнов. Жрец Муругана, называемый «велан», что значит «вооруженный копьем» (как и сам бог), в процессе плясок становится одержимым Муруганом и выступает в качестве прорицателя и экзорциста.

На ранних стадиях развития культа Муруган почитался как божество, обитавшее почти повсеместно: в рощах, на перекрестках, на речных островах, в озерах и ручьях, в кадамбе, в местах празднеств и людских собраний, в столбах и «во множестве других мест» (ТМА 220—226). Однако наиболее специфична связь Муругана с горами.

Как отмечалось выше, он покровитель района куринджи, цветущих горных лесов, и воплощает в себе присущие горам качества плодородия и блага, а также крепости, силы, непоколебимости, высоты (последнее в особенности хорошо согласует горный и соляренный аспекты божества). С горами связаны и два ездовых животных (ваханы) Муругана — павлин и слон.

Культ раннего Муругана возник, вероятнее всего, в среде горных охотников (кураваров), которые поклонялись ему как божеству плодородия. Куравары занимались не только охотой, но и подсечно-огневым земледелием (выращиванием проса), сбором дикого меда, плодов хлебного дерева, съедобных клубней «валли»<sup>9</sup>, цветов. Их благополучие в большой степени зависело от своевременных и обильных дождей, о ниспослании которых они просят Муругана: «„Пусть горы примут облака! Пусть, дождь не прекращая, вздымаются на их вершины тучи!“ — так восклицая, устроив жертвоприношение, зывают к богу куравары» (ПН 143,1—3).

В эпоху создания поэзии антологий и поэм статус Муругана имеет более сложный характер: сохраняя черты локального божества, Муруган в то же время сливается со Скандой, сыном Шивы. Важно, впрочем, отметить, что полного слияния так и не произошло: Муруган сохранил при себе не только свое оригинальное имя, но и некоторые своеобразные элементы культа и мифологии. Оригинальной является, в частности, история любви Муругана и Валли.

Наиболее полная и авторитетная версия этой истории содержится в 24-й главе тамильского памятника XIV в. «Кандапуранам» («Пурана о Сканде») поэта Каччияппа Сивачарияра. Приведем в кратком изложении начало этой главы<sup>10</sup>.

В небольшом селении на склоне горы Валлималеи жил предводитель племени кураваров по имени Намби, у которого было несколько сыновей, но не было дочери. А на горе предавался аскезе отшельник Сивамуни. Однажды он воспылил страстью к проходившей мимо антилопе, и от его взгляда та забеременела, причем в этот момент в зародыше, по желанию Муругана, воплотилась дочь Тирумала (Вишну). В положенное время антилопа родила девочку, которую оставила в ямке из-под клубней растения «вал-

ли». Здесь ее нашли Намби с женой, радостно принесли домой и дали ей имя — Валли.

Когда Валли исполнилось 12 лет, то, по обычаю племени кураваров, ее послали на поле проса стеречь созревающие посевы от птиц и животных. Там ее заметил мудрец Нарада и рассказал о ней Муругану. Тот под видом охотника отправился на поле, куда в это же время пришли отец и братья Валли, принесшие ей еду. Муруган обернулся деревом венгей. Когда охотники ушли, Муруган опять подошел к Валли и признался ей в любви. Вновь появились охотники, дующие в рога и гремя барабанами. Валли испугалась за юношу, но Муруган скрылся под личиной старого шиваитского отшельника. Намби и его сыновья попросили у него благословения и вернулись домой. Старик захотел, чтобы Валли накормила его, и та дала ему просяной муки с медом, напоила водой из лесного озера. Затем он попытался овладеть Валли, но девушка с упреком отстранилась от него и направилась к своему полю. На помощь Муругану пришел его брат Ганеша. Он появился в виде разъяренного слона, и Валли, испугавшись, бросилась к старику под защиту. Тут Муруган предстал во всем своем божественном блеске: восседая на павлине, с копьем, с шестью головами и двенадцатью руками. Валли в благоговении простерлась перед ним. Он велел ей возвращаться на поле и сам пришел туда, вновь приняв облик молодого охотника.

Далее роман Валли и Муругана развивается по уже известному нам образцу, сохраняя все основные моменты: свидания у просяного поля, посредничество подруги, домашнее затворничество Валли перед жатвой проса, ее страдания в разлуке, беспокойство родителей, «безумный танец» велана, ночные свидания, побег влюбленных из селения, свадьба.

Мифологическое содержание истории Муругана и Валли довольно богато: например, она может быть интерпретирована как миф об установлении родственных отношений охотничьего племени со своим племенным божеством (расположение, покровительство Муругана «усиливаются» его браком с «дочерью кураваров»), как выражение эмоциональной связи божества со своими адептами, преодолевающей всякие иерархические границы (в духе течения бхакти), — но нас в первую очередь интересует выраженная в этой истории символика плодородия.

Фигура Валли, несомненно, символизирует растительное начало природы вообще и специфически — растительность района куринджи: будучи персонификацией растения со съедобными клубнями, Валли воплощает собой изобилие горных лесов, дающих кураварам естественные, «сырые» продукты (речь здесь, таким образом, идет о воплощении производительной энергии некультивируемой природы). Соединение Муругана, повелителя гор, олицетворяющего природное мужское начало, с Валли, олицетворяющей вегетативный аспект анангу, обеспечивает плодородие района куринджи и благосостояние племен горных охотников.

Подчеркнем еще раз, что сюжет мифа, по сути дела, тождествен

вен реконструируемому сюжету любовных взаимоотношений героев древнетамильской поэзии (за исключением некоторых эпизодов, связанных с чудесным рождением Валли, фигурами старика-шиваита, Нарады, Ганеши, самого Муругана на павлине и т. п., словом, эпизодов, которые можно считать позднейшими индуистскими модификациями мифа). Нам неизвестно, в каком виде существовал этот сюжет в период создания поэзии антологий, но можно, во всяком случае, утверждать, что представление об основном его узле, т. е. о встрече Муругана и Валли, имелось, о чем свидетельствует хотя бы такой отрывок: «Придешь ли ты ко мне, о горянка с прекрасной походкой, подобная Валли, которой присуще соединение с Муруганом (или: Валли, которая пошла на соединение с Муруганом)?» (НТ 82,3—4). Так или иначе, для поэтов история Валли и Муругана могла, как полагают, служить «идеальным образцом человеческого поведения» [20, с. 233], но, как нам кажется, не в этом состоит специфика соотношения поэтической ситуации и данного мифа. Главное здесь, очевидно, в их бесспорном концептуальном единстве, определяемом универсальной идеей обеспечения блага и плодородия путем соединения мужского и женского начал, а также характерной для древнетамильской культуры идеей контроля над сакральной женской энергией (которой в природе соответствует вегетативное начало плодородия). С этой точки зрения, и поэтический сюжет, и его реальный прототип — социальная модель поведения в сфере эротики, и сюжет пураанический равно мифологичны, и решить, что и для чего является образцом, невозможно. Их следует рассматривать как формы реализации одной и той же мифологемы.

В этой связи заслуживает внимания и такой важный источник возникновения подобных форм, как сфера ритуала, обряда. Собственно говоря, все описанное выше поведение героев носит обобщенно-ритуализированный характер. Ряд моментов, однако, допускает возможность и более специальной трактовки. Прежде всего обращает на себя внимание весьма жесткая привязанность любовного канона к определенным временным рамкам. Согласно «Толькаппиям» (IV—V вв.), теме куриньджи соответствует следующий за муссоном холодный сезон (октябрь — декабрь), а также сезон ранней росы (декабрь — февраль). Таким образом, в целом речь идет о прохладной, влажной половине года. Но в текстах мы находим и более конкретные временные границы событий, образуемые природными приметами. Так, встреча героев происходит в период созревания проса, заточение девушки в доме — перед жатвой, время бракосочетания обозначено распусканием ароматных цветков венгея (заметим, кстати, что тамильское слово *танам* обозначает одновременно «аромат» и «бракосочетание»). Важным знаком считалось, видимо, и полнолуние. Во всяком случае, когда подруге необходимо было намекнуть герою на своевременность женитьбы, она могла сказать ему так: «Венгей уже раскрыл свои сверкающие соцветия, и полная луна обрела ореол» (АН 2,16—17).

Переплетенность событий эротической и матримониальной

сфер с календарными и сельскохозяйственными, разумеется, неслучайна — она предполагает их магическое взаимовлияние, а также момент ритуального стимулирования каждой из них (см., например, [2, с. 115]). Имея это в виду, мы можем считать, что уже первая ситуация поэтического сюжета, приход девушек на просяное поле, ритуально значима. Ведь охрана созревающих посевов поручалась тем, кто достиг двенадцатилетия, т. е. брачного возраста (ср. Валли или Каннахи, героиню «Силаппадикарам» — V—VI вв.), возраста «созревания» сакральной энергии. Присутствие на поле ее носительниц должно было способствовать благополучному дозреванию проса (напомним, что куравары практиковали подсеčno-огневое земледелие, полагавшееся на силу естественного плодородия земли). Кроме того, девушки производили шум пением, игрой на барабанчиках, различными приспособлениями, которые в стихах не описываются, а лишь перечисляются (*kalal, kuḷir, tattai*). Можно предположить, что эти инструменты функционально соответствуют известным в этнографии предметам типа трещоток, гуделок или *bull-roarers*, используемым в ритуалах, стимулирующих энергию плодородия<sup>11</sup>. С такой же целью девушки затевали имеющие явную эротическую подоплеку обрядовые качания на качелях, толчение в ступках зерен бамбука и купания, в том числе совместно с юношами<sup>12</sup>. Ритуальные обертоны содержит и любовное соединение молодых людей. Весьма многозначительны в этом отношении, во-первых, календарная обусловленность свидания (ср. строку АН 118,12: «Созревающие колосья, в течение многих дней дававшие знак о соединении») и, во-вторых, то обстоятельство, что родители девушки, склонные, как мы выяснили, строго следить за ней и запирающие ее в доме сразу после снятия урожая, до этого не только разрешают ей идти на поле, но и прямо посылают ее туда: «„Будь там, горянка, с барабанчиком, чтобы отгонять от проса красноклювых попугав“ — так приказала мать» (НТ 134,4—6).

Таким образом, свиданию героев явно приписывается смысл, характерный для ритуалов плодородия, включавших в себя акт совокупления на поле, который магически способствовал обильному урожаю.

В обстановке другого важного любовного эпизода — тайной ночной встречи — тоже чувствуются отголоски ритуальных событий, на этот раз связанных с так называемыми «безумными плясками» велана. Темная полночь — настойчиво и регулярно повторяющееся в стихах определение момента прихода героя на свидание — это и есть время устройства таких плясок, сопровождающихся жертвоприношениями, взываниями к Муругану, экстатическими песнопениями. Интересно, что в поэзии эти пляски чаще всего связаны с любовным недугом героини: Муруган, которого «приводил» на ритуальную поляну жрец, одетый в костюм бога (цветочные гирлянды, венки, копье в руке), должен был изгнать из девушки духа, «охладить» ее. Вполне вероятно, что исцеление мыслилось как сексуальный акт (напомним, что существовало представление

об охлаждающем его характере), и, хотя мы не знаем, воспроизводился ли он когда-либо в таких случаях реально, его имитация, исполнение, так сказать, театральное должно было иметь место, подобно тому как это происходит и сейчас во время эротических действий, связанных с культом Муругана. Поводом для них могут служить разные обстоятельства (в частности, календарные события), но сохраняется главное — акцент на идеях плодородия, процветания, использование эротической символики (между прочим, наилучшим образом воплощаемой традиционной историей Валли и Муругана<sup>13</sup>). В ходе плясок, подобных тем, что описываются в ТМА 190—217 как пляски Муругана с горными девами, происходила театрализованная встреча Муругана с Валли, разыгрываемая, скорее всего, жрецом и жрицей (описание жрицы также есть в ТМА 218—247). Если это делалось ради «заболевшей» героини, лечение, видимо, принимало характер сеанса симпатической магии.

Тесная связь культа Муругана с эротикой, присущая этому культу атмосфера экстаза, избытка энергии, эмоционального возбуждения находят отражение в том, что любовное чувство понимается в тамильской культуре как состояние, близкое к одержимости, сумасшествию<sup>14</sup>, — и это наряду с наличием в эротической сфере такой важной сакральной величины, как энергия плодородия, определяет тайный и сакрализованный характер взаимоотношений влюбленных. Отсюда следуют два чрезвычайно важных момента, связанных с поэтическим отображением данных взаимоотношений: во-первых, то, что для воссоздания любовных ситуаций поэзия использует антураж ритуалов и обрядов плодородия, а во-вторых, то, что образы героев сопрягаются с Муруганом и Валли, участвующими в этих самых обрядах.

Если первое обстоятельство, исходя из приведенного выше материала, можно считать очевидным, то второе требует некоторого разъяснения. Мы уже отмечали случаи прямого уподобления в поэтических текстах героя Муругану, а героини — Валли. Случаи эти, однако, довольно редки: имя Валли во всем комплексе антологий и поэм встречается семь раз, а в любовной поэзии — один (в цитированной уже нами строке НТ — 82,4). Прямое уподобление героя Муругану происходит ненамного чаще. Но суть дела не в формальном употреблении фигуры сравнения и не в том, что история Муругана и Валли служила для поэтов идеальным прототипом человеческого поведения [20, с. 233], а в том, что образы Муругана и Валли могли быть для влюбленных, так сказать, инструментом психологической перестройки. Подобно тому как перевоплощается в Муругана одержимый им жрец, одержимые любовью молодые люди как бы перевоплощались в Муругана и Валли и в рамках собственных любовных взаимоотношений разыгрывали заданный мифологический сюжет. Отстраняясь от самих себя, они словно вступали на ритуальное поле, где им предстояло стать исполнителями особых ролей, существующих с целью своеобразного социального контроля их поведения. Войти же в эти роли им и

помогал разбираемый нами миф, который, таким образом, функционировал как медиатор между двумя сферами — религиозной и эротической.

Ритуально-мифологическая подоплека древнетамильского любовного канона в сильной степени определяет и набор поэтических средств, с помощью которых происходит создание образов героев в поэзии ахам. Прежде всего, оказывается, что эти герои совершенно лишены индивидуальных черт — недаром автор трактата «Толькаппиям» в одной из сутр заметил, что в поэзии ахам персонажи не имеют имен. Действительно, их название происходит, как правило, в зависимости либо от их связи с определенной местностью или местом (например, *malaiyaṅ* — «горец», *nātan* — «житель [такой-то] земли», *ūraṅ* — «житель [такого-то] селения», *maṇaiyōl* — «жена», букв. «принадлежащая дому»); либо от их позаций или действия в той или иной ситуации (*pirintōr* — «покинувшие», *kūṭirantōr* — «пересекшие пустынные земли», *uravōl* — «пробывающая дома», *iruḷēr aimpāl nīviyōrē* — «коснувшиеся темных с пятью красивыми прядями волос» и т. д.); либо от какой-нибудь детали внешности или костюма (*mārpaṅ* — «обладающий (крепкой, широкой) грудью», *toṭiyōl* — «обладающая браслетами», *māyōl* — «темная», *oṇṇital* — «светлолобая») и т. д. Могут быть и другие, но в принципе такого же рода определения.

Наименование героев поэзии куриньджи выделяет их связь с горами: он — горец, житель горной страны, она — горянка, женщина из племени кураваров, дочь охотника. Эта связь подчеркнута и некоторыми чертами внешней характеристики героев, ассоциируемыми с горными флорой и фауной. Герой, например, приходит на свидание, «благоухая сандалом, в венке из окруженных пчелами цветов, растущих в глубоких расселинах горных склонов, скрываясь, подобно тигру, выслеживающему ради пищи слона» (АН 22, 12—15). Героиня движется «подобно горному павлину» (АН 158,5), обладает похожими на бамбук руками и глазами, напоминающими растущие в горных озерах цветы лилии (АН 138,2). Все эти образы не просто фиксируют принадлежность персонажей к определенному географическому региону, а имеют гораздо более глубокое значение. Так, в образе героини частые ассоциации с горной флорой определено и последовательно выявляют растительное начало вообще: плечи ее подобны бамбуку, а глаза — цветам, но она и сама «словно росток, растущий под струями дождя» (КТ 222,7), и волосы ее источают цветочный аромат («красивые тонкие волосы пахнут как сезон дождей» — АН 208,23—24, «волосы благоухают ароматом сезона дождей» — АН 198,5), и «лоб ее благоухает новыми прохладно-ароматными цветами распутившего нежные бутоны кандаля» (АН 238,16—18).

Сплетенной из бутонов нежного жасмина,  
Из кандаля цветов и ароматных лилий,  
Свежестебельной и благоухающей гирлянде пышной  
Ее подобно тело;  
Оно — нежней ростка и сладко для объятий (КТ 62).

Растительное начало в облике женщины, выражающее живительную силу растительности, способность к плодоношению, несомненно, связано с сакральной женской энергией и ее символизирует. Такая связь проявляется, в частности, в том, что пробуждение этой энергии, т. е. достижение девушкой половой зрелости, понимается в значительной мере как процесс вегетативный, как расцветание (в прямом смысле слова) ее телесной красоты<sup>15</sup>: «созрели бутоны груди, заблестели зубки, ты обрела юбочку из листьев» (АН 7,1—2); «распустились бутоны ее груди, мягкие волосы ниспадают, серебристый плотный ряд зубов полностью заменил (молочные?) зубы, появились красивые пятнышки на теле» (КТ 337, 124). Эти пятнышки (*cupāṅku*), золотистые, словно молодой цветок венгея (АН 319,8—9), и легко уподобляемые созревшей цветочной пыльце («пыльца» — одно из значений слова), возникают с достижением зрелости и являются характерным признаком присутствия в теле сакральной энергии анангу (ср. строку из поэмы X в. «Дживакасиндамани»: «светлые пятнышки разместились там, где разместились анангу» (цит. по [19, с. 168])). Такими местами следует считать грудь и лоно (*alkul, Mons Veneris*) героини — постоянно упоминаемые детали ее портрета, определяющие его чувственно-эротическую окрашенность.

Именно растительные мотивы в описании героини уподобляют ее мифологическому образу Валли, символизирующему природную энергию плодородия. Уподобление станет еще более очевидным, если обратить внимание на одну любопытную деталь женского портрета — расчесанные на пять прядей волосы (НТ 140,3; 160,6; АН 8,10; 152,3 и т. д.). Обычай так расчесывать волосы (насколько нам известно, нигде не объясненный) связан, по-видимому, со стремлением незамужних девушек придать себе облик Валли, персонифицировавшей растение, которое, судя по одному свидетельству [17, с. 582], является пятилистником. С этим же стремлением связано и то, что девушки-горянки часто именуются *koṭicci*, словом, производным от *koṭi* — лиана, гибкий стебель» (опять-таки характеристика «валли»). Ср. обращение к Муругану в гимне одной из антологий («Парипадаль» 19,95): «О ты, что соединился с лианой!»

Кроме вегетативной символики для выявления заключенной в женщине энергии чрезвычайно важна символика цветочная. Здесь доминирующее значение имеет темный (темно-синий) тон, который обычно ассоциируется с цветом туч, сапфира, павлина, манго (крона, молодые ростки) и который в индийской культуре неизменно символизирует плодородие (через связь с цветом дождевых туч). В тамильской поэзии это — общий цветочный тон портрета героини (она — «темная», *tāyō!*), создаваемый цветом тела, уподобляемого молодым побегам манго (НТ 134,7), цветку куриньджи (НТ 301,2) или сапфиру (АН 172,17); цветом волос, темных, как сапфир (АН 8,10), как черный речной песок (АН 142,18; 162,10) или ночная тьма (НТ 155,4); цветом глаз, часто сравниваемых с темной лилией-кувалей.

На этом фоне ярким светлым пятном выделяется лоб, «сверкающий безупречной белизной, словно молодая луна» (АН 192,1—2). Мотив белизны в портрете героини может восходить к мифологической связи женского начала с луной [20, с. 242—243], нами здесь подробно не прослеженной. Суть же его в том, что, как мы выявили ранее [6, с. 38—39], белый цвет символизирует добродетель, чистоту женщины (*karpu*). Эта добродетель в основе своей заключается в обладании и умении распоряжаться внутренней сакральной энергией, употребляя ее на благо семьи и общества («женщина, обладающая *karpu*, способна вызвать дождь для своего селения» — Кали. 19,20). Иначе говоря, белый цвет символизирует энергию в ее спокойном, «охлажденном», сдержанном виде.

Заключая характеристику внешности героини, отметим, что присущие женщине качества телесной мягкости, нежности, ассоциирующиеся с благим растительным началом, заключают в себе и потенциальную опасность, поскольку могут оборачиваться непрочною, слабостью, неустойчивостью. Анангу, сакральная энергия женщины, усиленная страстью, страданиями, приобретает характер избыточного жара, огня, заключенного в нежную, непрочную телесную оболочку. В период разлуки этот внутренний огонь иссушает героиню, заставляет блекнуть живой темный цвет ее тела и сверкающий белый цвет ее лба. Растительные элементы ее облика увядают, а вместе с ними символически погибает возможность даяния блага, связанного с сакральной энергией. Воспрепятствовать этому может лишь соединение с твердым мужским началом, представленным в поэзии фигурой героя.

Вытекающая отсюда «опорная» функция героя в любовной ситуации определяет своеобразную лапидарность создаваемого в стихах его внешнего облика. Выделяется, по существу, лишь одна деталь — грудь, которая описывается как «прохладная, благоухающая сандалом» (КТ 161,1; 321,1; НТ 168,10), «широкая» (АН 22,3), «украшенная гирляндой» (АН 82,14), «крепкая, словно склоны гор» (КТ 76,2; Аин 220,3). Подобного рода горные ассоциации связывают фигуру героя с идеями крепости, устойчивости, красоты и блага и придают данной портретной детали значение пластического символа его собственных достоинств.

Отметим как характерный момент, что именно грудь героя является точкой притяжения мыслей и чувств героини. Она и причина ее мук («когда я думаю о натертой сандалом широкой груди жителя высоких гор, моя внутренняя боль усиливается» — КТ 150,3—5; «грудь жителя гор доставляет мучение» — НТ 17,12; «боль беспокойства причиняет мне его широкая благоуханная грудь» — АН 72,2—3) и в то же время средство утоления любовной страсти: «стало сладостно, когда я воссоединилась с твоей грудью» (АН 58,9); «прохладу дает соединение с грудью жителя гор» (АН 98,5); для героини «нет иного лекарства, кроме груди [любимого]» (КТ 68,4), его грудь дает ей опору (букв. «опору груди» — АН 35,13).

Столь своеобразный характер изображения героя в поэзии на-

ходит любопытную культовую параллель — обычай репрезентации горного божества камнем или каменным столбом (плитой). Символика камня состоит в том, что, во-первых, камень представляет собой гору, так сказать, в свернутом виде, а во-вторых, с ним, как и с горами, связана идея энергии-анангу, ибо, согласно воззрениям древних тамиллов, твердость предмета есть знак насыщенности его этой энергией или присутствия в нем духа, являющегося ее носителем. В связи с этим заслуживает внимания разновидность упомянутого культа, которая заключается в поклонении так называемым «камням героев», плитам, водружавшимся на месте гибели воинов или просто в их честь, украшавшимся павлиньими перьями и венками (ПН 264,2—4). Внешний облик камня, считавшегося посмертным субститутом героя (ср. «он стал камнем» — ПН 222,13), мог, как нам думается, присутствовать в воображении поэтов, стремившихся создать в стихах идеальный образ мужественности и силы.

Любопытное развитие темы камня в сфере эротики мы находим в шиваитском мифе, относящемся к храму Экамбарешвары в Каньчиपुरаме. Его центральным событием является наводнение, разлив реки Камбей, во время которого Камакши, будущая супруга Шивы, боясь затопления находившегося в храме каменного линги, заключила его в объятия; от жара ее любви линга размягчился, и на нем остались отпечатки груди и браслетов Камакши [16, с. 29].

Изображенное в этом эпизоде соединение Камакши и Шивы (в виде линги) вполне гомогенно соединению героев любовной поэзии. Весьма характерен для нее и различимый здесь мотив размягчения, таяния плоти, выражающий высшую степень любви и преданности, типичный, кстати, для поэзии бхакти («ты, [Шива], расплавил мое каменное сердце...» — «Тирувашагам» X, 11,2). Ср.: «[О сердце], когда ты увидело естественную красоту ее темных густых волос, ты погибло, словно соль в телеге, стоящей на морском берегу под струями дождя...» (КТ 165,3—5); «он крепче, чем камень, о подруга, но, не думая об этом, тает мое сердце» (КТ 187,4—5); «я боюсь, подруга, ты растаешь, как соль, добытая в море и оставленная на берегу под дождем» (НТ 88,4—5).

Присущие герою качества телесной твердости, непоколебимости проецируются на сферу этики. Создаваемый в поэзии идеал его поведения подразумевает, что, вступив в любовные взаимоотношения с женщиной, он никогда не должен с ней разлучаться. Именно в этом состоит его добродетель, придающая запечатленному в стихах любовному чувству столь возвышенный характер.

Он, постоянный в слове, многосладостный,  
Отрыва от плечей моих не знает;  
Его любовь, как соты средь ветвей.  
Высокого сандалового дерева, где сладкий мед смешался  
С пыльной прохладной лотосов, взметенной ветром вверх.  
Как мир не может быть устроен без воды,  
Так без него мне жизни нет.  
Но, милостив ко мне, страшится он,

Что лоб мой от разлуки потускнеет,  
И низости в своих поступках он не знает (НТ 1).

Перед вынужденной разлукой герой дает клятву возвратиться в срок и жениться на героине. Ожидание, сомнения и переживания последней составляют характерные коллизии стихов на тему куруинджи. «Неужто он причастен лжи? Неужто он причастен лжи? Неужто он обманет тех, кому сказал: „Не бойся!“? Нет, скорее на луне заполыхает пламя, чем житель гор просторных отступится от правды!» (Кали. 42,21—24).

Как видим, выраженная в этих восклицаниях убежденность в безупречности героя все же пересиливает сомнения, хотя проявляется она в форме, свидетельствующей скорее не о спокойной уверенности, а о своего рода эмоциональном самовнушении, граничащем с магическими заклинаниями. Это и неудивительно, поскольку за героем, как мы выяснили, просматривается фигура божества, связанного с культом плодородия, что определяет характер взаимоотношений влюбленных и их конечную сакральную цель, имеющую в виду достижение общественного блага. И если поэт, автор НТ 22, нашел возможным сказать, что для героини приход возлюбленного на свидание подобен по значению «приходу полночного дождя для засыхающего риса в месяце тай» (9—10), то оценка героя с точки зрения этики должна быть аналогичной оценке земледельцем явлений природы, т. е. истинность или ложность его поступков или слов должны пониматься в том же смысле, в каком истинны или обманчивы приметы необходимого посева дождя.

Это обстоятельство вновь возвращает нас к параллелизму образов героя и Муругана, подчеркнутому и их внешним сходством. Крепкогрудый, с венком на голове, в гирляндах, иногда с копьем в руке (АН 272,5; НТ 334,7), герой, идущий на свидание, в самом деле подобен Муругану,двигающемуся, как сказано в АН 118,1—5, «по улицам маленького горного селения в танце, под удары барабанчика „тондака“, соединяясь с девушками», «со свежей гирляндой на груди, вокруг которой жужжат пчелы» (НТ 173,8), «надевши венок из пахнущих сезоном дождей цветов кадамбы, когда он приходит в „дом безумия“ (т. е. на ритуальную поляну) по желанию жреца» (НТ 34,8—9).

Эти небольшие картинки через одинаковую внешнюю образность, или, лучше сказать, костюмность, закрепляют отождествление фигуры героя с Муруганом, а также и его жрецом и обозначают ту стихию, где это отождествление могло в действительности происходить: ритуальный танец жреца, ритуальные костюмированные пляски, во время которых, как мы отмечали, и воспроизводилась встреча Вали и Муругана.

Связь героя с Муруганом и горами проявляется, помимо всего прочего, еще в одном чрезвычайно употребительном и продуктивном приеме создания образа, когда такие наименования героя, как «житель гор», «горец», «тот, кто связан с горами», сопровождаются атрибутивной конструкцией, содержащей более или менее

распространенное описание горной местности. Например: «О житель высоких гор, что сочувствуют разлученным в то время, когда по склонам на ветвях зреют плоды, висят медовые соты, ниспадают ручьи, как гирлянды, все зерна входят [в землю] на полях и с каждым днем увеличивается благо» (НТ 93,1—5), или: «О житель страны, где падают в расселины ручьи, когда темная туча проливается ночным дождем» (КТ 42,2—4), или: «он — житель гор, где в рощах зреют плоды, где шумно низвергаются ручьи...» (ТМА 316—317).

Последний пример намеренно привлечен нами из поэмы, посвященной Муругану и его восхваляющей. Лишний раз подтверждая параллелизм образов героя лирической поэзии и бога, он вместе с тем выявляет определенную религиозно-мифологическую концепцию, устанавливающую неразрывную связь божества с конкретной местностью или местом, причем связь эта носит весьма непосредственный, так сказать, личный характер [18, с. 249]. Именно так и понимается связь Муругана с горами: он — житель гор, олицетворяющий собой их естественные свойства, и он же — их повелитель, хозяин, от которого зависит их плодородие, благо и процветание охотников-кураваров. Отсюда понятно, почему одной из форм почитания Муругана являются песни, восхваляющие его как горного жителя и властелина, а также воспевающие сами горы, место его обитания, его владения. Такие песни и назывались песнями куриньджи (см. ТМА 239), исполнявшимися во время пляски в честь Муругана, во время ритуалов плодородия и связанных с ними девичьих игр и обрядов. Значит (поскольку все это имеет непосредственное отношение к сфере эротики), эти песни исполнялись и на определенных стадиях развития любовного романа, причем в них постоянно происходило уже известное нам совмещение фигур Муругана и возлюбленного, в результате чего последний приобрел как «титул» «жителя (или властителя) гор», так и саму возможность быть объектом панегирических песнопений, например таких: «О прекрасная девушка! Словно господина (т. е. Муругана), воспоем жителя дающих благо темноглавых гор!» (Кали. 43,5—6); «мы будем ежедневно, тебя и твою гору воспевая, сторожить просо» (НТ 156,4); «воспоем благодатную гору того, кто причинил нам неутолимую боль!» (Кали. 40,6—7).

Нет сомнения в том, что в песнях куриньджи, сыгравших, надо полагать, существенную роль в становлении тамильской лирической поэзии, произошло рождение выделенной нами атрибутивной конструкции. Она, во-первых, подчеркивала функциональную связь героя с Муруганом и, во-вторых, обеспечивала возможность прямой поэтической его характеристики — ведь картины горного пейзажа или отдельные их детали, естественно выражая связанные с горами представления (например, крепость их склонов, прохладу зелени и ручьев и т. п.), будучи сопряжены с героем, одновременно говорят о качествах, атрибутах, достоинствах его самого (телесной и моральной крепости, «охлаждающей» функции и т. п.). Такой, скажем, исключительно важный признак героя, как его

оплодотворяющая сила, мужская потенция, вводится простым упоминанием бегущей воды (символа мужского семени), т. е. дождевых струй или ниспадающих с гор ручьев:

Здравствуй, подруга! Послушай!  
Пока нет разлуки — слиянье в любви хорошо  
С жителем гор, где бьются о скалы ручьи  
И, словно ползучие змеи, вниз ниспадая с вершин,  
Длинные ветви цветущих высоких венгеев  
Они сотрясают и их от цветов обнажают (КТ 134).

Соотнесение природного окружения с фигурами героев и с самой любовной ситуацией составляет основной принцип системы символической образности, с помощью которого поэзия ахам способна выразить большой круг значений и косвенно охарактеризовать не только героя и героиню, но и оттенки их взаимоотношений. Вопрос о том, как разрабатывается эта система поэтами, как они пользуются ее возможностями, требует, однако, специального рассмотрения. Отметим здесь лишь основную, как нам кажется, тенденцию ее развития — стремление поэтов использовать для символического выявления присущего поэтической теме смысла и связанных с ней идей все более разнообразные детали, имеющие лишь косвенное отношение к самой ситуации. Так, например, поэт Нальвилакканар устами подруги героини называет героя «жителем высоких гор, в которых ароматоволосая девушка из племени кураваров делит на всех жителей маленького селения мясо жирного кабана, подбитого охотником» (НТ 85,8—10). Этот образ, передающий, по мысли автора, идею общего владения чем-то, служит тонким напоминанием герою (который, подразумевается, слышит речь подруги, обращенную к героине) о том, что любовь необходимо сделать достоянием гласности и, следовательно, поскорее жениться. Если мы вспомним, что та же идея может быть передана простым упоминанием цветущего дерева венгей, т. е. намеком на благоприятное для свадеб время, то предыдущий образ должен показаться нам довольно сложным и умозрительным.

Возрастание интереса к приемам выражения тех или иных идей, т. е. к вопросам поэтической техники, как таковой, шло одновременно с процессом ослабления мифологической напряженности ситуации куриньджи, ее десакрализации. И герои все дальше отходили от своих мифологических двойников и по мере вовлечения поэзии в сферу царских и княжеских дворов приобретали черты светскости и аристократичности (см., например, АН 48, где герой приезжает к просяному полю на колеснице с возничим, или НТ 140: героиня играет в мяч с подружками на большом дворе, где стоит колесница ее отца). Однако ритуально-мифологическая основа и ситуации, и образов героев была все же настолько сильна, что изменения затрагивали лишь малозначительные детали. Форма оказалась выработанной раз и навсегда, причем, символически выражая определенное мифологическое содержание, она продолжала хранить его и тогда, когда сама поэзия из ритуально-мифологической сферы вышла. Впрочем, благодаря этому поэзия

легко и вернулась в нее, когда форма любовного канона стала использоваться поэтами бхакти для выражения религиозных переживаний адепта, стремящегося к слиянию с богом (ср., например, «Тирукковейяр» Маниккавашагара, IX в.). Можно утверждать, таким образом, что древнетамильской поэзии вполне присуща та, отмеченная Я. В. Васильковым применительно к эпосу, неизжитость мифологического синкретизма, которая составляет характерную черту древнеиндийской культуры в целом [2, с. 128].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Укажем на интересные замечания о близости поэзии антологии «Саттасаи» к ритуальной и обрядовой фольклорной стихии, которые содержатся в написанном В. В. Вертоградской разделе предисловия к сборнику «Индийская лирика II—X веков» [7, с. 23—27].

<sup>2</sup> Термином «ахам» обозначается в тамильской традиции поэзия, содержанием которой являются любовные и семейные отношения. Внесемейная деятельность служит содержанием поэзии «пурам».

<sup>3</sup> Тексты, которые рассматриваются в данной статье, относятся к наиболее ранней тамильской поэтической традиции (I—III вв.), называемой иногда «поэзией санги» или «поэзией антологий и поэм». Здесь приняты следующие сокращенные названия текстов: АН («Аханануру»), КТ («Курунтохей»), НТ («Наттриней»), Кали. («Калиттохей»), Аин («Аингурунуру»), ПН («Пуранануру»), ТМА («Тирумураттруппадей»). Ситуацию темы куринджи повторяет еще одна тема — «нейдаль», берущая природным фоном морское побережье. Эту тему, имеющую, с нашей точки зрения, вторичный характер, мы здесь не рассматриваем.

<sup>4</sup> Ситуация побега относится традицией к другой поэтической теме — «палей», а церемония бракосочетания — к теме «марудам». О «палей» см. [4, с. 190—191].

<sup>5</sup> Слово *apaṅki* имеет еще целый ряд значений, которые, на наш взгляд, являются производными от значения «сакральная энергия». Основные из них: «боль», «мучение», «страдание», «страх», «одержимость», «дух», «божество». Глагол *apaṅki* означает в первую очередь «мучить», «принести страдание, беспокойство».

За последнее время появилось немало работ, так или иначе затрагивающих важное для тамильской культуры понятие «сакральной энергии» (см. [5; 6; 9; 12; 19]).

<sup>6</sup> Символом сдерживания сакральной энергии девушки до брака являются носимые ею ножные браслеты. Перед вступлением в брак проводится семейный ритуал «снятия браслетов», который означает переход девушки из одной системы социального контроля в другую.

<sup>7</sup> «Подобная воде, нежность широкоплечей дочери охотника из маленького селения на склоне цветущих гор, где шумят в раселинах чистые серебристые ручьи, ниспадая с темных вершин, охледила мою, подобную огню, силу» (КТ 95); «я обрела прохладу, соединившись с грудью горца» (АН 98,5).

<sup>8</sup> *Muruku* — «аромат», «мед», «юность»; *murukan* — «тот, кто обладает *muruku*». Имя бога связывает его с цветущей, возрождающейся с приходом дождей после засушливой жары природой. Более подробную характеристику Муругана см. в [11; 18].

<sup>9</sup> *Convolvus batatas* — растение с гибким стеблем, сладкие клубни которого употребляются в пищу.

<sup>10</sup> Изложение дается по [21, с. 113—135].

<sup>11</sup> «Если поднимут шум горные куравары, облако брызнет тонкими каплями дождя» (Аин 251,1—2). О стимулирующей плодородие роли шума см., например, [14, с. 23].

<sup>12</sup> Ср.: «Может ли быть что-нибудь более сладостным, чем то время, когда мы в юбочках из листьев, скрывавших высокие *alkut* (Mons Veneris), качались с тобой на качелях, подвешенных к чернствольному венгею, на краю большого просяного поля, от которого мы отгоняли попугаев» (НТ 368,1—4); «Споем, о

подруга,— приходи!— взяв бивень мощного слона в качестве пестика, прекрасный лист растения „сембу“ — веялкой, насыпав в ступу-камень зерна колышущегося бамбука, будем их толочь и петь. Приходи, подруга, споем!» (Кали. 41,1—4); «„Когда она купалась, с прекрасным быстрым потоком смешавшись, окунаясь, с закрытыми лотосовыми глазами, трепеща, когда гирлянды из цветов прохладного пунnea на ее груди колыхались вместе с водой, он пришел, чтобы милостиво обнять ее грудь, и она соединилась с широким пространством его груди“ — так говорят [в селении], и поэтому — если даяние редкостного дождя желаемо — даст его она, обладающая величием» (Кали. 39,1—5).

<sup>13</sup> Из праздников, отмечаемых в культовом цикле Муругана, заслуживает упоминания «пангуни уттирам» (апрель — май). В это время цветут венгей и манго, что в тамильской традиции считается благоприятным моментом для бракосочетания, и в дни полной луны разыгрывается свадьба Муругана и Валли. См. [11, с. 138].

В связи с этим интересно привести и такие данные: «В среде мунда-дравидских племен, обитающих на Чхота-Нагпур, браки могли совершаться не ранее ежегодного весеннего праздника бракосочетания бога солнца и земли» [15, с. 242]. Это обстоятельство, во-первых, проливает дополнительный свет на мифологическую сущность взаимоотношений Валли и Муругана (брак луны и солнца) и, во-вторых, позволяет предположить, что в контексте именно такого рода празднеств происходила церемония «танца велана», означавшая временную границу, за которой тайный роман героев становился достоянием гласности и возникала возможность и необходимость брака. А вообще на любом празднестве, где присутствовала тема плодородия, могла разыгрываться история Валли и Муругана.

<sup>14</sup> Атмосфера одержимости, безумия, окутывающая роман Валли и Муругана, отмечается Брендой Бек [10, с. 109]. Добавим, что эта атмосфера сопутствует появлению гимнов раннего тамильского бхакти, посвященных Муругану.

<sup>15</sup> Можно предположить, что мотив расцветания телесной красоты героини определенным образом связан с названием разбираемой нами темы. Куриньджи — горный цветок, ароматный и медоносный, цветущий — и в этом его особенность — раз в двенадцать лет. Отметив совпадение этого срока с возрастом половой зрелости девушки, выскажем догадку о том, что два события, о которых идет речь, символически отождествлялись и цветок куриньджи понимался как символ последнего. Отсюда легко понять и происхождение поэтической темы куриньджи (кстати, само растение упоминается в поэзии крайне редко, в антологии «Ахана-нуру», например, лишь один раз — АН 308,16).

## БИБЛИОГРАФИЯ

- <sup>1</sup> [Алиханова Ю. М.] Театр древней Индии.— Культура древней Индии. М., 1975.
- <sup>2</sup> Васильков Я. В. Земледельческий миф в древнеиндийском эпосе (Сказание о Ришьяшринге).— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
- <sup>3</sup> Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
- <sup>4</sup> Дубянский А. М. О мифопоэтических началах древнетамильского поэтического канона.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
- <sup>5</sup> Дубянский А. М. О некоторых религиозно-мифологических представлениях древних тамил в связи с культом Муругана.— Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М., 1984.
- <sup>6</sup> Дубянский А. М. Происхождение канона древнетамильской любовной поэзии (ситуация разлуки).— «Вестник МГУ. Востоковедение». 1978, № 3.
- <sup>7</sup> Индийская лирика II—IX веков. Пер. с пракрита и санскрита Ю. Алихановой и В. Вертоградовой. М., 1978.
- <sup>8</sup> Beck V. E. F. Colour and Heat in South Indian Ritual.— «Man». Vol. 4. 1969, № 4.
- <sup>9</sup> Beck V. E. F. The Kin Nucleus in Tamil Folklore.— «Michigan Papers on South and Southeast Asia» (№ 7. Kinship and History of South Asia). Ann Arbor, 1974.

- <sup>10</sup> Beck B. E. F. A Praise-Poem for Murukan.—«Journal of South Asian Literature». Vol. 11. 1975, № 1—2.
- <sup>11</sup> Clothey F. W. The Many Faces of Murukan. The History and Meaning of a South Indian God. The Hague—Paris—New York, 1977.
- <sup>12</sup> Hart G. L. The Poems of Ancient Tamil. Their Milieu and Sanskrit Counterparts. Berkeley—Los Angeles—London, 1975.
- <sup>13</sup> Kuiper F. B. J. Varuna and Vidushaka. The Hague—Paris, 1979.
- <sup>14</sup> Mandelbaum D. G. Agricultural Ceremonies of Travancore.—«Ethnos», 1939, № 3—4.
- <sup>15</sup> Mukerji R. Sex Taboos in Primitive Society.—«Essays in Anthropology Presented to S. C. Roy». Calcutta, 1942.
- <sup>16</sup> Shulman D. Murukan, the Mango and Ekambaresvara-Siva: Fragments of a Tamil Creation Myth?—«Indo-Iranian Journal». Vol. 21, 1979.
- <sup>17</sup> Subramoniam V. I. Index of Purananuru. University of Kerala, 1962.
- <sup>18</sup> Zvelebil K. V. The Beginnings of Bhakti in South India.—«Temenos». Vol. 13, 1977.
- <sup>19</sup> Zvelebil K. V. The Nature of Sacred Power in Old Tamil Texts.—«Acta Orientalia». Vol. 40, 1980.
- <sup>20</sup> Zvelebil K. V. Valli and Murugan. A Dravidian Myth.—«Indo-Iranian Journal». Vol. 19, 1977.
- <sup>21</sup> Zvelebil K. V. The Valli—Murugan Myth—Its Development.—«Indo-Iranian Journal». Vol. 22, 1980.

*Л. М. Ермакова*

## **СИНТОИСТСКИЙ ОБРАЗ МИРА И ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ КЛАССИЧЕСКОЙ ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Камо Мабути, японский поэт и филолог позднего средневековья, писал о синтоистских молитвословиях норито: «Это образец древнего стиля. Их не тронула мертвая рука конфуцианца. Читаешь их, и кажется, будто проходишь очищение на равнине Ахаги».

Однако до попыток Камо Мабути и его последователей восстановить «дух синто», возродить те отношения с миром, которые с временной дистанции стали казаться наиболее гармоничными и отвечающими национальному характеру, условиям исторического развития, особенностям этнопсихологического типа и т. п., письменные и устные разновидности синтоистского мира и ритуальные формы уже вступили в столь тесный контакт с иными мировоззренческими системами, что и ревнителям «национальной учености» не удалось истолковать их назначение и символику полностью автономно.

С не меньшими сложностями сталкивается и современный исследователь, стремящийся выяснить степень влияния мифологического мышления древних японцев на складывание ранних литературных форм и тенденций и в условиях чрезвычайно любопытной, пожалуй, уникальной японской гетеродоксии ставящий задачу вычленить архетипические понятия и структуры, связанные с исконными верованиями.

Уже на ранних стадиях складывания единой культуры совокупность древнейших японских верований — синтоизм — становится субстратом буддийской метафизики и психологии, магической практики инь—ян, в разное время испытывает влияние ритуалов и техники даосизма, философии и религии Конфуция, Чжуан-цзы, впоследствии и христианства и при этом нередко выполняет роль не только интерпретирующего, но и адаптирующего культурного механизма, видоизменяя способы существования, функционирования и эволюции этих типов мировоззрения на японской почве.

Более того, по мнению современных японских исследователей, сам по себе синтоистский свод «Кодзики» есть разноречивая сум-

ма по меньшей мере трех мифологий: номадической культуры алтайского типа; культуры поливного риса, носителями которой могли быть протояпонцы — выходцы из Юго-Восточной Азии; а также культуры полинезийского типа [6, с. 8—22; 15, с. 21—52].

Соответственно в мифологическом своде синто мы находим и идею божества, рожденного в центре неба, и идею космического древа и появления первых людей или божеств путем вегетации, и явление космических гигантов в первобытном хаосе, и порождение божеств, манифестирующих несколько стадий космической эволюции.

При этом доктриной синтоизм становится лишь в конце X в., когда окончательно оформляется так называемое рёбусинто, т. е. своеобразный симбиоз синтоизма с буддизмом, и, значит, сама эта доктрина несвободна от буддийских влияний. Поэтому реконструкция ортодоксального синтоизма как религиозной системы или теологической суммы жестких догматов всегда оказывалась чрезвычайно затрудненной, хотя в Японии такие попытки предпринимались — в разных целях — начиная с эпохи Токугава до наших дней.

И тем не менее, несмотря на поражающие перемены в суперструктуре, субструктура оказалась сравнительно стабильной, ее изменения постепенны, и велика перерабатывающая сила, собирающая воедино однородные и разнородные элементы. Иезуиты, первые пришедшие в Японию европейцы, говорят о синтоизме как местной религии отдельно от буддизма или конфуцианства. До сих пор продолжают существовать эти синтоистские верования в божеств ками, развившиеся в результате эволюции различных типов шаманизма, древних культов предка, харизматического лидера и самых разнообразных анимистических культов «естественной» религии.

Н. А. Невский, первый из отечественных исследователей синтоизма, делит синтоистские учения на три класса: первый — «буддийский синто, где национальные (или мыслимые национальными) боги и все связанные с ними явления рассматриваются сквозь призму догматов той или иной буддийской секты... которые совершенно скрывают трактуемый объект, продолжающий существовать только номинально»; ко второму относит «китаизированный синтоизм» и к третьему — «весьма несовершенную попытку создания национальной религии», предпринятую кокугакуся — учеными национальной школы [8, с. 2—3].

Путь к реконструкции первичных верований японцев Н. А. Невский видел в сравнительной этнографии и изучении национального фольклора в сопоставлении с древними преданиями «Кодзики», «Нихонсёки» и др.

Ранние письменные памятники синто — «Кодзики», «Нихонсёки» (мифологические своды), «Норито» (молитвословия), отчасти «Фудоки» («описания нравов и земель») — нельзя, разумеется, назвать полной и точной регистрацией бытовавших мифов и ритуальных текстов: слишком очевидно намерение их составителей вы-

брать, согласовать и организовать мифы и предания разных областей древних Японских островов таким образом, чтобы объясняющая и устрояющая сила мифологического свода соответствовала новой сложившейся государственности, внутриполитической макро- и микроструктуре и не противоречила намечающимся культурным тенденциям. И все же это синтоистские тексты, хоть и подвергшиеся искажениям. Они частично подлежат реконструкции, безусловно нуждаются в глубоких и разносторонних интерпретациях, более того, в них просматриваются подмены и контаминации божеств разных племенных пантеонов (см., например, [9, с. 13—22]), но тем не менее эти тексты представляют собой важный материал для уяснения истоков и специфики японской культуры в самом широком смысле слова. Изначальные принципы мироотношения, архаические верования японцев и тесно увязанные с ними особенности этнопсихологии на протяжении веков вплоть до нынешних дней действовали как постоянный фактор, придавая индивидуальную окраску всем типам культурных проявлений.

И нет сомнения, что характерные черты специфически японской художественной образности, сама логика и закономерности построения художественного образа должны изучаться не только путем выяснения поэтологических традиций и особенностей каждой литературной эпохи и не только с учетом привнесенных буддийских, конфуцианских, христианских и т. д. влияний. Необходимо, по-видимому, представлять себе и ту национальную архетипическую подоснову, которая всегда ощущалась и продолжает ощущаться литературой, несмотря на то что в нынешних условиях архаический пласт отчасти стерт и уж давно перекрыт разного рода наслоениями.

Очевидно также, что в целях корректности и полноты изучения специфики художественной образности японской литературы требуется помимо уточнения основных характеристик синто и существующих синтоистских текстов еще и выведение этих данных на поэтологический уровень.

Выполнение этой задачи связано с многоплановыми изысканиями в области японской мифологии, этнографии, истории, религиоведения, исторической лингвистики и т. д. и установлением соотношений между результатами этих изысканий и важнейшими чертами поэтики японской словесности. Задача настоящей статьи, безусловно, гораздо уже — это постановка и уточнение проблемы и попытка развития ряда сопряженных с нею тем.

Очевидно, что многие мифопоэтические элементы синто, сколки обрядов, трансформированные магические формулы живут в ряде литературных текстов последующих эпох, иногда жизнью сугубо стилистической, иногда возрождая и обновляя свою мифологическую, символическую, ритуальную силу. И почти всякий раз, говоря о проявлениях этой неуничтожимой культурной преемственности, исследователь должен учитывать действие, вероятно, одного из самых мощных факторов динамики ранней японской культуры — буддизма.

Обе эти мировоззренческие системы (разумеется, архаический синтоизм может быть назван системой лишь для удобства изложения) обладали, по-видимому, определенной открытостью. Явное отсутствие телеологизма в синто было впоследствии восполнено буддийским учением о нирване. В архаическом синтоистском сознании время оформлялось циклами, мир был безграничен и слит с человеком. Как пишет Танака Гэн, автор работы о восприятии времени древними японцами, в песнях «Кодзики» и «Нихонсёки» выражалось коллективное сознание, через обряд приобщающее человека к природе. В ряде текстов поэтической антологии VIII в. «Манъёсю» уже можно наблюдать вычленение объекта песен и осознание творящего субъекта, в антологии XI в. «Кокинсю» движение времени уже объективировано [20, с. 61—63], причем средства этой объективации во многом подсказаны особенностями буддийского умозрения.

Сверхвременное или являющее временной предел в синтоизме не имело абсолютных свойств сакрального мира; боги «Кодзики» и «Нихонсёки», в том числе Идзанаги и Идзанами, боги-демиурги, смертны, каждый ками имеет над собой его превосходящего; в этой потенциально бесконечной иерархии заложена невозможность концепции бога единого и всемогущего, и позднейшие попытки свести синтоистский пантеон к монотеизму были, скорее, попытками подражания мировым религиям.

Идея мусухи, выступающая в «Кодзики» как идея креативной, жизненной, рождающей силы, уже хотя бы по причине латентности, неразработанности, неопределенности, видимо, не могла послужить сверхидеей, онтологизирующим началом, и этот элемент синто (понимаемый в духе океанийской мана) не получил явного развития в доктрине, притом, что он несомненно присутствует в народных верованиях.

С другой стороны, как известно, буддизм, особенно буддизм Махаяны, провозглашавший, что, несмотря на единственность истины, надо говорить о ней с разными людьми разными словами, ибо допустим не единственный путь к истине, открывал возможности для симбиоза с синтоизмом, не располагающим единственной истиной, лишенным преимуществ религии откровения, наконец, просто не успевшим доктринально развиваться. К моменту внедрения в страну конфуцианства и буддизма синтоистская космология, по-видимому, была ограничена космогонией, этика отвечала структуре родового общества, и исторически сложилось так, что пути концептуального развития содержащихся в синтоизме идей оказались проложенными через уже освоенные буддизмом и конфуцианством территории метафизики, этики, психологии и т. д.

Тем не менее синтоистский контекст оказался чрезвычайно важным фактором развития заимствованных идей на японской почве. Вскоре обнаружилась неполнота и неадекватность восприятия распространяемых принципов и верований: в VI—VII вв. буддизм распространялся в Японии не как учение о спасении, а как искусство магии. Принц Сётоку-тайси, которого впоследствии на-

звали «апостолом буддизма в Японии», явился, по-видимому, исключением, способным воспринять в условиях специфически японского мировоззрения дух буддийской философской мысли и стать начинателем нового этапа духовной жизни японцев.

К середине VIII в. назначение буддизма было скорректировано в сфере отношений правительства и духовенства: по словам историка Иэнага Сабуро, «религиозные организации доказывали, будто идея „защиты государства“ богом-покровителем является специфической чертой японского буддизма, которой он должен гордиться», — идея, на самом деле чуждая буддийскому учению [7, с. 39].

Соображения престижа империи, «государственные цели» прозреваются и в синтоистском своде «Кодзики», составленном придворным Абэ-но Ясумаро по указанию императора Тэмму, желавшего «сохранить» и «исправить» бытовавшие исконные мифы и предания. Сформировавшемуся государству потребовалось осознать себя в истории, культуре, мире с учетом исконного, как оно теперь понималось, и приобретенного на историческом пути.

Уже на раннем этапе внедрения буддизма синтоистские божества ками удерживали свои позиции достаточно надежно. Синтоистский храм обычно бывает окружен лесом: божеств ками во время мистерий чаще всего можно было призвать именно в дерево (удержавшийся донныне в Японии культ деревьев). Примечательно, что в «Манъёсю» слово *дзиндзя* — синтоистский храм — иногда записывалось соответствующими иероглифами, сбоку же стояло чтение *мори*, т. е. «лес». Поэтому нередко случалось, что, когда начинали валить лес для постройки буддийского храма, шаман объявлял о гневе ками. Ками надо было умиловить. В сущности, буддизм во многом пролагал себе дорогу уступками синтоизму — явление, характерное для процесса взаимодействия чужеземной религии с местными верованиями.

На территории почти всех синтоистских храмов строились особые буддийские святилища — дзингудзи, посвященные ками этого храма. С позволения ками буддийские священники могли служить молебны по буддийским ритуалам синтоистскому божеству. В то же время местному ками возводились кумирни на территории буддийских храмов. Как известно, буддийскими сектами Тэндай, Тэнгон, Хоккэ было объявлено, что Будды явились в Японию вначале в виде ками. Параллельно развивались доктрины по преимуществу синтоистские, адепты которых утверждали приоритет ками. Известный японский исследователь Хори Итиро свидетельствует о проникновении местных верований в некоторые главнейшие положения буддийского мировоззрения: во время праздника Бон (буддийский праздник поминовения усопших) в ряде мест территория вокруг буддийского храма делится на дзигоку (ад) и гокураку (японское название буддийского рая). Сначала предполагается проходить через первую часть, потом через вторую [22, с. 159—160], т. е. буддийская вертикальная космография с ее тремя уровнями — небо, земля, подземный мир — переинтерпретируется в духе местных и далеко не столь разработанных понятий. По поводу этого же

праздника уместно вспомнить замечание другого исследователя: «Церемония праздника о-Бон, когда, как считается, души предков выходят из могил и возвращаются домой, совершенно не поддается объяснению с точки зрения догматов буддизма, отрицающего бессмертие души. Это явно обряд национальной религии, облеченный в буддийские одежды» [7, с. 56]<sup>1</sup>.

Разительным примером искажения может служить и горё, суеверие, распространившееся в эпоху Хэйан: буддийское учение о переселении душ превратилось в представление, что души людей, погибших в результате политических распрей, могут вселяться в их политических противников, виновников их гибели,— об этом возвещали синтоистские жрецы.

Произошло и немало ответных деформаций. Для архаического синтоизма практически не существовало ничего полностью потустороннего, не соотнесенного никакими измерениями и качествами с миром людей. Исследователь и адепт синто XX в. Мураока Цунэцугу пишет, что все три потусторонних мира древнего японца — Такамагахара (Равнина Высокого Неба), Ёми (Страна Мрака) и Токоё (иной мир) имели земные свойства. Возможно, что умершие, попадая в страну Ёми или Токоё, тем не менее не покидали границ мира людей, только оказывались на его периферии, в труднодоступных местах, перемещались к западу (в сторону заката) [25, с. 23].

Смена жизни и смерти, по мнению многих современных исследователей, в синтоизме оказывалась чем-то вроде конфронтации скрытого и видимого миров. Переход из скрытого в видимый — рождение (*уму*), из видимого в скрытый — смерть (*сину*), между ними — становление (*нару*). Иной мир — отдаленная страна, сокрытая страна. По-видимому, только в результате буддийского влияния Сидэ-но яма — гора, ведущая в другой мир, — стала изображаться как место, где душа умершего страдает от мук, терзаемая демонами.

Страна мрака Ёми, куда попадает богиня Идзанами, опаленная огнем, когда из ее чресел вышел бог огня, устроена наподобие Японии, там стоят дома, деревья и т. д. Возвратиться из страны мрака Идзанами уже не может, поскольку, по «Кодзики», Идзанаги, явившийся за нею, опоздал: его супруга уже вкусила еды, приготовленной на нечистом огне,— распространенное понятие скверны, связанное с принятием пищи в чужом мире или обществе. Ёмоцухирасака — Плоский Склон в стране Ёми, соединяющий ее с человеческим миром,— оказывается легко преодолимой преградой. Идзанаги проходит этот перевал дважды: туда и обратно («Кодзики» 1, 10); можно предположить, что бог Окунинуси даже прячется в стране Ёми вместе со своей невестой от бога Сусано, своего будущего тестя, подвергшего его традиционным испытаниям: «...И тогда Сусано-но микото гнался за ними до самого перевала Ёмоцухирасака и, глядя далеко вперед, крикнул вслед Онамудзи-но kami (другое имя Окунинуси), сказав такие слова...» («Кодзики» 1, 24). Этому перевалу было подыскано ме-

сто в реальной географии Японии — древняя провинция Идзумо («Кодзики» 1, 10).

И в стихах «Манъёсю» говорится о расставании у пределов дальней «Ёми-страны», Ёми — далека («далекий» — постоянный эпитет к Ёми-но куни, стране Ёми), но вовсе не трансцендентна.

Страна Токоё, как считают многие японские мифологи, например Цуда Сокити, по-видимому, связана с рюкюской *rigai-kanai*, страной за морем, куда попадали души умерших. Мотоори Норинага производит слово *токо* от *соко*, что означает «низ», а также «предел во всех четырех направлениях», т. е. неизвестная страна, мир по ту сторону моря [13, с. 295]. Это обиталище не только душ умерших, но и богов несет черты и Равнины Высокого Неба — Такамагахара. Туда также можно было проникнуть: когда потребовалось выманить богиню солнца Аматэрасу из пещеры (миф о сокрытии богини солнца в Небесном Гроте), все петухи Токоё были собраны, чтобы запеть разом («Кодзики» 17,6). В Токоё отправлялось божество Сукуна-бикона-но ками, и Микэну-но микото, «пересекая волны, перебрался в страну Токоё» («Кодзики» 30, 7; 46, 2). Во второй книге «Кодзики», где речь идет о веках легендарных императоров, повествуется о том, как Тадзима-мори, предок клана Мурадзи в Миякэ, был послан в Токоё на поиски вечно зеленеющего и вечно плодоносящего дерева («Кодзики» 76, 1). Здесь, по мнению ряда исследователей, произошла контаминация Токоё со сказочной страной в китайском духе. Черты бессмертия и вечной молодости, вероятно, также приписаны Токоё под влиянием китайских сказаний, и черты эти можно встретить и в некоторых текстах «Манъёсю» (№ 650 и др.).

Изначально же все миры древних японцев были, по-видимому, взаимопроницаемы и «посюсторонни». Идея единого творца, как такового, оказалась чужда их религиозному типу, и эта особенность сохранилась и поныне: по выражению итальянского культуролога Ф. Маранини, особенность традиционного мировосприятия японцев состоит в том, что «человек не противопоставлен миру, а погружен в него... Японцы склонны рассматривать феноменальный мир как Абсолют» [23, с. 634]. При таком мировосприятии «конечной реальностью» являются, естественно, «здесь» и «теперь». Слитность миров богов, людей и природы в мифологическом сознании японцев прослеживается на протяжении веков литературного развития. Примечательно также, что противопоставление сакрального и профанного в ранней культуре было выражено неявно, неотчетливо, некоторые исследователи и вовсе отрицают применимость этой оппозиционной пары к японской культуре древности и средневековья [20, с. 104].

Эти особенности архаического мировосприятия воспроизводятся в народной поэзии и переходят в классическую, определяя основные черты поэтического образа ками (порой и буддийского божества).

Например, архаические боги синто не обладали всемогуществом. Имея отличную от людей природу, но живя в одном с ними

мире, ками были подвержены общим с людьми затруднениям и не делились вполне человеческими свойствами.

Вот танка, сложенная монахами от имени божества старого храма, который уже начал разрушаться от времени:

То ли ночь так холодна,  
То ли платье слишком легко,  
Или сквозь щели  
Боковых балок  
Иней сыплется?  
(«Синкокинсю», № 1855 ?)

Ками способен воспеть достойного человека:

Долго жил я,  
Жил и видел [людей],  
Но такую душу,  
Столь чистую —  
Смогу ль забыть? («Синкокинсю» № 1863) —

или дать обет:

Если к доверявшемуся мне  
Отнесусь,  
Как к жалкой игрушке,  
Тогда пусть вновь, разделив облака,  
Я ввысь унесусь  
(«Синкокинсю» № 1861).

Ему свойственна склонность к традиционному любованию растениями:

Во веки веков  
Дуйте осторожно,  
Горные ветры,  
Ведь даже богам жалко  
Алых листьев [клена] («Синкокинсю» № 1900).

Видимо, под влиянием буддийского пантеона синтоистский бог иногда оказывается наделен провидящим знанием, в том числе применительно к человеку вполне буддийского мирозерцания:

Направь меня,  
Ведь тебе, бог Ивасиро, ведомо,  
Куда пролегал мой путь  
Посреди этого сна, который и есть  
Бренный наш мир, в коем живу  
(«Синкокинсю» № 1910).

Ряд танка отражает взгляд на ками как на воплощение Будды и воспевает единство синто-буддийского пантеона.

Один из великих поэтов «Синкокинсю», Сайгё-хоси, придя в храм Цукиёми (синтоистское божество Луны) в Исэ, залюбовался луной и воспел ее в стихах:

Вот Цукиёми,  
Свет свой смягчив,  
Явился из колодца облаков,  
Что на светлом

Горном пике Васи  
(«Синкокинсю» № 1879).

Васи — так японцы называют гору, на которой проповедовал Сакья-Муни; «свет свой смягчив» — оборот, означающий, что Будда явился в Японию в облике Цукиёми, «умерив блеск своего сияния».

А вот стихи другого поэта:

Не тот ли это самый свет —  
Смягченный  
И полнящийся сиянием.  
Луна в осеннюю ночь  
Над берегом реки Исудзу  
(«Синкокинсю» № 1880).

К последнему пятистишию имеется помета: считалось, что оно сложено на тему о японских ками — «богах неба и земли», при этом, однако, поэт предлагает развернутую космическую картину явления Будды, смягчающего свой свет, в виде ками.

И рядом стихотворение Сайгё-хоси, буддийского монаха, автора весьма тонких и вполне отрешенных пятистиший на темы буддийской философии, на этот раз посвященное синтоистскому храму:

Опоры храма  
В корнях подземных скал  
Укрепим — [получится]  
Солнца укрытие,  
На которое и роса не ляжет  
(«Синкокинсю» № 1877).

Сравним с молитвословием норито, произносимым в праздник Касуга: «По изволению великих богов в корни подземных скал опоры храма прочно вобьем, к Равнине Высокого Неба коньки крыш высоко вознесем, неба укрытием, солнца укрытием считать будем...» Источник темы и стилистического решения Сайгё-хоси очевиден, причем стилизованность и насыщенность стилизованной лексикой могут показаться чрезмерными — такое явление естественнее встретить в поэзии предыдущих веков (например, у Какиномото Хитомаро [5, с. 136]). Как бы то ни было, в сознании человека, в данном случае весьма образованного и одаренного литературно, философски, религиозно, в те времена могли сосуществовать и буддизм, и представления о ками отдельно от новообразованного синто-буддийского комплекса.

Как мы видим, в приведенных выше стихах «Синкокинсю», помещенных в разделе «Боги неба и земли» (т. е. синтоистские божества ками), несмотря на явную буддийскую окраску, встречаются формулы и цитаты из мифологического свода «Кодзики» и ритуального «Норито»<sup>3</sup>.

Лексические и тематические заимствования из синтоистских текстов исчезают в разделе «Кокинсю», озаглавленном «Сякукёка» — «Песни об учении Сакья-Муни». Здесь кроме понятия *коноё* — «этот мир» уже появляется нечто вроде понятия о трансцен-

дентном: *укиё-но сото* — «то, что вне, помимо этого брэнного мира».

Весьма изысканна следующая танка:

Неужели настала  
Весна,  
Нездешняя для этого брэнного мира?  
Рассветное утро за открытой дверью  
Полно [ароматом] цветов  
(«Синкокинсю» № 1939).

Стихотворение воспевае радость человека, очутившегося в буддийском раю и впервые узревшего, как распускается райский лотос.

Тот же автор посвящает пятистишие одному из десяти заветов Будды: «Не убивай живого!»

Не нужно ловить рыбу,  
Погрузившуюся в глубины  
Равнины моря.  
Лучше обратиться к закону [Будды],  
Исполненному смысла и толка  
(«Синкокинсю» № 1962).

И все же чрезвычайно крепка оказывается внутренняя, живая связь поэтической стихии с исконными верованиями, их анимистической силой, слитностью с естественным миром, со всем тем, что формировало метонимическую природу японского классического стиха с его сезонными наборами слов, адресацией к топониму, постоянному эпитету и т. д.

В последней из цитат содержатся два омонима: *каи* — «толк», «смысл» (также «раквина»), *нори* — «закон», «правило» (также «морские водоросли»). Стало быть, две последние строчки могут читаться так:

Обратись лучше к морским водорослям,  
В которых можно собрать и ракушки.

Итак, все стихотворение выдержано в одном природно-естественном ключе. Первоначальные поэтические единицы традиционного стиха, начавшего развитие в эпоху архаического мировоззрения, стали использоваться для нужд сложнейшей и богатейшей религиозно-философской системы. В разделе «Сякүкёка» мы видим привычные приемы литературной танка (какэкотаба, дзё, макуракотаба, энго, графический каламбур и т. д.), здесь присутствуют «поутру вставший туман» (*асатацу кири*), «драгоценная шкатулка для гребней» (*тамакусигэ*), архаизм «Равнина моря» (*Ватацууми*) и т. д.

Основы буддийского мировоззрения, разумеется, были восприняты на японской почве своеобразно, а в сфере литературной была проявлена определенная избирательность даже по отношению к доминирующим принципам, что, собственно, прежде всего облегчило сращение существовавшей мифопоэтической системы с привнесенной идеологией.

Рассмотрим, например, трансформацию весьма популярного сюжета «Асикари-сэцува» (предание о человеке, резавшем тростник). Вставные стихи этого предания встречаются в поэтических сборниках, в частности в «Сюисю», само же оно впервые, по-видимому, полностью зафиксировано в X в. в «Ямато-мологатари» (№ 148). Это история о живших в Нанива любящих супругах, обедневших настолько, что муж был уже не в силах видеть, как страдает и нуждается его жена. Они договорились расстаться и обменялись на прощание традиционными клятвами. Муж остался в Нанива, а женщина уехала в столицу, поступила прислуживать к одной придворной даме, а после ее смерти стала женой своего господина. Тоскуя о первом муже, она однажды попросила разрешение отправиться на побережье Нанива для свершения обряда очищения. Добравшись туда, она увидела сквозь щель паланкина нищего с вязанкой тростника за плечами. Между бывшими супругами происходит обмен печальными стихотворными посланиями, обыгрывающими оборот *асикари* — «резал тростник» (омонимический вариант перевода — «грустил», «тосковал»).

История завершается словами: «Сняла она свои одежды, в которых путешествовала в паланкине, свернула и, написав письмо, ему отослала, а потом вернулась в столицу. Что было дальше — неизвестно».

В «Кондзяку-мологатари» (начало XII в.) этот сюжет утрачивает неподдельную эмоциональность и безыскусную простоту народного предания. Обстоятельства расставания супругов оказываются здесь искусственно буддизированы. Муж говорит жене: может быть, мы так нуждаемся потому, что живем вместе. Давай расстанемся и посмотрим, что будет. Жена возражает: я всегда думала, что, раз такова наша карма, мы должны смириться и умереть с голоду вместе. Но, может быть, говорит она далее, наша вина и вправду именно в том, что мы вместе. Далее повествование воспроизводит фабулу, данную в «Ямато-мологатари», хотя, что характерно, изменяются многие важные детали. Когда же бывшие супруги встречаются на побережье Нанива, жена, увидев прежнего мужа, жалкого, вконец обнищавшего, восклицает: «Какова же его карма, что ему приходится влачить такую жизнь?» После обмена стихотворными посланиями нищий убегает, бросив вязанку с тростником. В заключение говорится, что люди скорбели об их судьбе, не зная, что все это было predetermined в предыдущем рождении. Нарочитое введение буддийской трактовки традиционного сюжета привело к некоторому обеднению повествовательной части предания.

Это же предание через 200 лет было включено в «Изборник синто» («Синтосю»), созданный в середине XIV в. (видимо, в 1354—1358 гг.), где собраны устные повествования в духе так называемых отогидзоси. Видимо, составитель сборника предназначал его в качестве материала для буддийских проповедей. Из 50 историй (*хэн*), составляющих 10 свитков сборника, восемь трактуют историю возникновения синтоистских храмов и обстоятельства про-

исхождения ками, остальные повествуют о явлениях Будды для спасения человечества.

В «Синтосю» этот же сюжет оказывается ближе к варианту «Ямато-моногатари» — нет ни слова о карме или предыдущем рождении. Однако после обмена стихами неожиданно следует буддийская концовка — супруги бросаются в море со словами: «Встретимся Буддами в раю. Да славится Будда Амида (Амитабха)!». Затем оба наделяются силой морских божеств. Впредь их именуют светлыми богами Асикари из Нанива и почитают как бодисатв.

Сборник «Синтосю», без сомнения, есть продукт синтетического вероучения рёбусинто, уже вошедшего в плоть и кровь народных верований; это оставшееся фабульно не измененным фольклорное предание, само по себе не содержащее архетипов буддийского мировоззрения, ставится здесь наряду с буддийскими притчами благодаря взаимопроникновению пантеонов.

При этом ничто в «истории супругов из Нанива», изложенной в «Синтосю», не свидетельствует о прохождении персонажами махаянского «пути бодисатвы». До концовки отсутствуют какие бы то ни было указания на их конфессию, не говоря уж о попытках самосовершенствования, восхождения и т. д. Очевидна цель сборника — использовать распространенный сюжет в проповеднических целях, причем его составитель даже не дает себе труда наделить новых святых чертами буддийской агиографии: персонажи повествования оказываются бодисатвами примерно так же, как раньше становились божествами синтоистского пантеона харизматические лидеры или шаманы после своей смерти.

Подчеркнем, что смерть супругов, согласно этому сюжету, наступает в результате синдзю, двойного самоубийства любящих. Впервые синдзю встречается в мифологическом своде «Кодзики» (122), и ему предшествуют ритуальные песнопения, указывающие, что само это самоубийство имело в древности ритуальный смысл, сейчас не вполне ясный. Таким образом, элементы синтоистского мифа и ритуала получают в «Синтосю» буддийскую нагрузку. Примечательно, что это предание помещено здесь, как предполагают японские филологи, монахом-буддистом, т. е. избирательность и своеобразие восприятия буддизма, деформация важнейших его идей были характерны не только для массового народного сознания, но и в какой-то мере для элитной культуры<sup>4</sup>.

Обратимся теперь к особо важному моменту в истории японской литературы, явившемуся результатом усвоения буддийских идей. Речь идет о буддийской концепции непостоянства, бренности бытия, очень скоро получившей огромное значение в культуре Японии.

Эта концепция чрезвычайно быстро становится центром японской философской и художественной мысли, с ней согласуются поэтический язык и стиль, умонастроение нескольких литературных эпох. Однако, несмотря на буддийскую оформленность, эта концепция приобретает в местных культурных условиях столь особый характер и воплощается в литературе настолько своеобразно,

что приходится предположить в ее эволюции подспудное влияние архаического мироощущения.

Тему бренности возможно трактовать под разными углами зрения, но прежде всего несомненна ее связь с отношением к смерти.

Синтоизм, в соответствии с идеей посюсторонности, связывал смерть лишь с понятием скверны, так же как и всякое несчастье, уродство, болезнь. Судя по ранним литературным текстам, японцы древности числили умерших в одном мире с живыми. Как свидетельствуют подсчеты Хори Итиро, среди 94 погребальных песен-плачей «Манъёсю» в 51 случае душа умершего находилась на горе, на скале, в горной расщелине, в 23 — в небе или облаках, несколько — на дальних островах, в море, в пустошах и лишь в трех случаях в подземном мире — явное свидетельство начала буддийского влияния [22, с. 152]. Интересно, что эти погребальные плачи, датируемые, по-видимому, самым ранним периодом зафиксированного устного народного творчества, в «Манъёсю» еще довольно многочисленны, позже они уже не попадают в сборники, а, напротив, в обилии появляются стихотворения, оплакивающие бренный удел живых. Буддизм вносит в литературу вскоре ставшее главенствующей поэтической темой понятие «этого бренного мира», где все мимолетно и быстротечно, а жизнь — лишь краткий и ничтожный миг. Буддийская идея, сгустившаяся в японской поэзии в краткую форму *кото ё* — «этот мир», или просто *ё* — «мир», завладевает поэтами начиная уже с некоторых авторов «Манъёсю» [3, с. 226—245]<sup>5</sup>, все чаще в поэзии упоминается «предел жизни» (*арихатэну иноти*).

Интересно, что само слово *ута* (древнее название танка) некоторые ученые связывают с лексическим гнездом *уцуцу, уцууро, уцугэ* — «явь», «действительность» [19, с. 3], *ута* же теперь все чаще выражают сомнение в прежнем концепте существования действительности, на первый план выдвигается остро переживаемая бренность бытия:

Вот, например, танка неизвестного поэта «Кокинсю»:

В этом мире  
Что может быть вечным?  
Даже вчерашняя стремнина  
Реки Асука (Мелкой)  
Сегодня становится мелководьем  
(«Кокинсю» № 933).

Поэты рассуждают об уделе всего живого — таково стихотворение, сложенное по поводу смерти быка:

Тот, кто меня возил...  
Как это грустно!  
Он уж исчез.  
Жизнь подобна росе,  
Упавшей на траву  
(«Косэнвакасю» № 16).

Произведения на тему бренности земного включаются в императорские антологии, домашние поэтические сборники, на эту же

тему пишутся лирические дневники (*никки*) и составляются книги лирических миниатюр (*ута-моногатари*). Столь широкое и бурное распространение темы непостоянства, преходящести земного существования (по-японски — *мудзё*) в разное время получало различные толкования, его, в частности, связывали лишь с китайской литературной модой. Однако гораздо важнее местные причины этого феномена. Некоторые ученые утверждают, что японская культура была к нему подготовлена, ибо нечто вроде концепции бренности бытия существовало в Японии в добуддийскую эпоху и было связано со сменой природных циклов, а также с зависимостью от природных явлений, часто угрожавших жизни островного населения, в виде землетрясений, тайфунов, цунами и пр. Здесь стоит возразить, что смена природных циклов скорее связывается в архаическом сознании не с законом преходящести, а с законом воспроизводства. Что же касается стихийных бедствий, то тут мы сталкиваемся с совершенно поразительным фактом: например, о боге землетрясений есть лишь одно невнятное упоминание в летописи Суйкоки, при этом само имя даже не называется [13, с. 255—256]. Вообще на тему землетрясений в древней литературе создана всего одна танка:

Изгородь из валежника в восемь коленцев,  
Принадлежащая государеву подданному,—  
Загрохочет низ,  
И начнется землетрясение.  
И сломается изгородь из валежника  
(«Бурэцуки» — «Летопись  
военной доблести»,  
раздел «Нихонсёки»).

Отдельные упоминания о землетрясениях позже встречаются в различных текстах (например, в «Ходзёки» Камо Тёмэй — 1212 г.: «Среди того, чего надлежит бояться,— прежде всего землетрясения»), но ничего похожего на мифологему землетрясения или цунами нигде не отыскивается.

Если говорить об извержениях вулканов, то вулканы, как и всякие горы, издавна были предметом поклонения и связывались с деторождением, плодородием, дождем и урожаем, а также рассматривались как обиталище мертвых (ср. добуддийский обычай захоронения на горах), место встречи того и этого миров (более позднее верование). С горой как *axis mundi* связано и представление об извержении вулкана как божественном акте творения или переустройства: по свидетельству исторического свода «Кокуси тайкэй», во время извержения Фудзи в 865 г. люди видели в плани величественный дворец богов, а до этого, при извержении вулкана на острове Кодзу — самих богов, сбегавшихся по воде к вулкану [22, с. 149—150]. Вулкан как угроза существованию не отражен нигде в японских текстах, он лишен признаков апокалиптичности. Вообще из мифов и преданий, зафиксированных в «Кодзики» и «Фудоки», вырисовывается концепция страны как спокойной и счастливой. Япония называется страной тучного рисового

колоса, Срединной страной камышовой равнины, страной, «которую озаряют лучи утреннего солнца, которую освещает вечернее солнце». Молитвословия произносятся при «великолепном восходе утреннего солнца» и имеют целью испросить «великолепное завтрашнее цветение». Море именуется Аоунахара — «Равнина Голубого моря» или Ватацууми — по имени морского божества. В ранней литературе нет пугающих описаний ветров, громов, бурь. Даже в норито об усмирении бога ветра в Тацута роковая стихия описывается лишь как «дурной ветер» (*асики кадзэ*), «грубая вода» (*араки мидзу*).

Возможно, разумеется, что всякого рода катастрофы оказались понятиями табуированными и древние японцы стремились избежать упоминания и тем более названия их, обозначая словом лишь счастливые варианты явлений и событий. Нельзя забывать также об идеологической преднамеренности составителей письменных синтоистских памятников. И все же, пожалуй, можно утверждать, опираясь и на дальнейшую историю развития японской культуры, что в этой мифологии нет следов эсхатологии, идеи рока или трагизма бытия. Что же касается японской древности, то, по-видимому, в ней трудно отыскать соотнесенную и согласованную с остальными понятиями идею бренности, тем более в том самом виде, какой эта идея получила чрезвычайно быстро после эпохи фиксации мифов «Кодзики».

Надо сказать, что эфемерность бытия в ранней японской литературе эпохи буддийского влияния, особенно в поэзии, вообще не связывалась с угрозой человеческому существованию, которую несут стихийные бедствия, войны или эпидемии, напротив, о бренности сущего напоминали осыпающиеся лепестки вишни или скрывающаяся в облаках луна.

Вот, например, неоднозначное стихотворение из «Исэ-моногатари»:

Лишь потому, что цветы  
облетают,  
милей они вдвое...  
В суетном мире  
что может быть долгим!

*Перевод Н. И. Конрада*

В нем выражена идея непостоянства, мимолетности, символом эфемерного выступают цветы вишни. Бренность хоть вынужденно, но уже осознается культурой как закон, однако инерция традиционного мышления мешает отнестись к нему предписанным образом, порождая жалость и горячее умиление эфемерным сущим. Что же касается потустороннего, то, видимо, до проникновения в страну буддизма у носителей синтоистской мифологии отсутствовали ментальные структуры, соответствующие трансценденции.

Японцы древности, можно сказать, догадывались о метафизическом значении буддийской идеи бренности, но многое мешало им воспринять ее в чистом виде — многое, лежащее в основе архаического мышления, инструментованного на синтоистский лад.

И японские, и отечественные исследователи отмечают поверхностность и неглубокость усвоения буддизма. Это несомненно справедливо для раннего периода буддийского влияния; для более поздних уместнее говорить об определенном уровне адаптации, специфических деформациях и постоянно варьирующихся расхождений с буддийской доктриной. Специфика местных деформаций ощущается даже в наши дни, когда японский буддизм, в частности буддизм дзэн, оказался влиятельным фактором развития не только японской, но и западных литератур. Философ Накамура Хадзимэ однажды заметил, что японский буддизм отвергает даже самые основные принципы буддийского учения [24, с. 311]. (Это неудивительно: для европейского мышления буддизм и синтоизм вообще оказываются концептуально и логически несовместимыми. Для японского же мышления, акцентирующего непосредственный опыт и полагающего целью некий «гармонический эклектизм», оказалось возможным «японизировать» буддизм, подставив вместо освобождения от желаний и отрицания жизни корректировку этих желаний, освобождение от «ложных» желаний, вызывающих конфликт с действительностью, ради гармонического существования здесь, на земле.)

Синто-буддийские противоречия отразились и в культуре древней и средневековой Японии. Концепция бренности бытия (*мудзё*), чрезвычайно распространенная в японской литературе на протяжении многих веков, всегда была, как показывают некоторые исследователи, наделена чертами, противоположными ортодоксально буддийской концепции.

В любопытной, хотя и спорной книге с полемическим названием «Преодоление концепции мудзё в истории японской литературы» ее автор Идэ Цунэо трактует проблему отношения к смерти на материале «Манъёсю», «Гэндзи-моногатари», «Хэйкэ-моногатари», «Записок от скуки» и некоторых других произведений, везде обнаруживая противоборствующие тенденции: осознание бренности как закона всего сущего не может утешить человека, утратившего близкого ему; буддийская максима, осмысляющая физическую смерть как звено в цепи неизбежных превращений, встречает подспудный протест, а стремление сохранить «буддийское бесстрашие» при вести о гибели близкого человека осуждается «за бесчеловечность». Идэ Цунэо приводит многочисленные стихотворные и прозаические примеры, свидетельствующие, что понятие бренности в японской литературе почти всегда сопрягалось с печалью, грустью, скорбью, хотя изначальная буддийская концепция как раз предполагает освобождение от привязанности к эфемерному сущему.

К этому явлению можно предложить, например, следующий комментарий.

Вероятно, к тому времени, когда японцами было достигнуто не только вычленение человеческого из природного, но и субъективное переживание собственного личного бытия, развитие синтоистского мышления было заторможено инокультурными влия-

ниями и возможности его были отчасти исчерпаны; поэтому, когда встала необходимость преодоления страха смерти, понимаемой уже не как смерть предка, а как смерть «я», синтоизм не был способен предложить никаких сотериологических идей, удовлетворяющих историческому и культурному моменту. Однако чисто буддийские идеи оказались чуждыми и трудно усвояемыми для людей, чье религиозное сознание было еще достаточно далеким от теизма. Их попытки постичь привнесенную буддизмом трансцендентность разбивались при столкновении с привычной «посюсторонностью» синтоистских богов и предков, с концепцией самодовлеющей природы, окружавшей древнего японца. Буддизм объявлял существование в феноменальном мире неистинным и учил технике интуитивного соединения с непознаваемым Абсолютом. Как уже говорилось, синтоистски ориентированное японское сознание было склонно именно к тому, чтобы рассматривать феноменальный мир как абсолют. Отсюда — неполное совпадение японского мудзё с буддийским понятием брэнности: двусмысленная печаль, в которой, может быть, заложено и нечто вроде сожаления об отсутствии синтоистской альтернативы спасения.

Это предположение выдвигается нами как одно из возможных объяснений столь широкого распространения в японской классической литературе буддийской идеи брэнности бытия в виде меланхолического мудзё. Допустимо рассмотреть проблему и под другим углом зрения. Многочисленность литературных разработок идеи мудзё может быть объяснена общими особенностями культурного, в том числе и художественного, развития японцев на раннем этапе истории.

Во многих работах японских и зарубежных этнопсихологов утверждается, что японцы как этнопсихологический тип в основном отталкиваются от интеллектуализма, избегают оперирования абсолютными и универсальными абстрактными принципами, отказываются от логического выявления противоречий в пользу эмоционального примирения с явлением, наконец, склонны к определенному «радикальному эмпиризму» и «смплицитности». Даже если эти черты национальной психологии сильно утрированы и затрагивают не все аспекты умственной и практической деятельности народа, особенности развития философии в Японии отчасти подтверждают данные выводы. Поэтому и неудивительно, что эстетика, ко времени взаимовлияния синтоизма и буддизма уже достигшая значительного расцвета и проникшая во многие сферы жизни общества, взяла на себя функции переработки и усвоения новых философских идей и, отбирая и видоизменяя их, принялась разрабатывать стиль мировосприятия, т. е. отчасти выступила в роли философии. Японский буддизм, можно сказать, вызревал более в лоне искусства, чем «чистой мысли», здесь и причины его специфических деформаций, связанных, кроме прочего, еще и с воздействием глубинных литературных тенденций.

Следы влияния архаического видения мира и синтоистски организованного мышления обнаруживаются не только в сферах

взаимодействия японской культуры с чужеземными (хотя здесь, возможно, присутствие такого влияния регистрируется и доказывается с большей легкостью). Сделаем попытку проявить этот архетипический пласт, например, в нижних ярусах поэтики, чтобы с помощью конкретного литературного материала сделать шаг к пониманию того, чем и как задана специфика японской словесности, сохраняющаяся много веков подряд в поле действия сильнейших инокультурных факторов. Разумеется, подходы к решению этой задачи далеко не очевидны, и здесь стоит еще раз напомнить, что текстов синто, которые были бы записаны в эпоху добуддийского и докитайского влияния, не существует в истории японской культуры. Отсюда неизбежная гипотетичность размышлений на этот счет, возникающая, впрочем, в любом исследовании, связанном с древнейшими этапами развития искусства.

Слово для древних японцев, как и повсюду на определенном этапе истории культуры, обладало магической силой. Поэты «Манъёсю» Яманоэ Окура и Какиномото Хитомаро говорили, что Япония — «это страна, где душа слова приносит счастье» и где «душа слова приносит помощь». Особую заклинательную роль выполняло слово в ритуале. Японские молитвословия «Норито», записанные лишь в X в., на два столетия позже мифологического свода «Кодзики», сохраняют в наиболее архаических частях свой древний заклинательный характер, суть которого прежде всего в номинации, отождествляемой с познанием объекта и воздействием на него.

Разумеется, как высказывания поэтов «Манъёсю», так и элементы заклинательности в норито — весьма поздние, остаточные явления, принадлежащие тому периоду, когда мир магии уже оказался трансформирован, грех чародейства включен в список «прегрешений земных» (норито в Праздник Великого очищения) и магическая сила слова поставлена на службу новой государственности. Тем не менее особенности ритуального слова таковы, что оно не лишается полностью способности воздействовать на дальнейшее развитие культуры, сохраняя тот импульс, который был заложен в нем на самых ранних этапах функционирования, и тут важно, каков сам тип этого функционирования. Согласно разысканиям современных японских филологов, заклинания норито, обращенные к божествам ками, первоначально состояли лишь из имени божества и глагола *нору* — «говорить», «молиться», «волховать» [14, с. 239], т. е. номинации в чистом виде. Интересно в этой связи высказывание филолога Ямада Ёсио, полагающего, что *нору* по значению непосредственно примыкает к *нанору* — «называть имя».

Норито дают обширный материал к этому положению. Например, в молитвословии об урожае («Тосигои-но мацури») читаем: «Если, произнеся священные имена — Камимусуби, Такамимусуби, Икумусуби, Тарумусуби, Тамацумэусуби, Омияно-мэ, Омикэцуками, Котосиронуси, хвалы вознести, то век царственного потомка — долгим веком, твердой скалой, вечной страной продлится, цветущим веком осящастливится...»

Имя может быть не только именем божества, но и топонимом: «Говорю перед царственными богами, пребывающими в жерлах гор. Если, произнося священные имена — Асука, Иварэ, Осака, Хацусэ, Унэби, Миминаси, срубить и собрать стволы и ветви больших деревьев, малых деревьев, на дальних горах, на ближних горах растущих, — дивное обиталище царственного потомка воздвигнем...» («Тосигои-но мацури»).

Здесь обнаруживаются следы отождествления божества с горой, его жилищем, и имя божества, по-видимому, совпадает с топонимом, затем топоним остается в культуре, а божество оказывается безымянным.

Еще более яркий пример из норито, читаемого на том же празднике: «...если, называя священные имена Кусивамато-но микото, Тоёивамато-но микото, хвалы вознести, то ворота [дворца] со всех четырех сторон, подобно пяти сотням камней, в груды наваленных, охранятся...» В самих именах божеств Кусивамато и Тоёивамато содержится слово *ива* — «скала», «камень». Заклинательное назначение этого текста не вызывает сомнений, вся же магия здесь — чисто назывательна.

Особое значение антропонима, например, раскрывается из содержания «Мангёсю». Личные имена в древнюю эпоху, очевидно, табуировались; девушка называла свое имя только будущему супругу (отсюда название травы, употреблявшейся в любовных заговорах и магических обрядах, — трава «скажи-имя»). Часто вместо имени поэтессы в «Мангёсю» называется ее родовое имя или оно заменяется описательной формулой. Соответственно время правления, скажем, императора Дзёмэй (629—641) обозначалось как «время правления верховного владыки, ведавшего Поднебесной во дворце Окамото в Такэти» [3, с. 110—115]. Нанори — название имени — вошло потом в драматургический канон японского театра Но.

Любопытно, что и сейчас японцы избегают в обращениях употреблять личные имена как в формальных, так и неформальных ситуациях: например, жена называет мужа *аната* — «вы», старшего сына — *ани-тян* («старший братец»), себя — *ока-сан* («мама»).

Следующий шаг от перечисления имен — к магическому перечислению жертвуемых предметов:

...подносимые божественные сокровища — священное зеркало, священный меч, священное копьё, священную лошадь поднесем; священную одежду — светлые ткани, блестящие ткани, грубые ткани, мягкие ткани поднесем; дары — дань, собираемую со страны четырех направлений — выстроим в ряд; из того, что в Равнине Голубого моря, — с широкими плавниками, с узкими плавниками, глубинные водоросли, прибрежные водоросли; из того, что в горах и полях, — вплоть до сладких овощей, горьких овощей...

Отметим, что в этих пассажах, как, впрочем, и в иных перечислительных отрезках текста, отсутствуют метафоричность, сравнение, аллегоризм. Творящая, активная, действенная сила принадлежит прежде всего называемому имени — собственному и нарицательному. И если архаическое норито и в самом деле по пре-

имуществу назывательно и — следующий этап — перечислительно, то это дает нам право высказать такое предположение.

Возможно, что эта достаточно распространенная и достаточно древняя черта удержалась в поэзии заклинаний на столь долгий срок и стала настолько ощутимой и культурно отмеченной даже во времена поздних, авторизованных регистраций молитвенных текстов, что ее значение сказалось и на этапе стихийного складывания первых поэтологических правил. Как доказано, самыми древними приемами классической танка являются макура-котоба («слово-изголовье») и ута-макура («песенное изголовье»).

Ута-макура построено как топоним с формантом родительного падежа и, подобно макура-котоба, вызывает в тексте появление атрибутируемого слова, например:

В Исоноками  
Священные криптомерии у храма Фуру,  
Как и они, я состарился.  
Но все же любовь во мне  
Снова живет

(«Манъёсю» № 1927).

Здесь ута-макура: топоним Исоноками предопределяет введение отрезка *фуру-но камусуги* — «священные криптомерии Фуру». Ута-макура нередко бывает связано со священными территориями или с местностями, играющими важную роль в народных легендах. Атрибутируемое слово при этом не обязательно одно и то же, некоторые ута-макура могут предполагать разные, хотя не случайно выбираемые слова, некоторым всегда соответствует лишь одно; как правило, атрибутируемые слова означают характерные для данной местности приметы (священное дерево, дуб, сосна и т. д., бухта, гора, цветок или птица, в древности, по-видимому, служившие объектом почитания).

Ута-макура, за некоторыми исключениями, стоит в начале танка и является зачином, напоминающим «священные имена» гор, земель и вод в норито. Видимо, произнесение топонима, раньше в глубокой древности, имитировавшее акт мифологического творения, теперь становится актом начала творения поэтического.

Что касается макура-котоба в функции зачина (мы не говорим сейчас об иных возможных функциях этого приема), то многие из макура-котоба уже к периоду Хэйан воспринимались как темные, неясные словесные конструкции, смысл которых утрачен. Нередки случаи, когда и те зачины, смысл которых достаточно ясен, употреблялись по установленным правилам, но нередко вне связи с содержанием стиха.

Особенности синтаксической структуры японского языка таковы, что имя существительное оказывается первым: танка «Манъёсю», в том числе и лишённые выраженного зачина, в подавляющем большинстве начинаются с существительного, постпозиционно оформленного падежным формантом или просто соположенного остальной части стихотворения. А. Е. Глускина называет макура-

котаба «краткой историей поэтического стиля древней японской поэзии» [2, с. 105]<sup>6</sup>. Макура-котаба сначала называлось *окосикотаба* — «исходное слово», «производящее слово» или *хаццуго* — «начинающее слово». Филолог японской национальной школы Мотоори Охира называл его также *мокэкотаба* — «строящее слово». Исследователи нередко указывают на связь макура-котаба с обрядом. И действительно, содержание формул макура-котаба хранит тесную связь с ритуалом, оказывается заимствовано из обрядовых песен разных видов, из молитв *шорито*, уже развившихся в пространственные тексты, из хвалебных песен *кэйси*, прославляющих богов и разные области страны, отражает непосредственные наблюдения человека над собой и окружающим миром. Об этом писалось в ряде работ советских и японских исследователей. Можно предположить, что само возникновение макура-котаба в качестве одного из первых поэтических приемов обусловлено этим механизмом магического названия, которое, видимо, сравнительно долго оставалось в Японии если не единственным, то основным словесным средством устройства мира, в большей мере, чем уподобление, сравнение, символизация, элементы которых в ритуальных текстах занимают гораздо меньше места и явно имеют более позднее происхождение.

В условиях необычайно компактной поэтической формы танка этот механизм получает новую жизнь. Слово-зачин, обросшее синтаксическими пристройками, утратившее многие из прежних связей и лишь отчасти компенсирующее эти потери за счет ритма, эвфонии, установления новых, осовремененных ассоциаций, самим своим существованием и местоположением продолжает порождать текст стихотворения, т. е. сохраняет свое прежнее назначение — вызывать, создавать, строить.

Например, в «Мангёсю» помещена танка-плач Какиномото Хитомаро:

Черные волосы  
Девы из Идзумо,  
Где встают восьмислойные облака,  
По Есину-реке  
В волнах плывут  
(«Мангёсю» № 430).

Стихотворение начинается словами *якумо сасу* — «восьмислойные облака вздымаются». Этот оборот — макура-котаба к названию древней провинции Идзумо, эпитетальный зачин, употребленный несколько по-иному в мифе о боге Сусано-но микото, в первом стихотворении «Кодзики» и «Нихонсёки», традиционно считающемся самой древней японской танка, возможно первоначально представлявшей собой ритуальное благопожелание новому жилищу. Сусано складывает стихотворение, строя дом для своей нареченной:

Восьмиярусный дворец в Идзумо,  
Где встают восьмислойные облака,  
Чтобы поселиться с женой,

Обе танка связаны с некоей девушкой. Однако в «Манъёсю» «восьмислойные облака», связываемые в мифопоэтическом сознании с землей Идзумо, «встают» уже не над дворцом бога Сусано, а над телом черноволосой утопленницы, плывущим по реке Ёсину. Один и тот же зачин при всей своей конкретности становится основой для различных образных и тематических конструкций.

По-видимому, в памяти культуры стихотворения способны объединяться в группы по различным признакам, например по тождеству формального приема, что вполне вероятно для японской поэзии. Прием, в данном случае макура-котоба, оказывается таким поэтическим средством, которое словно нанизывает новые и новые вариации и импровизации внутри поэтического канона, становясь, с одной стороны, все более универсальной и поливалентной заставкой, с другой же — поддерживая определенное единство и лирическую перекличку стихотворений внутри подобной гипотетической группы.

Интересно еще одно явление, связанное с каноническим употреблением макура-котоба — зачина, явление, которое трудно обосновать строгими доказательствами, но которое, как нам представляется, интуитивно ощущается слушателем или читателем стихотворения. А именно: если зачину предстоит породить некий текст, то в рамках зачина, уже воспринятого читателем, ожидающим теперь дальнейшего содержательного развития, особую значимость приобретает следующее за макура-котоба имя существительное, которое понесет основную тематическую нагрузку остальной части текста.

В танка Хитомаро это *курогами* — «черные волосы», в танка Сусано — *яхэгаки*, «восьмиярусный дворец», причем в последней, лишенной авторской профессиональной отделанности и еще хранящей следы народных ритуальных песен, слово *яхэгаки* повторяется трижды, несомненно, с целью усиления.

Такое существительное по своей порождающей функции иногда похоже на второй по порядку, но уже не постоянный, а, так сказать, переменный зачин. В ряде стихотворений эта его роль кажется яркой и очевидной, подкрепляется другими формальными поэтическими средствами. Так, при употреблении приема дзё (лирическое введение), сходного с макура-котоба, только обычно более распространенного, контрапункт ключевого слова из группы дзё и этого «второго имени» бывает особенно значителен для стихотворения, ср.:

В глуши гор  
В подножья скал трава  
Врастает корнями глубоко...  
Сердце, со мною связанное,  
Я не смогу забыть  
(«Манъёсю» № 397).

Три первые строки этой танка представляют собой дзё, описательную картину природного явления, которой соплагается явление из мира человека и его чувств. Главное слово группы дзё здесь — *нэ*, «корни».

Опорное слово лирической части текста — *коро*, «душа», «сердце», т. е. речь идет о чувстве, «глубоко укоренившемся в душе». Такие два соположенных имени существительных, по всей вероятности, призваны были служить отождествлению (на раннем этапе развития поэзии) или метафорическому уподоблению, сравнению (в более поздние времена) миров природного и человеческого.

В условиях архаического сознания слово, по-видимому, функционирует как посредник, который мог связывать сначала коллективное, а затем индивидуальное психологическое переживание с природой, космосом, жизнью социума, миром вещей, иными текстами, бытующими в культуре, и т. д. Мы имеем в виду огромную важность именно слова как отдельной лексической единицы, а не только речи вообще. Как нам кажется, в японской поэзии роль отдельного слова несравненно повышена, о чем свидетельствует многое, например особенности функционирования омонимической метафоры какэкотаба. Здесь в одном слове оказываются слиты два значения, одно нередко связано с природным миром, другое — с лирическим переживанием автора. Ради того чтобы соединить в одном имени две эти разные сферы мироощущения, хэйанский поэт, как правило, пренебрегает морфологией, синтаксисом фразы, жертвует самой простой логикой. Имя оказывается равно многозначному тексту или даже двум текстам с разной морфологической и синтаксической структурой, разными словоразделами, ритмическими рисунками и, разумеется, с разными значениями.

Рассмотрим, например, танка из «Ямато-моногатари»:

Когда Рё-сёсё потребовалась кожа на тесемки, привязывающие меч к поясу, Гэму-но мёбу сказала: «в моем доме есть», но долго не присылала. Тогда Рё-сёсё написал ей:

От ненадежной возлюбленной,  
Которой я доверял,  
Кожи крашеной  
Глубину цвета  
Не вижу,— так и порву с ней (22-й дан).

В этой танка несколько омонимов, составляющих прием какэкотаба: «крашеная кожа» — *сомэкава* — является одновременно названием реки Сомэкава (отсюда в тексте слова *фукаса* — «глубина» и *ватару* — «переходить реку», часть сложного глагола *таномэватару* — «доверять»), *ватару* также означает «добиться успеха в любви», *иро* — «цвет» — означает еще и «любовь». Автор хочет сказать, что не видит глубины чувства своей возлюбленной. В каком-нибудь одном смысле стихотворение целиком непереводимо, приходится сочетать отдельные фрагменты разных смыслов омонимической метафоры.

Возможностям отдельных слов здесь явно уделено не меньше

внимания, чем всему тексту в целом (хотя пафос текста также оценен высоко: пораженная искусностью стихотворения, Гэму-но мёбу приказала немедленно отыскать крашеную кожу и послать Рё-сёсё).

Разумеется, эволюция какэкотоба — более поздний этап развития поэтического слова, хотя прием этот зафиксирован и в древних хрониках. Возвращаясь же к различным видам зачинов и залбженным в них художественным импульсам, мы убеждаемся, что при сохранении номинативной функции их возможности как «начинающих» и «порождающих» слов вскоре начинают переосмысляться.

Своеобразным и парадоксальным вариантом «назывательной» организации танка можно, пожалуй, счесть те многочисленные случаи, когда главное значимое слово помещается не в начале, и не в середине стихотворения, но оказывается его самым последним словом (в эпоху «Синкокинсю» такое построение стиха было осознано как особый прием, получивший название «тайгэндомэ»). Что примечательно, при этом синтаксически все стихотворение нередко является развернутым придаточным определительным, т. е. текст пятистишия в некотором смысле сводим к одному этому слову с распространенным определением.

Вот, например, пятистишие кагура, также имевшее ритуальное значение и исполнявшееся во время синтоистских мистерий. В нем прославляется жрица, призывающая богов спуститься на землю в ночь праздника (чтобы воспроизвести синтаксическую структуру этого японского стиха, придется отказаться от естественно складывающейся инверсии русского перевода):

[Подобная] листьям сакаки,  
Не увядающим, даже если выпадет  
Иней восьмикратно,  
О, достойная прославления  
Жрица! [11, с. 297].

Подобные примеры отыскиваются не только в сфере сакральной поэзии, их можно почерпнуть в любых тематических разделах разных поэтических сборников и антологий.

Это же явление наблюдается впоследствии в поэзии хокку. С одной стороны, здесь, так же как и в поэзии танка, немало случаев, когда слово, называющее тему, несущее основную поэтическую задачу, стоит в начале стихотворения и порой синтаксически независимо от остальной части трехстишия, что и грамматически, и интонационно подчеркивает его особую роль. Таково трехстишие поэта Кабурамура, помещаемое обычно в разделе «начало зимы»:

О, начало зимы!  
Пришел ко мне тот,  
К кому я сам собирался [17, с. 648].

Нередко и обратное расположение смысловых единиц стиха, и в условиях особой краткости и сжатости хокку интонационное стремление трехстишия к единственному последнему слову воспри-

нимается чрезвычайно динамично и синтаксически напряженно. Один из многих возможных примеров — стихотворение Басё:

О, палые листья,  
Засохшие [у храма],  
Когда отлучились боги! [17, с. 649].

Следуя японскому синтаксису, это хокку правильнее перевести примерно так: «Во время отлучки [богов] // засохшие [у храма] // палые листья». (Отметим, что как «начало зимы», так и «палые листья» представляют собой по-японски одно сложное существительное.) Возможно, что и здесь мы имеем дело с поздней, трансформированной почти до неузнаваемости номинацией, берущей истоки в архаическом сознании и способах словесной магии.

В подобных случаях эта ключевая лексическая единица, оказывающаяся конечным значимым словом стиха, может быть сочтена особой формой инверсированного зачина. Складывание и назначение такой формы объяснимо — например, она служит для целей интонационной и эмоциональной ретардации, для своего рода стилевой изготовки текста, движущегося к смысловому пику, определяющему поэтическое решение стихотворения. В условиях развитых поэтических форм принцип номинативности приобретает новое, усложненное стилевое оформление и, безусловно, новые смысловые задачи.

В архаической же поэтике номинативность, идущая от ритуала, явственнее всего сохраняется в разных видах клишированных зачинов, представляющих собой простое или сложное существительное; причем семантический механизм приема ближе к отождествлению. Есть основания предполагать, что сравнение и аллегория, встречающиеся уже в песнях «Манъёсю» и вынесенные там в особые разделы (отдельные примеры таких песен есть и в «Кодзики»), не имеют в языке достаточно сложного и разнообразного грамматического оформления; как показывает, например, исследование И. А. Борониной, служебные слова, оформляющие сравнение, нередко нарочито вуалируются — имеют омонимический топос и становятся частью омонимического тропа какэкотаба или другого приема [1, с. 53—58]. Часто для сравнения употребляется оборот *то миру* — т. е. «видеть [нечто] как [что-то другое]», — или просто *то*.

Примечательно также, что в качестве постоянного сравнения часто выступает макура-котаба — слово-зачин и в построении приема снова преобладает, по-видимому, не столько стремление сравнить, сопоставить, сколько отождествить, уравнивать сопоставляемое, соположить имена<sup>7</sup>.

Тенденция к отождествлению сопологаемых понятий не менее явственно ощущается в метафоре (правда, японская метафора с трудом может быть воспринята в чистом виде, вне других, исконно японских традиционных поэтических приемов).

Номинация и отождествление путем соположения лежат, видимо, в основе древнейших поэтологических явлений классической

японской поэзии. (Несколько по-иному рассматривает то же явление В. Н. Горегляд: «То, что через тысячу лет было достигнуто писателями посредством художественной абстракции, в хэйанской литературе представляло рудименты предметности» [4, с. 218].)

Итак, в танка и лирической прозе параллелизм явлений природы и человеческой жизни иногда может быть выражен явно и стихотворение определенно делится на две взаимосвязанные части, а иногда стихотворение может представлять собой развернутую омонимическую метафору и оставаться неделимым, но иметь два разных по смыслу прочтения. Однако в обоих случаях стилевая основа этого художественного явления заключается в соположении явлений природы и человеческих чувств, а концептуальная основа сформирована анимистической концепцией, связанной с исконными синтоистскими верованиями. Несмотря на то что чужеземные влияния на ранней стадии складывания этой концепции изменили ее развитие и воплощение в литературной практике, некоторые норито сохранили воспоминание о времени, когда свойства человека и природы мыслились схожими и природа была наделена речью: «царственные боги, Камуроги и Камуроми, говорившие корни скал, стволы растущих деревьев, листья трав заставили умолкнуть...» [7, с. 417] — здесь выражена поздняя версия усмирения природы и подготовки земли для нисхождения божественного царственного потомка, т. е. императора. Сама же идея «говорящей природы», видимо, чрезвычайно давнего происхождения. Упоминание об этой эпохе встречается не только в норито, в хронике «Дзёмэйки» также говорится о времени, когда «деревья и травы говорили» — буквально «во времена речи деревьев и трав».

Отождествление мира природного и человеческого сохраняется в литературной метафоре, но оно может стать и способом осмысления культурно-социальных феноменов. Согласно японским летописям, в эпоху перехода от древности к средневековью знатные люди метафорически именовались *ки* («деревья»), боги — *хасира* («столбы»), простой народ — *аохитокуса* («зеленая человеческая трава»). Эта метафора, видимо, рождена подражанием явлению архаической номинации, приобретшей функцию отождествления, а затем — по мере развития мировосприятия, расчленения мира и его классификации — и функцию уподобления.

Сам по себе глагол *нору*, оформляющий многие норито и означающий, как указывалось выше, «говорить», «толковать», «молиться», «волховать», разными исследователями сближается не только с понятием *нанору* — «называть имя», но и объявляется этимологически родственным глаголу *ниру* — «быть подобным», «быть похожим» [9, с. 242].

Как нам кажется, такое отождествление или соположение, приравнивание уподобляемых явлений вполне адекватно заложенному в самом архаичном ярусе японской культуры представлению о самодовлеющем природном мире, с которым отождествляются феномены человеческие, социальные, исторические и в котором некогда был растворен человек протосинтоистского мировоззрения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> К этому можно еще добавить, что, по свидетельству А. Е. Глускиной, некоторые ритуалы, исполняемые во время празднества Бон, связаны с привычным земледельческим культом и солнечной магией (хождение по кругу, характерное для синтоистских мистерий кагура, и т. п.).

<sup>2</sup> Все переводы, за исключением особо оговариваемых случаев, принадлежат автору.

<sup>3</sup> В этой связи заметим, что «Норито», видимо, находятся ближе, чем «Кодзики», к архаическому и сравнительно незамугненному состоянию синтоистских верований, конституирующих древний образ мира. Ритуальный текст вообще наделен высокой способностью к консервации, и более поздние молитвословия — например, молитвословие при отправке посла в страну Кара, т. е. Китай, — составлялись по принципам композиции старинных норито и включали архаические ритуальные формулы. Что же касается «Кодзики», то инокультурные влияния на его составителей прослеживаются даже в языке: ср., например, в «Кодзики» 35: «и... вот эти два бога спустились на побережье Инаса в стране Идзумо, обнажили меч в десять локтей длиной и поставили его стоймя на перекрестье волн, затем сели на острие меча, скрестив ноги, и спросили...». *Фудза*, «сидеть скрестив ноги», — часть термина «кэкка фудза», используемого в Сутре Лотоса для описания позы Будды в медитации. Точно так же выражение *дзэсин* — «стать ками» — по-видимому, составлено по модели иероглифического сочетания *дзэбуцу* — «превратиться в Будду» [21, с. 85].

<sup>4</sup> Примечательно для данного сюжета, что за тысячу лет своего существования он был неоднократно использован в разных произведениях эпох Хэйан, Камакура, Муромати и более поздних, в том числе послужил сюжетом для лирической драмы театра Но, где приобрел благополучную концовку. Новейшие свидетельства его значения для японской литературы — новелла «Асикари» Такидаки Дзюньитиро (1932) и «Косёку-моногатари» Кикиути Кан (1947).

<sup>5</sup> О буддийских песнях «Манъёсю» см. статью А. Е. Глускиной «Буддизм и ранняя японская поэзия (по материалам „Манъёсю“)», где приводятся примеры возникновения новых поэтических образов под влиянием некоторых буддийских идей, однако отмечается, что даже в наиболее «буддийских» песнях отсутствует философская глубина и осмысление этих идей [3, с. 147—168].

<sup>6</sup> В работе А. Е. Глускиной дается детальное и достоверное описание функционирования приема в его позднем, отчасти выродившемся виде — использование в усеченном варианте, в качестве ритмической группы, эвфонической группы, синонима другого слова текста и т. д. Здесь же автор указывает на древнейшее происхождение приема и важность его для выявления национальной традиции в новой японской поэзии.

<sup>7</sup> Не это ли одна из причин столь бурной популярности амидаизма на японской почве, понятого буквально номинационно — стоит лишь много раз повторить имя Амида...

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Борокина И. А. Поэтика классического японского стиха VIII—XIII вв. М., 1978.
2. Глускина А. Е. К изучению древнего стиля японской поэзии. Заметки о макура-котоба. — «Народы Азии и Африки». 1967. № 3.
3. Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
4. Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
5. Ермакова Л. М. О некоторых особенностях стиля «Норито» как литературного памятника. — Литературы стран Дальнего Востока. М., 1979.
6. Йофан Н. И. Культура древней Японии. М., 1976.
7. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.
8. Невский Н. А. Краткий отчет о занятиях в Японии с 1 декабря 1915-го по 1-е декабря 1916 года, представленный Императорскому Петроградскому

- университету (ф. 69, оп. ед. хр. 122). Автор пользуется случаем выразить признательность Л. Л. Громковской, указавшей на эти документы из архива ученого.
9. Симонова-Гудзенко Е. К. Японский миф и его роль в древней истории Японии. Автореф. канд. дис. М., 1979.
  10. Идэ Цунэо. Нихон бунгэй си-ни окэру мудзэкан-но кокуфуку (Преодоление концепции бренности бытия в японской литературе). Токио, 1959.
  11. Кодай каёсю (Собрание древних песен).—Серия «Нихон котэн бунгаку тайкэй» (Главные произведения японской классической литературы). Т. 3. Токио, 1968.
  12. Кодзики. Норито.—Серия «Нихон котэн бунгаку тайкэй» (Главные произведения японской классической литературы). Т. 1. Токио, 1970.
  13. Мацумото Ёсио. Кодай нихондзи-но сисо (Мировоззрение древних японцев). Токио, 1959.
  14. Нихон бунгаку си. Дзэдай (История японской литературы. Древность). Хисамацу Сэнъити хэн (Под ред. Хисамацу Сэнъити). Токио, 1955.
  15. Обаяси Тарё. Нихон синва-но кигэн (Происхождение японских мифов). Токио, 1961.
  16. Синкокинсю (Новое собрание старых и нынешних песен).—Серия «Нихон котэн бунгаку тайкэй» (Главные произведения японской классической литературы). Т. 28. Токио, 1969.
  17. Синсайджики (Новый альманах хокку). Такахама Кёси хэн. (Сост. Такахама Кёси). Токио, 1972.
  18. Синтосю (Изборник синто).—Серия «Тоёбунко» (Восточная библиотека). Т. 94. Токио, 1972.
  19. Такасаки Масахидэ. Бунгаку идзэн (До литературы). Токио, 1958.
  20. Танака Гэн. Кодай нихондзин-но дзикан исики. Соно кодзо то тэнкай (Восприятие времени у древних японцев. Структура и развертывание). Токио, 1975.
  21. Ikeda Daisaku. The Japanese Classics. Conversations and Appreciations by Daisaku Ikeda in Association with Makoto Nemoto. New York—Tokyo, 1979.
  22. Hori Ichiro. Folk Religion in Japan. Continuity and Change. Tokyo, 1968.
  23. Maraini F. Japan and the Future: Some Suggestions from Nihonjin Ron Literature.—«Riv. intern. di scienze econ. e commer.». Milano, 1975, s. 22, № 7—8.
  24. Moore Ch. A. Editor's Supplement: the Enigmatic Japanese Philosophy and Culture. Tokyo, 1973.
  25. Muraoka Tsunetsugu. Studies of Shinto Thought. Tokyo, 1964.

И. А. Боронина

## ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ЯПОНСКОЙ ТРАДИЦИИ И ИХ МОДИФИКАЦИЯ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ

Художественный образ — одна из тех сфер, в которых наиболее ярко воплощаются характерные черты национальной литературной традиции и — шире — художественного творчества народа.

В структуре традиционного образа можно выделить, во-первых, черты, характерные для канонических литератур в целом и представляющие в конкретных литературах в своем национальном преломлении (условность, этикетность образа, его повторяемость, клишированность, аллегоризм и т. д.). Во-вторых, черты региональные, в данном случае — общие для традиционных литератур Дальнего Востока (недосказанность, ассоциативность, эмблематичность). И, в-третьих, национально-специфические черты. Для японской литературы это стремление к «истинности» (*макото*) и «очарованию» (*аварэ*), во многом определяющее творческий метод; в сфере сюжета — огромная роль подтекста; в области композиции — широкое использование ассоциативных форм связи; в области стиля — богатство топонимики, тяготение к емким, многозначным образам, обширный образный потенциал лексики, тонкая поэтическая техника.

Художественный образ по-разному преломляется в различных видах словесного творчества: поэзии, повествовательной прозе, драматургии, модифицируя свои характерные черты и особенности в соответствии со спецификой каждого из этих видов. Эта проблема специально не исследовалась в нашей науке, почему мы и решили сосредоточить на ней свое внимание.

Объектом анализа избраны поэзия (лирика) и повествовательная проза периода Хэйан (раннее средневековье, IX—XII вв.), когда происходит складывание национальной поэтической традиции. Поэзия была первым высокоразвитым видом японской словесности, ее расцвет — VIII — начало X в. В поэзии, принявшей к середине VIII в. преимущественно лирический характер (в IX—X вв. лирика уже безраздельно господствует), впервые четко выявляются в своей совокупности национальные особенности художественного

образа. На базе поэзии создаются и первые теоретические труды — предисловие Ки-но Цураюки к антологии «Кокинсю» («Собрание старых и новых песен Японии», 905 г.), «Десять стилей японской песни» («Вакадэй дзиссю», 910 г.) Мибу-но Тадаминэ и другие, заложившие основы японского поэтического канона.

Модификация художественного образа в прозе будет рассмотрена на материале японского классического романа, как вершины хэйанской прозы, — романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари» (конец X — начало XI в.).

### Каноничность образа в японской традиции и проблемы его эволюции

Поскольку исследуемые области художественного творчества относятся к разным этапам развития классической японской литературы, то их сопоставление в плане модификации образа позволит одновременно проследить и эволюцию этого образа — важный компонент эволюции поэтической традиции.

Японская классическая литература принадлежит к числу канонических литератур. Канон в ней отличался особой устойчивостью, в частности канон образно-стилистический, сложившийся в сфере лирической поэзии танка; он в значительной мере был унаследован в новое время поэтической формой хайку (трехстишие). И обе эти формы, танка и хайку, продолжали оставаться каноническими структурами до конца XIX в.

Подобная консервативность канонических структур и примеры их вторжения в литературные системы нового времени, со всей очевидностью демонстрировавшие их неперспективность в новых условиях, во многих случаях послужили поводом для отрицательного отношения к канону вообще, которое экстраполируется и на канонические литературы средневековья.

Существовало и до сих пор существует мнение, что средневековый канон сковывает творческий процесс, искусственно задерживает литературное развитие. Однако внимательное исследование канонических литератур и в данном случае классической литературы Японии показывает, что это не так.

Канон вырабатывается на определенном этапе развития литературы и отвечает потребностям этого развития. Он организует творческий процесс в систему и способствует повышению художественного мастерства. Канон не есть нечто, навязанное практике извне. Он формируется на ее основе и является прежде всего результатом ее теоретического осмысления. И он не может на данном этапе сковывать или тем более останавливать литературное развитие, поскольку сам непрерывно эволюционирует.

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить труды по теории поэзии Цураюки (предисловие к «Кокинсю»), Фудзивара Кинто («Синсэн дзуйно» — «О новых собраниях песен», XI в.), Фудзивара Садаэ («Киндай сюка» — «Лучшие песни нового вре-

мени», XIV в.), а также некоторых других поэтов и филологов.

Цураюки особое внимание обращает на «истинность» отображаемых в поэзии чувств, а также на гармонию лирического содержания, «сердца», «души» песни (*кокоро*) и выражающего ее «слова» (*котоба*).

Подчеркивая значение истинности содержания, Цураюки опирался на опыт своих предшественников, поэтов «Манъёсю» («Собрание песен тысяч поколений», 759 г.), антологии, которая и в дальнейшем, особенно в периоды возрождения традиций прошлого, служила образцом поэтического воплощения макото. А положение о гармонии «сердца» песни и поэтического слова он выдвигает на основе критической оценки поэтов IX в.: Аривара Нарихира, в песнях которого было «много чувства», но «не хватало слов», Бунья Ясухидэ, Отомо Куронуси — песни первого Цураюки сравнивает с «торговцем, разодетым в цветистые наряды», песни второго — с «жителем гор, что с вязанкой хвороста за спиной отдыхает в тени цветущей вишни» [16, с. 100—101].

Цураюки составлял перечень канонических тем и мотивов поэзии, исходя из практики своих современников и ближайших предшественников. И он не «закрепляет» конкретные образные решения за конкретными поэтическими мотивами, но фиксирует фактическое положение дел, которое таким образом и приобретает силу канона.

Фудзивара Кинто развивает дальше учение о гармонии. Он уже ведет речь о гармонии «сердца» песни и ее «облика» (*сугата*), понятия более широкого, чем «слово» (*котоба*).

Соотношение содержания и формы его выражения он понимает несколько по-иному, чем Цураюки. «Если трудно добиться гармонии сердца и облика, — пишет он, — надлежит прежде всего овладеть сердцем. Если же сердце неглубоко, следует обратить особое внимание на его облик» [24, с. 26]. Иными словами, достигшая к этому времени высокого совершенства форма выражения могла в необходимых случаях компенсировать недостаточную глубину содержания.

Фудзивара Тосинари в труде «Корай футайсё» («О старых и новых стилях», XIII в.) уже не противопоставляет *кокоро* и *котоба*, как, условно говоря, «дух» и «материю», но сближает эти понятия в смысле, отдаленно напоминающем современные представления о содержательности формы.

Говоря об «облике песен» (*ута-но сугата*), он, а вслед за ним его сын Фудзивара Садаэ употребляют термины «сугата кокоро» — «душа облика» (т. е. форма), «сугата котоба» — «слово облика» (т. е. словесное оформление) [27, с. 415—416, 466—467; 25, с. 100]. Иначе говоря, форма (*сугата*) трактуется ими как единство содержания песни, ее «души» и словесного выражения.

Отец и сын Фудзивара придают особое значение ёдзё (амарино кокоро), эмоциональному подтексту, остающемуся «за пределами слов». Фудзивара Тосинари, например, к высшему разряду (из девяти) относит те песни, в которых «высокое искусство слова со-

чается с избыточным чувством (*ёдзэ*)» [26, с. 32]. А Фудзивара Садаиэ, восхищаясь Цураюки, который «искусно выражал сердце песни и владел словом», критиковал его за то, что он не придавал особого значения «избыточному чувству» и «не создавал песен в стиле ёдзэ» [25, с. 102].

Ко времени Фудзивара Садаиэ большое значение приобрело обращение к поэтическому прошлому — ссылки на произведения предшественников, заимствования из этих произведений и т. д. Фудзивара Садаиэ обобщает эту практику, дает ей статус поэтического приема, терминологическое обозначение — хонкадори и вырабатывает рекомендации по применению этого приема, важнейшей из которых является наличие значительной временной дистанции между песней-прототипом (*хонка*) и произведением, которое ей «следует» (*хонкадори*). Он писал: «К старине обращаясь с любовью, слова старых песен берем и, видоизменяя, используем. Песни те называем подлинными песнями (*хонка*)» [25, с. 102].

С этим связана и выработка другой, более общей рекомендации — выражать «старыми словами» новое содержание: «Слово вздыхает по старине, сердце жаждет новизны — нужна новая, совершенная, еще не достигнутая форма песни (*сама*)» [25, с. 102].

И, наконец, Мацуо Басё в конце XVII — начале XVIII в. развивает чрезвычайно важное учение о соотношении неизменного (*фуэки*) и изменчивого (*рюко*), учение о поэтическом произведении как единстве неизменного и изменчивого. Басё выдвигает новую эстетическую категорию — фуга-но макото («истинность прекрасного»), которая, восходя к позиции Цураюки, считавшего «истинность» необходимым условием хорошей поэзии, вбирает в себя весь опыт предшествующей традиции воплощения прекрасного. Он впервые теоретически закрепляет восприятие красоты как истины, органическое сочетание «истинного» и «прекрасного» как наиболее характерное для традиционного японского понимания поэтического творчества.

Таким образом, «канон не есть нечто застывшее: он претерпевает определенную эволюцию, уточняя и трансформируя отдельные положения, обогащаясь новыми установлениями» [3, с. 21]. Иначе говоря, внутри канона постоянно идет живое движение, проявляющее себя как на уровне теории, так и на уровне практики, отмеченное вариативностью и позиций теоретиков и индивидуальных восприятий выработанных ими правил и рекомендаций. При этом поэтическая практика постоянно корректирует эти рекомендации, стимулируя замену устаревших новыми. В итоге «канон не только регламентирует поэтическую практику, он взаимодействует с нею, испытывая на себе и ее обратное влияние. Сама же практика непрерывно развивается и совершенствуется в рамках канона» [4, с. 10].

Стоит обратить внимание еще на один важный момент, на который указывал Д. С. Лихачев, а именно на «непоследовательность средневековья», делающую не только возможными, но и закономерными периодические выходы за пределы канона [12, с. 65].

Этим в первую очередь можно объяснить случаи преодоления средневековой идеализации и создания произведений, отличающихся реалистическими тенденциями воспроизведения действительности,— как, например, роман Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари».

### Эстетические категории макото (истина) и моно-но аварэ (очарование вещей) и их воплощение в поэзии и прозе периода Хэйан

Японский художник издревле стремился к воплощению «истины» (*макото*), подлинной сути «вещей» (*моно*), их «души» (*кокоро*). Принцип истинности был теоретически осмыслен и нормативно зафиксирован Цураюки, согласно которому поэтическое произведение создается на основе «того, что человек видит, что человек слышит» [16, с. 93], т. е. на базе реальной действительности.

И лирическая поэзия Хэйана в самом деле представила во всем многообразии «истину» человеческих чувств. «Песни любви» отражают всевозможные оттенки любовного чувства. В «Песнях природы» представлена широкая гамма эмоций, пробуждаемых общением человека с природой. В «Песнях странствований» воплощен эмоциональный мир путника: печаль одиночества, воспоминания о доме, тоска по родным и близким и т. д. В «Песнях скорби» — разнообразные проявления скорби по случаю невозвратимой утраты. Существует также обширный раздел (в «Кокинсю» и некоторых других поэтических собраниях он носит название «Разные песни»), где собраны песни, отражающие взгляд на мир, отношение к жизни. В основном это различного рода ламентации о бренности, иллюзорности и печали земного бытия (в духе буддийской доктрины *мудзё* — «непостоянства»).

В эстетической теории Мурасаки Сикибу принцип макото также занимает ведущее место. Писательница устами своего героя (Гэндзи) высказывает отрицательное отношение к фантастическим повестям и рассказам (*дэнки-моногатари*), поскольку они не воплощают макото (гл. «Тамакадзура»).

Однако есть и принципиальная разница между теорией поэзии Цураюки и теорией повествовательной прозы (*моногатари*) Мурасаки Сикибу. Для Цураюки истина едина — в сердце поэта и в его песне. Поэзия есть отклик на непосредственно видимое и слышимое. С возникновением же сюжетной прозы появляется вымысел, на что и обращает внимание Мурасаки. Она считает, что моногатари не следует писать «так, как есть» (*ари-но мама*). События и факты не обязательно берутся из самой жизни, они могут быть вымышлены. Но вымышленное должно соответствовать «духу вещей» (*моно-но кокоро*), т. е. отвечать критерию макото [20, т. 14, с. 433].

Различны и сами масштабы воплощения истинного в лирике и в романе. В лирике окружающий мир складывается из дискретных

жизненных ситуаций и реалий, а характер лирического героя представлен отдельными, хотя и достаточно выразительными штрихами. В романе Мурасаки мир предстает как единое широкое полотно, а человек — в детализированных и полнокровных образах, раскрывающих его с разных сторон, в процессе развития, во взаимодействиях с окружающим и с другими людьми.

Верная принципу истинности, писательница представила реалистическую картину жизни целого сословия в определенную эпоху, художественно раскрыла образ мыслей и чувствований придворной среды Хэйана, изобразила подлинного героя своего времени.

Приверженность макото сочеталась в традиционном японском искусстве с особой нацеленностью на выявление прекрасного, принимавшего в различные исторические периоды разные формы и выражавшегося в разных эстетических категориях. В хэйанский период такой категорией было моно-но аварэ — «очарование вещей». Считалось, что окружающие человека предметы и явления — «вещи» (*моно*) таят в себе неповторимое «очарование» (*аварэ*) [10, с. 85]. Чтобы обнаружить и раскрыть аварэ, необходимо было обладать особой чувствительностью. Это отношение к изображаемому складывается в сфере поэзии и находит отражение как в содержании произведений, так и в форме выражения.

Поэт, как правило, не воспекает явление целиком, но останавливает свое внимание на определенной детали его, в которой и содержится аварэ. Ки-но Тосисада находит аварэ в единственном цветке вишни, распутившемся в апреле, когда вишня в Японии уже отцветает [16, № 136].

Другой поэт, имя которого неизвестно, считает, что состояние аварэ можно пережить при виде фиалки в поле:

Фиалки  
Один стебелек,—  
И в поле Мусаси  
Трава, когда смотришь,  
Чарует твой взор [10, № 867].

Природа была постоянным источником состояния аварэ, но не единственным. Неисчерпаемым стимулятором аварэ был мир человеческих чувств. Особую роль играла любовь. «Прекрасное мы познаем в любви», — писал Фудзивара Тосинари.

Если в поэзии аварэ, по существу, замыкается в сфере эмпирики — наблюдений над природой, эмоциональной жизнью человека, изливанием субъективных чувств в связи с увиденным, услышанным, пережитым, то ко времени Мурасаки Сикибу этот подход к окружающему формулируется уже как эстетическая категория — моно-но аварэ, а также и как категория этикетная. На страницах «Гэндзи-могатари» неоднократно встречается выражение *моно-но аварэ-о сину* — «знать очарование вещей»; т. е. понимать прекрасное. Атрибуция его в романе показывает, что это было одним из важнейших требований этикета в придворном обществе [1, с. 24—25].

Воплощение аварэ в прозе отличается от поэзии и качественно.

Оно не ограничивается обычно какой-то одной деталью. Целые сцены, эпизоды, картины природы поданы в духе моно-но аварэ.

Наблюдается значительное расширение «сферы действия» аварэ, что обусловлено широтой охвата жизненных явлений, отличающей роман от лирической поэзии. Если поэзия воспела прекрасное в природе и в человеческих чувствах, то в романе важными источниками аварэ становятся, кроме того, окружающая обстановка, интерьер, а также и жизненные ситуации. Наконец, сам человек призван внушать окружающим чувство аварэ — своей внешностью, душевными качествами, манерами, одеждой, поведением и т. д. Важное значение приобретает категория юби — «изящество», «элегантность», которая становится одним из главных аспектов моно-но аварэ. Критерий юби прилагался в первую очередь к одежде, манерам, поведению человека, обстановке в его доме и т. д.

Роман Мурасаки отразил такую существенную особенность образа жизни придворной аристократии, как сопричастность искусству. Она входила в понятие «моно-но аварэ-о сиру». Почти все персонажи романа наделены особыми дарованиями в различных видах искусства. Гэндзи, например, представлен талантливым живописцем, искусным танцором и музыкантом. Особый талант игры на цитре отмечен у Акаси, которая к тому же обладала красивым почерком и часто коротала время за перепиской популярных повестей и рассказов. Все главные герои, за редким исключением, оказываются и незаурядными поэтами: они постоянно обмениваются стихотворными экспромтами, демонстрируя мгновенность реакции на эстетический сигнал.

В нескольких местах романа описаны любительские концерты, импровизированные вечера с пением и танцами. Глава «Эвасэ» («Конкурс картин») посвящена описанию состязания в живописи, в главе «Умэ-га э» («Ветвь сливы») представлено состязание в искусстве составления духов, которое пользовалось популярностью в придворной среде. Отметим в этой связи, что имена двух центральных героев заключительной части романа, Каору и Ниоу, означают соответственно Ароматный и Благоухающий.

В то же время критерий моно-но аварэ четко очерчивал границы поэтического. Среди табуированных описаний было описание смерти. Национальная японская религия, синто, рассматривала зрелище смерти, вид мертвого тела как скверну. Естественно, что это не могло служить источником аварэ. Показательна лиро-эпическая поэма (*нагаута*) Хитомаро (VIII в.) о мертвом страннике, увиденном на берегу острова Саминэ. Поэт не описывает мертвое тело, он изливает свои чувства, которые и составляют содержание поэмы [18, № 220]. Кавара Садайдзин (X в.) в песне на смерть придворной танцовщицы выражает лишь свои эмоции по поводу яшмового гребня умершей, совсем не касаясь деталей самой смерти [16, № 879].

Мурасаки Сикибу наследует эту традицию. Несмотря на то что в ее романе многие герои — Гэндзи, Мурасаки, Фудзицубо, Югао, Аои, Рокудзэ, Касиваги, Окими — умирают, она по возможности

избегает описания смерти. В случае с Гэндзи, например, Мурасаки Сикибу раскрывает лишь его настроение и поведение перед кончиной. Аналогично или сходно представлен и уход из жизни Фудзицубо, Рокудзё, Касиваги.

Однако присущая роману широта охвата жизни обусловила и расширение границ поэтического, а в необходимых случаях — также и поэтизацию непозетического. Мурасаки Сикибу изображает облик умирающих и затем умерших героинь — Аои, Мурасаки, Окими, но в конечном счете подчиняет каждое описание все той же цели — воплощению моно-но аварэ. Для этих описаний показательны отсутствие следов страдания и подчеркнутое выявление красоты облика, неотъемлемыми атрибутами которой оказываются изящество одежды и аккуратность прически. При этом характерно, что умершие, как правило, кажутся живыми, спящими.

Вот как описана смертельно больная Аои: «Отодвинув занавес, Гэндзи взглянул на больную. Лицо ее было прекрасно. Черные, с блеском волосы, аккуратно перетянутые шнуром, особенно выделялись на фоне белого одеяния, которому ее природная грация придавала вид роскошной мантии. Никогда еще не казалась она Гэндзи такой чарующей, изысканной, гармонично прекрасной» (гл. «Аои»).

Об умершей Мурасаки сказано: «Ее волосы, будто только что расчесанные, были свободно распущены и лежали на изголовье густой массой, на фоне которой при ярком огне светильника лицо ее сияло ослепительной белизной. В ее облике, казалось, невозможно было найти никакого изъяна, и, хоть была она мертва, едва ли можно было найти ей равную по красоте среди живых...» (гл. «Минори» — «Закон»).

В таком же плане изображена и Окими: «Каору поднес светильник и взглянул в лицо умершей. Чуть прикрытое рукавом, оно казалось лицом спящей и не обнаруживало никаких следов зловещей перемены. Она лежала перед ним спокойная, прекрасная...» (гл. «Агэмаки»).

Так модифицируются в художественной прозе поэтические традиции воплощения истинного и выявления «очарования вещей».

### Основные способы построения художественного образа в хэйанской поэзии

Специфика образа в поэзии с особой наглядностью проявляется на уровне средств художественной выразительности. К числу специфических средств выразительности хэйанской лирики относятся следующие.

«Вертящееся слово» — юкари-котаба. Это двузначные слова и выражения, реализующие в одной поэтической фразе оба заложенных в них значения. Одно из них явно, другое завуалировано и формирует подтекст, «скрытый смысл» фразы или произведения в целом.

Кими-га тамэ  
таорэру эда ва  
хару нагара  
каку косо аки-но  
мсмидзи синикэрэ

Ветвь,  
Что сорвал для тебя,  
По-осеннему пожелтев,  
Увяла,—  
Хоть и весна [23, с. 123].

Звуковой комплекс *аки* выражает значение двух омофонов: *аки* — «осень» и *аки* — «охлаждение», «пресыщение».

Очень любили хэйанские поэты прием «связанных слов» — энго.

Тани сэбами  
минэ мадэ хаэру  
тамакадзура  
таэму то хито-ни  
вага омованяку-ни

В узком ущелье  
Вьются до самой вершины  
Жемчужные лозы...  
Порвать!— о любимой  
Могу ль так подумать?  
[23, с. 132]

Слово *таэму* — «порвать» выбрано поэтом по ассоциативной связи с ранее употребленным словом *тамакадзура* — «жемчужные лозы».

Широко использовались ассоциации типа аллюзий и реминисценций. Они легли в основу художественного приема «следования песне-прототипу» — хонкадори (подробно об этом приеме см. [3, с. 301—302]).

Японская поэтическая традиция широко использует образно-ассоциативный потенциал топонимов. Так, топоним Аусака — Гора Встреч, или Аусака-но сэки — Застава Горы Встреч, используется в качестве образа-контраста «встреча — разлука». «Гора встреч» находилась на границе с восточными землями, и здесь обычно расставались с теми, кто, уезжая туда, покидал столицу. Расставались же с надеждой на благополучное возвращение, т. е. на «встречу». Вот стихотворение Цураюки, сложенное на проводах его друга Фудзивара Корэока:

Ее ты пересек один —  
И вот она разлука!  
О Встреч Гора!  
Ведь надежда людская  
В этом названии! [16, № 390].

Местность Фукагуса (Густая Трава) в хэйанский период была местом захоронения знатных членов рода Фудзивара (наиболее могущественного в те времена), и этот топоним служил в поэзии образом вечного покоя, заброшенности, запустения, а отсюда и покинутости, одиночества, как, например, в стихотворении:

Если место,  
Где много лет прожил,  
Покину теперь,—  
Уж и подавно Полем Густой Травы  
Станет оно, не правда ль? [23, с. 180].

Подобные образы-топонимы часто выступают своего рода символами, «эмблемами». Например, провинция Митиноку, находя-

щаяся далеко на Востоке, символизирует «даль», «глушь», а местность Касуга, расположенная в предместье столицы, — «провинцию», «сельскую идиллию» и т. п.

Важной особенностью художественного образа в дальневосточной поэтической традиции является недосказанность. В японской классической поэзии с этим связано уже упоминавшееся ёдзё, или амари-но кокоро (букв. «избыточное чувство»). Ёдзё рассчитано на активное восприятие, на творческое соучастие читателя и слушателя. Закрепленная традицией символика поэтической лексики и образности активизирует воображение аудитории и провоцирует у нее эмоции и представления, дополняющие основное содержание.

Недосказанность восполняется контекстом. Стихотворение танка ситуативно. Оно создается в определенной обстановке, обусловлено конкретным случаем, на который обычно указывает прозаический ввод-пояснение (*хасигаки*). Кроме конкретного контекста танка базируется на широком контексте культуры, также своему дополняющем ее содержание и смысл.

Хэйанских поэтов отличает особое тяготение к многозначным образам, богатым ассоциативным подтекстом.

Васураруру  
ми-о Удзибаси-но  
нака таэтэ  
хито мо каёвану  
тоси дзо хэникэру

Меня, покинутую,  
Ждет удел Моста Печали —  
Удзибаси,  
Что разрушен посредине:  
Никто не ходит здесь  
Уж много лет [16, № 825].

Содержание этого стихотворения и его основная мысль выражены в многозначных образах, в большой мере рассчитанных на знакомство с культурным контекстом. Удзибаси, Мост Печали, — эмблема-топоним, связанный с легендой о деве — хранительнице моста через реку Удзи. По преданию, она была покинута своим возлюбленным и пребывала в неизбывной печали. Название «Удзи» привычно ассоциируется также с *уси* — «печальный», «скорбный». Слово *нака* означает «середина» и «отношения», «связь». Тем самым разрушенный мост символизирует разрыв любовных отношений.

Многозначный образ представляет собой стилистическое введение — дзё, например:

*Горного фазана хвост,  
Долу свисающий хвост,  
Долгая-долгая ночь,  
Видно, нынче одному  
Коротать ел! [19, с. 182].*

Дзё (выделено курсивом) функционирует как скрытое сравнение: долгая ночь ассоциируется с длинным хвостом горного фазана. А в подтексте еще образ: ночного одиночества, одинокого ложа (известно, что фазан спит ночью один).

Особенности художественного образа ярко проявляются в от-

ношении поэта к природе. Этот аспект весьма существен в дальневосточной традиции, связанной с учениями буддизма и даосизма о единстве природы и человека, об их неразрывности, нераздельности. В Японии эти учения нашли благодатную почву — национальную анимистическую традицию синто. Эмоциональное слияние с природой на протяжении многих веков оставалось неотъемлемым элементом японского сознания, как бытового, так и художественного.

Если в древней поэзии природа, как правило, выступает объектом самоценным, то в хэйанский период более показательное использование ее как средства образного воспроизведения душевного состояния субъекта. Характерны строки Фудзивара Тосинари:

Вечер...  
В поле осенний ветер  
Пронизывает меня.  
И стонут перепела  
В селении Густая Трава (цит. по [30, с. 310]).

Это стихотворение не о вечере и не о воздействии на поэта осенней природы. Изображение природы метафорически воспроизводит эмоциональное состояние лирического героя. «Вечер» — это образ-эмблема глубокой задумчивости, «пронизывающий ветер», «осень», «густая трава» традиционно символизируют холодное одиночество, утрату былых надежд.

Образы природы зачастую служат теперь «отражению не столько „аварэ“, заключенного в ней самой, сколько прекрасного и трогательного в мире человеческих чувств» [2, с. 113].

Человек переносит на природу свои чувства, подходит к ней со своей «меркой». Образы природы аллегорически выражают многие ситуации в жизни людей. В приведенном на с. 193 стихотворении пожелтевшая ветвь — это аллегория охлаждения в любви. Ключ к прочтению аллегории дает знание традиции, закрепившей культурный набор: *аки* — «осень» и *аки* — «охлаждение» в качестве тропа юкари-котаба.

В японской поэтической традиции по-своему актуализируются и такие общие для средневековых литератур черты художественного образа, как условность, этикетность, повторяемость.

С VIII в. за конкретными темами, мотивами, ситуациями закрепляются постепенно конкретные образные решения, и применительно к хэйанской поэзии уже можно говорить об известной условности поэтического образа. Так, одно упоминание о мацумуси — цикадах, живущих на соснах, — и в воображении возникает ситуация бесплодного ожидания и тоски, усугубляемой монотонными, трескучими голосами цикад. Стоны одинокого оленя в лесу пробуждают ассоциации с одиноким ложем — так же как и упоминание о горном фазане, и т. д.

Условность образа в традиционных литературах связана с «принятостью» и условностью самих поэтических тем и мотивов. Одним из «принятых» и наиболее распространенных мотивов хэйанской лирики был мудзё — «непостоянство», выражавший чувства

меланхолии и сожаления по поводу изменчивости и непрочности земного бытия. Мотив мудзё был условен в том смысле, что периодические выражения грусти о бренности всего живого были приняты в придворной среде как неотъемлемый атрибут «чувствительности», одного из важнейших свойств «благородного человека» (*ёки хито*).

Условность выявляется и на уровне тематики поэзии. Например, многие «песни природы» лишь условно могут быть названы так: их фактическими темами оказываются любовь, разлука, мудзё и т. д.

Основные образы классической японской поэзии повторяются от поэта к поэту, «клишируются». Для темы «разлука», например, постоянен образ Аусака — Горы Встреч, часто употребим троп юкари-котоба *аки* и т. д.

### Модификация традиционного поэтического образа в классической прозе

Теперь рассмотрим, как преломляются наиболее характерные черты традиционного образа в художественной прозе — романе Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари».

Исследование стиля романа показало, что Мурасаки Сикибу постоянно использует унаследованные из поэзии образы и риторические приемы, иногда в том же качестве, а чаще адаптируя и трансформируя их. Например, когда Каору, названный сын Гэндзи, навещает Тамакадзура, она с грустью замечает: «Теперь мой дом зарос густой травой, так что вы легко могли пройти мимо» («Та-кэгава»). Тамакадзура намекает на то, что прежние друзья уже редко посещают ее (ср. танка на с. 193).

Однако, поскольку проза в отличие от лирической миниатюры танка располагает широкими дескриптивными возможностями, образ складывается и реализуется в несравненно более детальном ситуативном контексте. При этом сам образ, как правило, тоже более «пространен» и развернут за счет дескриптивного элемента.

К примеру, в романе несколько раз встречается образ горного фазана (*ямадори*). Поэтический намек, на котором строится этот образ в танка, здесь «раскрывается» и превращается в описание. Вот как резюмируются несостоявшиеся любовные свидания Югири с принцессой Отиба (гл. «Югири») и Каору с любимой им Окими (гл. «Агэмаки»): «И они провели ночь, словно пара горных фазанов: каждый в своем гнезде». Ассоциативное сравнение, которое мы наблюдали в танка, переходит в прямое сравнение.

Образ-контраст Аусака—Гора Встреч, который в поэзии угадывается благодаря знанию традиции и общекультурного контекста, здесь выявляет заложенное в нем содержание непосредственно и недвусмысленно. Так строит свой ответ «Блистательному Гэндзи» одна из героинь романа — Уцусэми: «Застава в Аусака не может остановить моих слез, так же как и гора Аусака не является фак-

тически Горой Встреч» (ср. со стихотворением Цураюки — с. 193).

Для романа Мурасаки Сикибу очень характерно использование поэтических образов в качестве наименований глав. Так, глава 18 названа «Мацукадзэ» — «Ветер в соснах», — это один из наиболее часто встречающихся в поэзии образов осени и начала зимы. Глава 34 названа «Вакана» — «Молодые побеги», или «Молодая поросль», — это постоянный образ ранней весны. И вообще большинство названий глав «Гэндзи-моногатари» восходит к поэтическим сюжетам и образам. Например, название главы 45 — «Хасихимэ» («Дева у моста») — навеяно приведенным выше стихотворением о мосте Удзи.

Широко использует Мурасаки Сикибу намеки и реминисценции, восходящие к поэтическому приему хонкадори, в частности, сам этот прием постоянно применяется в стихотворениях, которыми насыщен роман. В отличие от поэзии, где чаще всего заимствуется то, что легче поддается клишированию (мотив, лексика, образ, набор ассоциативно связанных слов и т. п.), в прозе особое значение приобретают реминисценции сюжетно-ситуативного характера. При этом нередко упоминается и сам прототип — явление, совершенно не свойственное хонкадори в поэзии, где автор рассчитывает на то, что современники узнают аллюзию и вспомнят ее источник, «прочтя» таким образом подтекст нового произведения. Прозаик же, располагая значительно более обширным материалом для своих заимствований, далеко не исчерпываемым поэзией, не всегда может на это рассчитывать. Характерно описание жилища Гэндзи на острове Сума: «Маленький домик стоял несколько в стороне от моря, но, когда налетал внезапный порыв ветра, дующего в ущелье (разве не о нем писал Юкихира Тюнагон?), казалось, будто волны подкатываются к самым дверям дома...» (гл. «Сума»). Речь идет о поэте Аривара Юкихира, также сосланном в свое время на Сума, и о сложенном им здесь стихотворении.

Особенно интересны и показательны реминисценции, использованные в первой же главе романа «Кирицубо». Ее сюжет в значительной части построен на заимствованиях из «Песни о бесконечной тоске» Бо Цзюйи, имеются и прямые ссылки на прототип (подробно об этом см. [5, с. 144—149]).

Аллегория в художественной прозе предстает в несколько иных формах, чем в поэзии, и имеет отличную от нее интерпретацию. Аллегоричны некоторые названия глав. Вот, например, «Вакана» — «Молодая поросль». Первое впечатление: глава названа так потому, что в ней описан праздник вкушения молодых побегов. Однако отнюдь не он является центральным событием главы, а трагедия Нёсан, юной жены Гэндзи, и Касиваги, сына его друга То-но Тюдзё. Связь Нёсан и Касиваги была раскрыта, и это послужило причиной пострижения в монахини Нёсан и преждевременной смерти Касиваги.

Часто глава названа по теме стихотворения, которое в ней приводится, например «Такэгава» — «Река в бамбуках». Река — символ непостоянства, перечисленный Цураюки в числе типовых поэ-

тических образов. Эта идея выражена в словах Каору: «Непрерывно текут воды реки и уносят с собой наши пустые надежды». В этой главе впервые раскрывается одна из основных черт характера Каору. «Это человек, полностью захваченный идеей всеобщего непостоянства», — говорит о нем его друг и соперник принц Ниоу-но Мия.

Таким образом, в романе аллегория, как правило, реализует свое содержание посредством обращения к широкому контексту культуры.

Нашла свое отражение в произведении Мурасаки Сикибу специфика восприятия и художественного воспроизведения природы, столь ярко выраженная в лирической поэзии танка.

Одухотворенная природа — постоянный контекст действия романа, неизменный компонент важнейших эпизодов и сцен. Так, в грустных картинах осенней природы выражено эмоциональное содержание прощального свидания Гэндзи с Рокудзэ. Характерно, в частности, такое описание:

Ему так не хотелось покидать ее. Он стоял в нерешительности, не выпуская ее руки из своей. Дул холодный ветер. Цикады на соснах в неизбывном отчаянии перешептывались скрипучими голосами, словно бы хорошо понимали, что происходит вокруг. Их унылые голоса способны вселить холод в сердце любого, и нетрудно себе представить, как усугубляли они отчаяние и душевные муки этих двух людей («Сакаки» — «Священное дерево»).

Здесь мы наблюдаем прямую преемственность традиций поэтического олицетворения природы.

Репрезентация природы часто формирует тональность частей, глав, эпизодов и сцен романа. Например, в «главах Удзи», где действие переносится из хэйанских особняков и дворцов в обстановку тихой, но суровой окраины, и природа предстает более суровой, и даже описания ее красот лишены обычной утонченности. Показательна картина природы в главе 49 — «Ядориги»:

Осенние бури были особенно жестокими в этом году, и ни одного листа не осталось ни на одном суку. Огромные ковры из опавших алых листьев, по которым еще не ступала нога человека, расстилались перед Каору и были такой красоты, что он долго медлил, прежде чем решился отправиться по ним в путь. Леса стояли голыми, но одно дерево выделялось среди всех остальных, одетое красной позолотой, словно окутанное ярким пламенем. То был осенний плющ, вьющийся по старому увядшему дереву.

Как контрастирует эта картина с описанием в начале главы 23 — «Хацунэ» («Первые голоса птиц»):

С новогоднего утра начался период самой восхитительной погоды. Мягкий воздух, яркое солнце и ни облачка на небе. В каждом саду на каждом клочке земли показалась молодая зелень, участки которой день ото дня становились все заметнее на фоне белого снега. Над деревьями нависла легкая дымка — словно бы для того, чтобы скрыть чудеса, которые позже могли бы обнаружиться как сюрприз.

Образы и описания природы — эффективнейшее средство воплощения чувств и переживаний героев, демонстрирующее преемственность традиции эмоционального единения человека и природы. Так,

горе осиротевших сестер Окими и Нака-но Кими сопровождается картинами осенней непогоды: «С приходом сентября природа с каждым днем становилась все более и более мрачной и дикой. Опавшие листья неслись по оголенной земле, неумолчно ревел поток, и так же нескончаемо лились их слезы, словно бы и они были одержимы мстительным злым духом, что очищал мокрую землю суровой окраины...» («Агэмаки»).

В этом и во многих других случаях пейзаж, по существу, включен в эмоциональный мир персонажей. Часто его описание заменяет описание самих чувств. Такова, например, картина ночи после неожиданной гибели Югао: «Было, вероятно, уже за полночь. Ветер становился все более пронизывающим, и шум сосен тяжело отдавался в ушах. Какие-то неведомые ему птицы кричали хриплыми голосами. „Верно, совы...“, — подумал Гэндзи...» [8, с. 639]. Этот мрачный ночной пейзаж выразительно передает скорбь и подавленность героя, ощущение беспомощности перед лицом внезапно обрушившегося несчастья.

Итак, четко обозначившаяся в хэйанской лирике тенденция включения природы в мир человека получает в художественной прозе дальнейшее развитие, обретает новые формы.

И в то же время репрезентация природы в художественной прозе вообще и в романе как произведении крупной формы в особенности качественно отличается от лирической поэзии. Прежде всего — «масштабностью», разнообразием и многогранностью в пределах одного произведения, постоянной сменой картин и образов природы, их эмоциональной окраски и т. д. Если в танка воспевается обычно какой-нибудь момент в жизни природы, то роман развертывает перед глазами читателя широкие картины ландшафта в разные времена года. Эти сменяющие друг друга картины своеобразно выражают циклический характер движения времени. Перед смертью Гэндзи последовательно перебирает в памяти наиболее запомнившиеся ему весну, лето, осень, зиму... И, наконец, окончание года своеобразно маркирует и завершение жизненного пути героя.

Картины природы с их сезонной символикой — не только постоянный контекст и органическая часть изображаемых в романе ситуаций.

Они обслуживают событийный ряд, движение сюжета и, как уже говорилось, составляют важный элемент композиционной структуры произведения. Так, если в первых частях романа, повествующих о беспечной юности Гэндзи, преобладают картины весны и лета, пробуждения и цветения природы, то период его изгнания представлен в контексте осеннего пейзажа. Последующий период, открывающийся триумфальным возвращением героя в столицу, вновь изображается преимущественно на фоне светлых картин природы. И, наконец, заключительный этап истории Гэндзи, отмеченный душевной драмой его самого, а также героев младшего поколения (Нёсан, Касиваги), обрисован в контексте навевающих печаль картин увядания природы.

Все любовные встречи Гэндзи в первых частях романа (где главным движущим мотивом сюжета является смена его увлечений) соотнесены с сезонной образной символикой. Встреча с юной Мурасаки описана на фоне ранней весны. В контексте умиротворяющих картин лета — цветущих мандариновых деревьев, кукования кукушки — представлена встреча героя с его старой знакомой Ханатирусато, к которой он зашел отвлечься от грустных мыслей накануне своего отъезда в изгнание. Прощание с Рокудзё изображено в осенних тонах, встречи с Акаси в загородном дворце и с Асагао в столице — в обстановке зимнего пейзажа; огромные сугробы снега у дворца Акаси предвещают ей заброшенность и одиночество; замерзший пруд, сияющий холодным блеском при свете луны, символизирует холодность женщины — и Асагао отвергает любовь Гэндзи.

Образы и описания природы в романе часто выполняют функцию ассоциативного предварения последующих событий. Например, подернутая облаком луна во время свидания Гэндзи с Оборудзукиё, нареченной наследного принца, как бы предвещает омрачение беспечной юности героя — его изгнание. Мрачный ландшафт вокруг дома, куда Гэндзи в поисках уединения привозит Югао (заросли диких трав, низко нависшие купы деревьев, «не радующие глаз», и «сплошное осеннее поле вокруг»), по-своему предвещает трагический финал истории Югао.

Картины природы часто служат для того, чтобы оттенить определенные черты облика и характера героя. Не случайно Гэндзи высказывает мысль, что «каждый человек рожден с определенным сезоном». Например, чувства Югири, человека страстного, эмоционального, обычно изображаются в контексте разбушевавшихся природных стихий. Его внезапно вспыхнувшая страсть к Мурасаки, своей юной мачехе, сопоставляется с картиной неожиданно налетевшего тайфуна: наваленных обломков деревьев, строений, вихря листьев, сорванных ветром. «У него в сердце тоже было странное чувство: казалось, будто там, как и в окружающем мире, установленные вехи и границы рушились, были сметены неким внезапно налетевшим ураганом» («Новаки» — «Тайфун»). Безответная страсть Югири к принцессе Отиба выражена в образе осенней бури, настигшей его, когда он направлялся в ее загородный дворец.

Эмоциональное слияние с природой в сочетании с культом прекрасного обусловило своеобразное взаимопроникновение природы и искусства, воплотившееся в сценах музицирования и любительских концертов на лоне природы. Характерна сцена исполнения танца райских птиц мальчиками, переодетыми птицами, на церемонии подношения цветов Будде ранней весной. «Аккомпанирующая музыка была поддержана переливами живых соловьев, — и вдали, словно некое счастливое предзнаменование, неожиданно прозвучал слабый крик журавля на озере» («Бабочки»).

Специфика художественного образа по-своему проявляется в изображении человека. Большую роль, в частности, играют недосказанность, ассоциативность.

В этом смысле любопытно проследить, как раскрывается образ Рокудзё.

Образ Рокудзё вводится в роман в 4-й главе — «Югао». Сначала очерчиваются его общие контуры, складывающиеся из нескольких, на первый взгляд, фрагментарных упоминаний. При этом персонаж вводится в действие с подтекстом, что он уже как будто знаком читателю: «Дом на Шестой страже, куда направлялся Гэндзи, был совсем в другом роде. И деревья, и палисадник — все выделяло его среди других. Обстановка в доме говорила не только о тонком вкусе его обитательницы, но и о пристрастии к роскоши. Неудивительно, что Гэндзи вскоре забыл о неказистом дощатом заборе Югао...»

В расчете на активность читательского воображения опущен и первый этап развития отношений Гэндзи с Рокудзё. Он просто резюмируется замечанием автора: «Что касается дамы, жившей на Шестой страже, то, победив ее гордость и неприступность, Гэндзи, однако, вскоре охладевает к ней... Некоторые жалели ее, сочувствовали ей. Но были и злые языки, и ей с ее тонкой, чувствительной душой так тяжело было слушать пересуды о несоответствии в возрасте с ее блистательным любовником» («Югао»).

Некоторые ремарки делаются как бы мимоходом. Например, лаская Югао, Гэндзи с досадой думает о том, какие упреки ждут его на Шестой страже, и сетует на то, что у Рокудзё «слишком пылкий нрав».

Однако каждое из этих упоминаний рассчитано на подтекст и в ходе дальнейшего действия постепенно конкретизируется в поступках и эмоциях героини.

Образ Рокудзё, так же как и многие другие образы романа, развивается словно по спирали: одни и те же черты вновь и вновь подчеркиваются на разных стадиях повествования — каждый раз на новом уровне, в новом подтексте, с какими-то дополнительными оттенками, еще неизвестными читателю. В этом проявляется важная особенность традиционного художественного мышления японцев, его «нелинейный» характер, постоянное возвращение к «источкам» [6, с. 286—287].

Так, чувствительность Рокудзё, ее изысканный вкус и тонкое понимание прекрасного последовательно раскрываются в сценах прощания с Гэндзи в главе «Священное дерево», в ее «элегантных» письмах к нему в Сума и т. д.

Гордость Рокудзё, ее самолюбие с особой наглядностью нарисованы в сцене на празднике Камо, когда коляска Рокудзё была отеснена и повреждена коляской официальной жены Гэндзи — Аои.

Ревнивая и мстительная натура Рокудзё проявляет себя в акциях ее «мстительного духа», который насмерть поражает ее соперниц: Югао, Аои, Мурасаки.

В итоге складывается полнокровный образ, сложный, довольно противоречивый, эмоционально богатый. Многие, казалось бы, разрозненные штрихи и детали обретают свое место в общей линии

развития характера, объединяемые внутренней логикой этого развития. К традиции танка восходит и контекстуальность, существенно модифицируемая Мурасаки Сикибу, показывающей своих героев во всей полноте их связей с окружающим миром, в том числе с другими людьми.

Отзывчивость и доброта Гэндзи раскрываются, к примеру, в сцене посещения им своей умирающей няни. Отвечая на слова, в которых она выражает ему свою радость и благодарность, Гэндзи искренне сожалеет о том, что не мог навещать ее, когда хотелось, ибо он «связан своим положением», упоминает, как «скорбел в своем сердце», когда долго не видел ее.

Каждая новая возлюбленная Гэндзи выявляет то или иное свойство его натуры.

В отношениях с Югао раскрывается его способность к глубокому чувству, в отношениях с Суэцумухана — наоборот, легкомыслие, любовное любопытство, ветреность. На этом строится и композиционный прием сюэяку (букв. «гость, хозяин»), когда основная тема («хозяин») раскрывается через второстепенные сюжетные ходы и образы («гости»). Образ Гэндзи в первых частях романа формируется и выявляется также через сопоставление с образом его друга Тюдзё, а позже — через сопоставление с его старшим сыном Югири [11, с. 71].

На сопоставлении героев и героинь романа строится и особый прием взаимосвязи образов по сходству, который широко применяет Мурасаки Сикибу. Например, Гэндзи сравнивает Югао и Рокудзё, принцессу Суэцумухана с Уцусэми и т. д. В Мурасаки он обнаруживает черты, общие с Фудзицубо, — сходство это играет решающую роль в укреплении того чувства, которое зародилось у Гэндзи при встрече с юной Мурасаки, и служит залогом того, что после смерти Фудзицубо именно Мурасаки займет в сердце героя ее место.

Далее ситуация повторяется — сходство Тамакадзура с ее матерью Югао пробуждает у Гэндзи влечение к дочери его бывшей возлюбленной.

Еще один пример. Каору, не добившись любви Нака-но Кими, влюбляется затем в Укифунэ — опять-таки благодаря разительному сходству ее с Нака-но Кими.

Эти сопоставления и взаимосвязанность образов играют и существенную композиционную роль, расширяя поле подтекстовых ассоциаций.

Важную роль играют и имена, которыми наделяет своих героев Мурасаки Сикибу. В них тонко выражены воспринятые от традиционного поэтического образа эмблематичность и многозначность. Имя — своего рода эмблема персонажа, которая символизирует важную особенность его характера, ситуацию, в которой он наиболее ярко себя проявляет, его судьбу и т. д. Например, имя Югао («вечерний лик», «цветок вьюнка»), во-первых, символизирует скромность. Молодая женщина получила это имя-прозвище по ассоциации со скромными, беленькими цветочками, что росли вдоль

ветхого забора, которым был обнесен ее дом. Скромность была одной из главных черт характера Югао.

Во-вторых, оно олицетворяет недолговечность — «вечерний лик» зацветает вечером, а к утру уже отцветает. Тем самым как бы предreshен ранний уход героини из жизни. Наконец, Югао, подобно вечернему цветку, и изображается обычно на фоне вечера, в сумерках. Так что имя это выступает тройким символом: судьбы, характера и времени, когда персонаж «действует».

Уцусэми — «скорлупа цикады». В этом имени заложен и буддийский смысл эфемерности бытия, по-своему преломляемый в судьбе героини, и смысл конкретно-ситуативный: ухаживания за ней Гэндзи не принесли ему успеха. И, наконец, оно символизирует судьбу женщины, молодость которой прошла бесплодно.

Многозначность имени-образа тесно связана с эмблематичностью.

Имя-образ Укифунэ, имеющее тройкий смысл, служит и тройким символом: девушка, названная этим именем, словно плывет по течению, не ведая куда («плавающая ладья»), не имея никакой опоры в жизни («утлая ладья»), и участь ее действительно оказывается печальной (оправдывая третье значение *уки* как синонима *уси* — «печальный», «горький»).

Стремление к воплощению «истинного» (*макото*) столкнулось с характерной для средневекового автора тенденцией к идеализации.

Идеализированы образы Гэндзи, Мурасаки, Фудзицубо. Так, Гэндзи наделен необычайной красотой и одаренностью, а также добротой, отзывчивостью, великодушием (идеализация восходит здесь еще к сказке и мифу).

Как идеальная героиня выведена Мурасаки. «Одна из красивейших женщин своего поколения», она обладает и всеми положительными качествами, которые были перечислены мужчинами в их беседе о женских характерах: душевной кротостью, мягкостью, женственностью, терпимостью и т. д.

Фудзицубо воплощает в себе необыкновенную красоту, женственность и обаяние, сочетающееся с редкой одаренностью.

Тенденция к идеализации дает себя знать и в образах Югао и Акаси.

Можно говорить об известной этикетности и особенно клишированности изображения человека у Мурасаки Сикибу. Так, целый ряд персонажей наделен качествами, которыми должны были обладать «благородные люди»: тонкостью чувств, изящным вкусом, благородством происхождения и манер, внешней привлекательностью; мужчины, кроме того, должны были отличаться умом, образованностью, достаточным опытом в любовных делах, женщины — кротостью, терпимостью, выдержкой и т. д. По всей вероятности, многие из этих качеств были действительно присущи придворным аристократам и дамам.

Клишированность в особенности касается женских персонажей. Женская привлекательность складывается из таких качеств, как

хрупкость, нежность, грациозность, миниатюрность. «Она лежала перед ним маленькая и хрупкая», — говорится о спящей Кумои-но Кари. Нака-но Кими очаровала Каору в первую очередь «грацией и достоинством движений». Об Акаси сказано: «Такие тонкие черты, такое достоинство сделали бы честь дочери императора». Характерно, что отмечается не столько правильность черт лица женщины, сколько их тонкость («тонкие черты лица» подчеркиваются также у Тамакадзура, Нака-но Кими и других героинь).

Особое внимание обращается на руки и кожу. Нежность и белизна кожи были неотъемлемыми атрибутами сословного идеала красоты. Отмечается «нежность кожи» Тамакадзура, Нака-но Кими. Во время одной из своих бесед с Тамакадзура, взгляд Гэндзи упал «на ее руку, кажущуюся хрупкой и призрачной на темном фоне ее волос». Волосы героини, как правило, всегда «красивы» [1, с. 156].

Важное значение придается одежде, подчеркиваются ее изящество, гармония с общим обликом героини, и если последний часто очерчен двумя-тремя штрихами, то одежда почти всегда описывается очень подробно [1, с. 156—157].

Однако Мурасаки Сикибу во многом преодолевает идеализацию и условность, выходит за пределы канона и литературного этикета.

Ориентация писательницы на отображение «истинного» обусловила наделение персонажей помимо совокупности качеств, отвечающих принятому идеалу, чертами, являющимися результатом объективно-реалистического обобщения, олицетворяющими важные тенденции социального развития. И эти черты по своей объективной значимости играют доминирующую роль в реализации авторского замысла. Например, в образе Гэндзи воплотилось «стремление к наслаждению жизнью, доведенное здесь до крайних пределов» [8, с. 276]. То же можно сказать о принце Ниоу-но Мия.

Со своей стороны, такие героини, как Фудзицубо и Мурасаки, дали возможность писательнице ярче оттенить особенность духовного климата в полигамном обществе Хэйана, показав, что даже такие «идеальные» женщины обречены на общую участь «игрушки в руках мужчины» [1, с. 17].

Во многих случаях реалистичность Мурасаки Сикибу убергает ее от прямолинейности в разделении персонажей на положительных и отрицательных. За редким исключением (это Мурасаки и Фудзицубо), все положительные герои наделяются и какими-то отрицательными качествами. Не исключение и Гэндзи, которому свойственны легкомыслие, склонность к лукавству и лицемерию.

Немало здесь и персонажей, которых трудно с определенностью отнести к положительным или отрицательным. Например, То-но Тюдзё красив, умен, образован, наделен чувством прекрасного, однако мелочен, коварен, завистлив и тщеславен.

Среди женских образов интересна в этом отношении Суэцумухана.

Она некрасива, даже уродлива, не умеет одеваться, красиво писать, лишена поэтического дарования, необщительна, однако способна понимать моно-но аварэ, верна своему возлюбленному, кротка, терпелива.

Рокудзё выведена как образ в основе своей отрицательный, ибо она не соответствует сложившемуся представлению о душевных качествах женщины, «красоте» духовного облика. Она олицетворяет черты, которые не поощрялись в женщине: ревность, непокорность, мстительный дух. Однако автор не ограничивается односторонней характеристикой героини, показывая, что Рокудзё способна к глубокому чувству, постоянна в любви, благородна, наделена высокой чувствительностью, тонким вкусом.

«Обнаружение сложности человеческого характера, открытие в нем злых и добрых черт вели, — по словам Д. С. Лихачева, — к гибели средневековой идеализации» [13, с. 104].

Ради «истинности» Мурасаки сплошь и рядом отступает от словесного идеала, нарушает требования литературного этикета. Например, такие важные положительные героини, как Югао и Уцусэми, не отличаются особой внешней красотой. При этом целая группа женских персонажей воплощает в себе качества, не одобряемые в женщине, хотя в большинстве своем они отнюдь не являются отрицательными — таковы Уцусэми, Аои, Кумои, Асагао. Они отражают, как и погоня за наслаждениями у Гэндзи, определенную тенденцию, тонко подмеченную автором романа. На первый план выдвигаются женская гордость, способность к сопротивлению, к самозащите, т. е. качества, воплощающие дух протеста против практически узаконенной в полигамном обществе хэйанского двора свободы любовных отношений и мужской неверности. Реалистичность здесь явно берет верх над условностью и традицией.

Художественное обобщение дополняется у Мурасаки индивидуализацией персонажей, что связано с характерным для традиционного японского мировоззрения вниманием к «внутренней сути вещей» (*моно-но когоро*). Применительно к каждому человеку в отдельности ее составляют те свойства, которые выделяют его среди других (фатальная неуверенность в себе Каору, «комплекс неполноценности» Касиваги и др.). У женских персонажей «внутренняя суть», как правило, равнозначна моно-но аварэ, т. е. в каждой женщине выявляется ее «неповторимое очарование». Даже некрасивая Суэцумухана трогает читателя своей застенчивостью, старомодностью, наивной доверчивостью.

Фудзицубо, Югао, Окими каждая по-своему олицетворяет «печальное очарование вещей».

Красота и обаяние Фудзицубо все время описываются как бы сквозь страдание. Фудзицубо постоянно мучается сознанием своей «вины» и страхом перед раскрытием ее тайной связи с Гэндзи. В самую счастливую пору своей любви трагически гибнет кроткая, преданная Югао. А Окими, не верящая в возможность для женщины прочного счастья, отказывается при-

нять любовь Каору, несмотря на всю его преданность и на то, что она сама далеко не равнодушна к нему. Она обрекает себя на одиночество, заболевает и умирает в расцвете своей красоты.

Так адаптируется японской художественной прозой и видоизменяется традиционный образ, сложившийся в сфере лирической поэзии. Эта адаптация и трансформация составляют существенный этап его эволюции, убедительно свидетельствуя и о развитии самой традиции, о ее постоянном движении, то более замедленном — в рамках одной эстетической системы, то ускоренном, сопровождающем смену ведущих литературных направлений и жанров, смену эстетических установок. В данном случае мы рассмотрели эту эволюцию в рамках классического периода — литературы Хэйана.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Боронина И. А. Классический японский роман. М., 1981.
2. Боронина И. А. О методе классической японской поэзии (IX—XII вв.).— «Народы Азии и Африки». 1977, № 4.
3. Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). М., 1978.
4. Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха. Автореф. докт. дис. М., 1980.
5. Боронина И. А. Хэйанская литература и поэзия Бо Цзюйи.— «Вопросы японской филологии». Вып. 5. М., 1981.
6. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
7. Классическая проза Дальнего Востока. М., 1975.
8. Литература Востока в средние века. Ч. I. М., 1970.
9. Конрад Н. И. «Гэндзи-моногатари».— Н. Конрад. Японская литература от «Кодзики» до «Токутоми». М., 1974.
10. Конрад Н. И. Литература эпохи Хэйан.— Н. И. Конрад. Очерки японской литературы. М., 1974.
11. Конрад Н. И. Очерки японской поэтики.— Н. Конрад. Японская литература от «Кодзики» до «Токутоми». М., 1974.
12. Лихачев Д. С. Об одной особенности реализма.— «Вопросы литературы». 1960, № 3.
13. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
14. «Собрание древних и новых песен Ямато». Предисловие. Пер. с японского А. Е. Глускиной.— Н. И. Конрад. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.
15. Ка дз а м а к и К э й д з и р о. Нихон бунгаку-но кэнкю (Исследование истории японской литературы). Т. 2. Токио, 1961.
16. Кокинвакасю (Собрание старых и новых песен Японии).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 8. Токио, 1973.
17. Кокуго кокубунгаку кэнкюси тайсэй (История исследования родного языка и литературы). Т. 4. Токио, 1961.
18. Манъёсю.— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 4. Токио, 1972.
19. М а р у я м а Р и м п э й. Бунгэй синдзитэн (Новый литературный словарь). Токио, 1953.
20. М у р а с а к и С и к и б у. Гэндзи-моногатари.— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 14—18. Токио, 1972—1973.
21. На ка да Я с у ю к и. Хэйантэ бунгаку-но бунгэйтэки кэнкю (Хэйанская литература. Литературоведческое исследование). Токио, 1967.
22. Синкокинвакасю.— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 28. Токио, 1973.
23. Такэтори-моногатари. Исэ-моногатари. Ямато-моногатари.— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 9. Токио, 1971.
24. Ф у д з и в а р а К и н т о. Синсэн дзуйно (О новых поэтических собраниях).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 65. Токио, 1973.

25. Фудзивара Садаиэ. Киндай сюка (Лучшие песни нового времени).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 65. Токио, 1973.
26. Фудзивара Тосинари. Вака кухин (Девять категорий японской поэзии «вака»).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 65. Токио, 1973.
27. Фудзивара Тосинари. Корай фугайсё (О старых поэтических стихах).— Нихон кагаку тайкэй. Т. 2. Токио, 1972.
28. Цугита Дзюи. Кокубунгаку синко (Новый курс истории японской литературы). Т. 1. Токио, 1955.
29. Ямамото Кэнкити. Котэн то гэндай бунгаку (Классическая и современная литература). Токио, 1968.
30. Brower R., Miner E. Japanese Court Poetry. Stanford, 1961.

*Б. Б. Парникель*

**ИНДОНЕЗИЙСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗОВ  
«МАХАБХАРАТЫ»  
(Посольство Кришны в «Бхаратаюддхе»)**

Отзвуки, порожденные «Махабхаратой» в Нусантаре, настолько многочисленны и разнообразны, что мало-мальски подробный рассказ о них составил бы целую книгу<sup>1</sup>. Одним из наиболее ранних примеров индонезийской рецепции великого индийского эпоса может служить известная древнеяванская поэма «Бхаратаюддха» («Война Бхаратов»), написанная в середине XII в. мпу<sup>2</sup> Седахом и мпу Панулухом и восходящая к V—X книгам «Махабхараты». Попробуем же выяснить, какие изменения претерпевают образы эпоса во вступительной части «Бхаратаюддхи» (I.8—VIII.10), которая соответствует «Сказанию о посольстве Бхагавана», составляющему чуть меньше трети «Удьюгапарвы», пятой книги «Махабхараты».

Тема посольства реализуется в «Удьюгапарве» в сказаниях о посольствах Санджайи и Кришны (Бхагавана). Сказания эти «уже своим размером выделяются среди многочисленных, но сравнительно лаконичных описаний всевозможных посольств в других разделах эпоса» [6, с. 20]. Значение обоих этих предприятий и впрямь трудно переоценить: накануне братоубийственной войны каждая из сторон делает попытку добиться мира, настояя, однако, на своих условиях. Особенно важным было второе посольство, отряженное правой стороной и порученное не скромному приближенному, каким был посланец кауравов возникший Санджайя, но самому божественному Кришне, главе мощного племени ядавов и властителю Двараки, находящемуся в родстве с обеими враждующими ветвями рода Бхаратов. Неудивительно, что по своему объему (2013 шлок) «Сказание о посольстве Бхагавана» почти в семь раз превышает «Сказание о посольстве Санджайи». Окончательно решившая вопрос жизни и смерти четырех миллионов людей, временами, казалось бы, волнуяще близкая к успеху и тем не менее завершающаяся предначертанной свыше неудачей, миссия Кришны представляет собой кульминацию книги о мирных стараниях Бхаратов, а описание этой миссии включает в себе все

три фазы, являющиеся элементарным условием любого повествования и в нашем случае предстающие как возможность достижения мира между Пандавами и Кауравами, актуализация этой возможности и недостигнутая цель (ср. [3, с. 108—109]).

Как и следует быть в сказании о посольстве, описываемые в нем события не отличаются особым динамизмом. С точки зрения композиции после зачина (обсуждение перспектив посольства) идет повествование: отъезд Кришны, прибытие его в Хастинапур, визиты к Дхритараштре, Видуре, Кунти, Дурьодхане, снова к Видуре и во дворец собраний, где Кришна пытается выполнить свою главную задачу — побудить Дурьодхану к уступкам при поддержке своих многочисленных единомышленников из сонма небожителей (мудрецы), равно как из стана Кауравов. Вынашиваемый между тем Дурьодханой замысел пленения Кришны приводит к кульминационной сцене — ужасному преображению Кришны, порамляющему планы злоумышленников, вслед за чем происходит развязка — отъезд Кришны из Хастинапура, которому предшествуют заключительный визит к Кунти и беседа Бхишмы и Дроны с Дурьодханой.

Переходя от композиции к сюжету «Сказания», следует отметить, что общая для всей «Махабхараты» семантическая структура — «бессюжетная структура текста» (см. [7, с. 286—289]) — подразумевает абсолютную несовместимость Пандавов и Кауравов: их сближение всякий раз чревато бедой, катастрофой; и так вплоть до их последнего схождения, оканчивающегося гибелью Кауравов, — роковой битвы на поле Куру. Основное событие нашего сюжета — это поездка Кришны в стан Кауравов, знаменующая собой пересечение запретной границы, отделяющей Упаплавью, где уже год как обосновались изгнанные из своих владений Пандавы, от Хастинапура.

В отличие, скажем, от сказочных текстов, где главная задача героя — преодолеть препятствия, как правило, расположенные на границе между двумя мирами, Кришна без труда добирается до Хастинапура, а миссия его состоит в том, чтобы путем переговоров преодолеть двоемирие, восстановить общее государство Бхаратов. Отсюда и та огромная роль, которую играет в тексте прямая речь, причем не столько характерные для эпической поэмы диалоги (см., например, [15, с. 91—92; 4, с. 315—316 и др.]), сколько пространные монологи и рассказываемые от первого лица развернутые притчи, составляющие в общей сложности более 80% «Сказания». Аргументы, которые звучат в речах сторонников примирения и выражают единственно правильную, т. е. «совпадающую с ориентацией всего текста в целом» [7, с. 323] точку зрения, создают сюжетную доминанту совета. Доводы выступающих, казалось бы, все более склоняют чашу весов в пользу мира, до тех пор пока «неправильная» речь Дурьодханы не возвращает нас к жестокой и внешне бессмысленной «бессюжетной структуре» текста, вызывая ответную гневную речь Кришны («Хотел бы ты обрести ложе героя?...» [9, с. 249—250]) и стремительно разворачивая действие

в обратном, конфликтном направлении. Дело разрешается грозным преображением Кришны, «снимающим» локальный конфликт «Сказания» и являющимся своеобразным катарсисом.

В то время как Дурьодхана и его единомышленники — Карна, Шакуни и Духшасана «подчиняются структуре основного, бессюжетного типа», «принадлежат классификации и утверждают ее собой» [7, с. 288], функции действующателя выполняет их оппонент — Кришна, приводящий в движение сюжет «Сказания». Цельный в своих общих очертаниях, образ Кришны одновременно являет собой ряд взаимно нетождественных состояний, что создает на уровне текста возможность поступков и закономерных и неожиданных одновременно и обуславливает поддержание информативности и снижение избыточности системы [7, с. 309]. Так, поистине трудно рассчитывать на успех посла, с самого начала не верящего в успех дела («Но тем не менее, о Партха, я не надеюсь на мир с врагами!» [9, с. 173]) и делающего упор на пропагандистской стороне своей миссии: «Там среди царей я перечислю твои (Юдхиштхиры.— Б. П.) достоинства, общие для всех людей, а также и все пороки, которые есть у Дурьодханы» (там же). «Вежливый отказ» (по выражению В. И. Кальянова [9, с. 410]) Кришны отведать угощение Дурьодханы — болезненное оскорбление для того, с кем призван найти общий язык Кришна, лишь подтверждающее убеждение Дурьодханы в том, что Кришна не является беспристрастным посредником, ибо он «всецело предан партхам и не может быть разлучен с ними» [9, с. 186]. Тактическим просчетом выглядит и потеря самообладания, которую допускает Кришна после «неправильной» речи Дурьодханы. Таким образом, безупречный и объективно все более убедительный в своей этической правоте, Кришна вместе с тем шаг за шагом проигрывает переговоры, до известной степени провоцируя уход Дурьодханы с собрания и его отказ от дальнейшего обсуждения. Демонстративный нравственный ригоризм Кришны (отнюдь не характерный для него в период битвы на поле Куру!) и нежелание его найти общий язык с Дурьодханой объясняются скорее всего той сверхзадачей, ради которой верховный бог Вишну, собственно говоря, и воплотился в Кришну, обещав богине земли изничтожить значительную часть человеческого рода и тем самым облегчить ее непомерно увеличившееся бремя.

Многоплановость образа Кришны обеспечивает ту семантическую емкость, которая составляет неотъемлемое свойство искусства и которой недостает «неподвижным персонажам» «Сказания о посольстве Бхагавана». Противоборствуя Кришне (Дурьодхана и его единомышленники), поддерживая его (благочестивые цари и советники из стана Кауравов) или вступая с ним в частные противоречия (Бхима, призывающий Кришну к мягкости в обращении с Дурьодханой), они выглядят статистами в сравнении с главным действующим лицом «Сказания о посольстве Бхагавана», разыгрывающегося в конечном счете по плану, предусмотренному божественным повелителем ядавов.

Прежде чем обратиться к яванской версии посольства Бхагавана, необходимо хотя бы вкратце охарактеризовать жанровую природу «Бхаратаюддхи».

Европейские исследователи, познакомившись с этим произведением, отнеслись к нему как к древнеяванскому пересказу «Махабхараты». «Имеющиеся здесь поэмы, достойные прочтения, суть „Махабхарата“ и „Рамаяна“, первая из них у яванцев именуется „Брата Юдха“», — высказывается Т. С. Рэфлз, включивший в свою знаменитую «Историю Явы» фрагменты этой «эпической поэмы, написанной на кави, классическом яванском языке, в 784 г. (а по иным сведениям, в 1167 г.) Пуседой» ([39]; цит. по [22, с. 301]). Знак равенства между «Бхаратаюддхой» и «Махабхаратой» ставится порой и в наше время (см., например, [8, с. 416]), хотя уже в 1926 г. немецкий яванист В. Эйхеле, рассмотрев опубликованный, наконец, целиком текст «Бхаратаюддхи» (см. [25])<sup>3</sup> наряду с текстами ряда других поэм IX—XII вв., продемонстрировал, что, подобно тому как древнеяванское слово *какавин* является слепком санскритского *кавья* (*махакавья*), так и сами древнеяванские поэмы с точки зрения своего содержания и с точки зрения формы чрезвычайно близки махакавья — произведениям санскритского «искусственного эпоса» (см. [17]). Наблюдения Эйхеле, находящие подтверждение в цикле статей Х. Хойкаса (см. [29, 30, 31, 32, 33, 34]) и совпадающие с выводами других ученых (см., например, [24, с. 217]), имели немаловажное значение — ведь, черпая темы из великих эпопей древности, махакавья уже не рассматривались, подобно им, как итихасы, «[рассказы] о том, что было», а писались для того, чтобы принести эстетическое наслаждение своим читателям или слушателям, т. е. были первыми произведениями индийской беллетристики (см. [51, с. 11]), в которых решались специфические художественные задачи, подытоженные в «Кавьяланкаре» Бхамахи и в «Кавьядарше» Дандина. Естественно поэтому рассматривать «Бхаратаюддху» в первом приближении как одно из произведений «искусственного эпоса», к началу нашего тысячелетия утвердившегося в яванской литературе, так же как и в ряде литератур на пракритах и на дравидийских языках.

Поскольку в «Кавьяланкаре» дута (посольство) названо одной из наиболее подходящих для освещения в махакавье тем, можно понять, почему мпу Седах, написавший первую часть «Бхаратаюддхи», избрал «посольство Бхагавана» в качестве завязки и отвел ему немало места в своей поэме. Однако «Бхаратаюддха» — не «Махабхарата», и на посольство Кришны здесь приходится всего 290 стихов, т. е. приблизительно в семь раз меньше, чем в соответствующем эпизоде индийской эпопеи.

Нетрудно убедиться, что купюры мпу Седаха приходятся в первую очередь на речи героев, составляющие содержательную основу «Сказания о посольстве Бхагавана». Прямая речь в сцене собрания ограничивается считанными репликами, в остальных же случаях выступающие упоминаются скопом или указывается самая суть выступления. Например:

Затем сказал свое слово Кришна, обращаясь в особенности к Дхритараштре. После этого он заговорил с Дурьодханой и решительно объяснил ему, что он требует от имени Пандавов половину царства (VII. 3).

В результате подобных сокращений мпу Седах только что успевает изложить фабулу «Сказания о посольстве Бхагавана», и в отношении вступительной части «Бхаратаюддхи» вряд ли можно сказать, что ее автору «удалось сохранить основную структуру повествования и даже более выпукло подать наиболее драматические ситуации, отказавшись от менее важных деталей и отступлений» [53, с. 279]. Напротив, создается впечатление, как будто структура повествования «Сказания о посольстве» не так-то уж интересовала мпу Седаха. Это впечатление подкрепляется свидетельством А. К. Уордера, по словам которого, авторов поздних махакавья больше всего занимает «содержание одного отдельно взятого момента. С завидным терпением они используют все возможности этого момента и описывают его со всей детальностью, на какую способны их воображение. Их поэмы — это серии избранных моментов, а переход от одного момента к другому... их почти не волнует... Хорошей аналогией здесь может послужить ряд картин, посвященных в своей совокупности какому-либо сюжету...» [51, с. 167]<sup>4</sup>. Именно с этой ситуацией мы и сталкиваемся, обращаясь к избранной для анализа части «Бхаратаюддхи».

Обратимся к первой «картине» древнеяванского поэта — откликом природы на приближение Кришны к Хастине (Хастинапуру). В «Махабхарате» сказано только, что посольству сопутствуют грозные природные явления — буря при безоблачном небе, реки, текущие вспять, наводнение, землетрясение, тучи пыли и непроглядный мрак; что же касается места назначения посольства, то «резкий юго-западный ветер со страшным шумом обрушился на Хастинапур, ломая деревья целыми кучами»<sup>5</sup>. Лишь на пути самого Кришны «дул приятный ветер и все [вокруг] становилось благодатным, лил цветочный дождь и [падали] лотосы во множестве. И дорога стала ровной и приятной, освободившись от колючей травы и терний» [9, с. 181—182]. В полном соответствии с эпическими традициями природа являет нам здесь свои знамения, предвещающие смертоносную военную грозу, и в то же время благоприятствует миссии Кришны. Не то в «Бхаратаюддхе»:

Показались окрестности Хастины, омраченные бушевавшей над городом грозой.  
Священные варингины выглядели обездоленными, как женщина,  
завернувшаяся в ткань, будучи оставленной возлюбленным.

Верхушки надвратных башен словно боропили Кришну,  
А испускаемые ими лучи мерцали так, будто они нетерпеливо ожидали  
его прибытия.

Ветви нагасари, сотрясаемые порывами бури, словно отдавали ему поклон.  
Деревья были подобны красавицам в городе Кауравов, спрашивавшим, не едут ли  
[вместе с Кришной] государи Пандавов,

И, подобно [красавицам], они были разочарованы, ведь государи Пандавов  
по просьбе Кришны остались у Вираты.

Поэтому привлекательность дороги поблекла и не радовала сердца,  
а птицы чучур издавали звуки, подобные плачу,  
Дерево дж[е]ринг засохло, а цветы пудак осыпались с пандануса на камни,

«Ох-ох!» — кричали птицы валик, а птицы тадах асих рыдали, сидя на ветвях деревьев.

Все, что украшало Хастину, омрачилось, поскольку не прибыли царственные Пандавы:

Деревья чампака отказались от своих цветов, и они полетели в ущелье, Цветы танджунга пожелтели от отчаяния, они осыпались и повисли в паучьих тенетах,

Лишенные своей жизнерадостности, пчелы беспокойно летали над опавшими цветами сана, несомыми волнами.

Павильон на воде также опечалился из-за отсутствия Арджуны, Обитавшее там божество было растерянно, удивлено, оцепенело, судя по тому, как на камнях увял мох.

Раковины открылись понапрасну и вновь закрылись, догадавшись, что белила на их щеках никому не нужны... (1.9—13).

Опустим конец описания — еще несколько темных в части своей стихов, где по-прежнему идет речь о яванском животном и растительном мире и доминирует все та же тема подавленности, неудовлетворенности, печали — умершие от тоски прудовые улитки, потускневший бамбук, шмели, не способные насладиться цветами бетеля.

Следующая вставка мпу Седаха — сцена встречи Кришны в Хастине. В. Эйхеле полагает, что древнеяванский поэт взял здесь за образец описание въезда будущего Будды — принца Сиддхартхи в Капилавасту из «Буддхачариты» Ашвагхоши [1, с. 298—299], самого раннего из известных нам произведений санскритского «искусственного эпоса» (см. [17, с. 938]; см. также [2, с. 304]). Однако к середине XII в., когда создавалась «Бхаратаюддха», въезд государя в город и восторженная встреча, оказываемая ему горожанками, многократно воспевались уже в произведениях «искусственного эпоса», и, воспользовавшись образом «Удьюгапарвы» — «И даже очень прочные дома, переполненные прекрасными женами, казались, готовы были под их тяжестью рухнуть на землю» [9, с. 187], — мпу Седах рисует картину, в общем соответствующую установившемуся канону:

Те, кто хотели увидеть прибытие царя,  
Спешили на место зрелища, боясь опоздать.

Одни завязали волосы в узел, а по дороге они рассыпались.

Другие чернили зубы, но не кончили дела, и зубы у них оказались наполовину белые, а наполовину черные.

Некоторые бежали, подпирая руками свои груди,

И предлагали их Кришне, чтобы он ими тотчас же наслаждался.

Куклу из слоновой кости несли на руках,

Прибыв на место, девушка стала показывать кукле на царя, называла его [ее] отцом.

Те, кто подводили себе брови черной краской,

[Явились на люди] с краской на кисточке, словно прося царя докрасить им брови.

Были и такие, что нанизывали цветы и явились с неоконченными гирляндами в руках,

Казалось, они собираются бежать за царем, чтобы дать ему полюбоваться цветами.

В спешке женщины волочили за собой развязавшиеся кайны, боясь опоздать и не увидеть царя.

Когда они впопыхах взбирались на подмости, те подломились,

И на вид оказалось выставлено то, что похоже на рот пьяного (II.7—10).

Используемый в последних двух стихах видоизмененный образ из «Махабхараты» лишь подчеркивает откровенно эротический характер описываемой сцены, частично смягченный, а частично непонятый в переводе Т. С. Рэфлза; следует обратить внимание также на то, что чувства, испытываемые женщинами по отношению к Кришне, опять-таки остаются неудовлетворенными.

Наибольшее количество сомнений и нареканий вызвало, однако, последнее описание, составляющее ни много ни мало две с половиной песни «Бхаратаюддхи»: IV.8—VI.7. Т. С. Рэфлз лишь в нескольких словах дает представление о его содержании, крупнейший санскритолог и индонезист Й. Х. К. Керн, а за ним и ряд других филологов голландской школы посчитали его наравне со многими другими новациями древнеяванских авторов поздней интерполяцией<sup>6</sup>, и жизнерадостному Х. Хойкасу понадобилось доказывать своему соавтору Р. М. Нг. Пурбочароко необходимость сохранения в переводе «Бхаратаюддхи» этого, равно как и некоторых других описаний, расхвалившихся с европейским бонтоном [47, с. 200].

Поводом для введения этого «рискованного» описания оказывается отсутствующий в «Махабхарате» эпизод: Дурьодхана обескуражен отказом Кришны вкушать его яств, держит совет с «венценосным Карной, который творил неправое дело, подстрекая его», с Духшасаной и Шакуни и, наконец, оказывается наедине со своей несравненной супругой Банумати. Встреча с Банумати, по-видимому, не утешает Дурьодхану, и тогда он выходит в сад, где с вожделем наблюдает за развлекающимися там красавицами, «женским персоналом» его дворца. Сообщив об этом, мпу Седах переходит к описанию, как таковому, надолго забывая о неприкаянном государе. Поначалу кажется, что речь идет о «развлечениях в саду», рекомендуемых Дандином для включения в кавью (ср. [1, с. 33]), однако мы убеждаемся в том, что развлечения, описываемые мпу Седахом, пронизаны знакомым нам настроением. Автор уверяет нас, что дворцовые красавицы развлекаются, любуясь луной, упиваясь лунным сиянием, но с этими утверждениями плохо увязываются рисуемые им далее картины:

Женщины были уязвлены любовью, возбуждать же любовь было их  
главной обязанностью.  
Одна служанка подкралась к своему предмету (?), движимая любовью,  
и не скупилась на нежные слова;  
Делая вид, что шепчет о пустяках, она изливала страстные любовные жалобы.  
Были и такие, что ложились одна на другую, сталкиваясь бедрами;  
они развлекались, обнимаясь друг с другом.  
Они находили удовольствие благодаря своему воображению, эти женщины,  
в которых пробудилась любовь,  
Но они представляли себе, что с ними лежат совсем не женщины,  
а нечто противоположное,  
И в оправдание себя вместо ласк прибегали они к мелодичным  
жалобным песням.  
Другие женщины, пораженные стрелой Камы, удалились под дерево вунгу...  
Нежными голосами они негромко напевали стихотворные послания от тех, кто  
зажег в них любовь,

И сердца их раскалывались на мелкие осколки, как стеклянная посуда, упавшая на камень (V.4—6).

Словно спохватившись, сколь далеко он ушел от канона, автор добавляет:

Не все они развлекались одинаково: некоторые из них весело перебирали струны в лунном сиянии.

Однако оговорка эта не меняет дела: неуголенная страсть и здесь обуревают сердца развлекающихся красавиц и не находит, не может найти себе подлинного выхода.

Насквозь эротичны и образы вечерней и ночной природы, предшествующие «сцене в саду». Вот, например, несколько развернутых сравнений, открывающих описание вечера:

Птицы выбирали себе деревья в саду для ночного отдыха,  
Подобно мужу двух жен, обращающемуся то к одной, то к другой,  
        чтобы выказать им свою любовь,  
Жужжали шмели, тихое гудение было слышно у входа в их гнездо —  
Так уговаривают женщину, стараясь распустить ее кайн.  
Цветы камуругана источали сильное благоухание, исходящее от волос,  
        собранных в пучок(?)

Оно напоминало запах притираний, побуждающий мужчину к поцелуям.  
Капли кричали, возвращаясь на ночлег и очаровывая своим полетом,  
Крик их был словно возглас: «Мама!», принадлежащий девушке,  
        которую лишают невинности (IV.10—11).

Так, до самого конца четвертой песни, на протяжении еще четырех строф, мпу Седах изображает животный и растительный мир через человеческий, оставаясь при этом в сфере эротики. То же самое происходит и когда он переходит к небесным явлениям:

Звезды на небе напоминали золотые цветы, принадлежащие молодой паре,  
        только что сочetaвшейся браком.

Края огромных облаков сверкали, смешиваясь с пожаром вселенной,  
Окрашивавшим небо так, как кровь окрашивает красную ткань повязки,  
        [налагаемой в пору] месячных (IV.12).

И в пятой песне, после того как потухает месяц, «словно лампа, задутая тайным возлюбленным», и исчезают из глаз женские фигуры, воображение опять подсказывает поэту предельно чувственные образы — ночь столь же темную, как жилище человека, с жадностью упивающегося наслаждениями любви, звезды, мерцающие, подобно очам удрученных влюбленных, потерявшим из-за этого свою привлекательность, мелодичные молитвы брахманов, похожие на жужжание шмелей, летящих следом за опавшими цветами — своими возлюбленными...

С наступлением дня (песня V) эротика как будто отступает на второй план, однако и здесь солнце на заре красно, как усталые глаза любовников, крик кукука на дереве канигара подобен песне, предназначенной для возлюбленной, а шмели страстно набрасываются на цветы в благоухающем саду женской половины

дворца (VI.1); когда же солнце проясняется, оно напоминает улыбку, обращенную к предмету страсти (VI.6).

Познакомившись до некоторой степени с описаниями, составляющими ни много ни мало около половины нашего текста, естественно спросить себя, каково же назначение этих огромных панно, украшающих вступление «Бхаратаюддхи». Крупнейший из современных знатоков древнеяванской литературы — П. Зутмюлдер ограничивается замечанием, что без этих, равно как и некоторых других, «вставок» «Бхаратаюддха» не удовлетворяла бы требованиям, предъявлявшимся к жанру *какавина*, и была бы лишена основных примет *калангвана* [53, с. 279]. По всей вероятности, под требованиями жанра голландский ученый имеет в виду те или иные отступления от индийской традиции или как минимум сообщение ей местного колорита [53, с. 189]; что же касается *калангвана*, в интерпретации Зутмюлдера представляющего собой специфический древнеяванский «культ красоты»<sup>7</sup>, то к его формальным проявлениям, о которых идет речь в данном случае, относится «хорошо сбалансированное разнообразие тем и настроений, повествовательных и описательных пассажей, романтических сцен... и героических сражений» ([53, с. 419]. Обращаясь к предписаниям индийских поэтов, отлично знакомых древнеяванским поэтам, можно было бы добавить и то, что *махакавья* призвана была возбудить в читателе или слушателе гамму определенных настроений (*раса*), едва ли не главным из которых была *кама* — «любовь», «чувственность», «эротика»; все эти соображения, сами по себе, казалось бы, вполне резонные, не дают, однако, ответа на вопрос: какое все-таки отношение имеют процитированные частично описания с их «космическим» эротизмом к рассказу о посольстве Кришны?

Для того чтобы попытаться ответить на поставленный вопрос, необходимо уяснить себе замысел «Бхаратаюддхи» и шире — функциональную специфику древнеяванского «искусственного эпоса» XI—XII вв.

Он непременно хотел, чтобы я сочинил поэму о его прежних победах, Когда [в обличе] Кришны [он] прославился как покровитель пятерых Пандавов. Поистине война Бхаратов и гибель Шальи должны быть причислены к его заслугам в давние времена (52.10) —

так недвусмысленно рассказывается в эпилоге «Бхаратаюддхи» о решающем толчке к созданию поэмы. «Он» — это Джайябхайя, царственный патрон мпу Седаха и мпу Панулуха, правивший в 40—60-х годах XII в. Отождествление этого государя с Кришной объясняется тем, что Джайябхайя, как и ряд других повелителей Ке-дири (Дахи), наравне с Кришной почитался манифестацией великого бога Вишну. Тот факт, что заказчиком «Бхаратаюддхи» был «живой бог», а сама она, как и ряд других *какавинов* той же эпохи, призвана была восславить деяния бога-царя в прошлой манифестации, не мог не повлечь за собой пересмотра самой концепции «Махабхараты», отнюдь не превращая ее при этом просто в «пане-

гирик... королю государства Кедири Джойо Бойо» [13, стб. 1034]. Написанная в соответствии с изысканными беллетристическими канонами индийского «искусственного эпоса», являвшаяся, по словам П. Зутмюлдера, продуктом и объектом утонченной «литературной йоги», «Бхаратаюддха» в то же самое время представляла собой ритуальный текст, рассказ об изначальной эталонной эпохе, воплощенную в слово «сверхъестественную реальность», могучее средство «литературной магии», способной влиять на настоящее и будущее (см. [20], равно как и ряд других работ К. Х. Берга). Все это вело к регенерации ритуально-мифологического начала в яванской версии «Махабхараты», к возрождению архетипов, находившихся как бы в состоянии анабиоза и стремительно пошедших в рост, стоило им очутиться в благоприятной архаической среде. Узнать же собственные мифологемы в архетипических образах древнеиндийского эпоса, учитывая заведомую тождественность архетипов, не представляло труда (см. [41, с. 248 и др.]), и дело состояло лишь в том, чтобы заживо обрести их художественной плотью.

Если говорить об интересующем нас вступлении Кришны в Хастинапур, глубокая архетипичность этого эпизода, как такового, не подлежит сомнению, — свидетельством этому является повсеместная популярность сцены въезда молодого героя (героев) в город — от древнегреческих гимнов до лермонтовской «Казначейши» с незабываемой картиной вступления уланского полка в утренний губернский Тамбов. Обращаясь к древнееврейскому литературному материалу, блестящий анализ мифологических корней аналогичного описания дает О. М. Фрейденберг. Торжественный въезд Иисуса в Иерусалим под клики «Осанна!» в сопоставлении с еврейским празднеством Кущей на фоне пророчеств Захарии и Исаяи предстает в ее исследовании как «отрезок земледельческого акта в его мировоззренческом переоформлении: перед нами шумная толпа земледельцев справляет праздник жатвы, и в этот день местный бог торжественно вступает в город в качестве жениха и спасителя местной богини». При этом, если город, как и земля, представлялся женщиной, а брачащееся божество въезжало в город, то в «силу конкретного мышления самый въезд уже олицетворял половой акт; входя в город, бог оплодотворял его (ее)» [16, с. 496—497].

Увязав данную аграрную интерпретацию мифа с более древней мифологемой солнечного божества, входящего в небесный город и избавляющего его от мрака, от смерти, исследовательница находит, наконец, соответствие этой мифологеме в обряде «победы», «триумфа», в ходе которого «солнечное божество олицетворялось в царя; и вот этот царь, в одежде божества, садился в колесницу, запряженную белыми конями (солнце представлялось управляющим колесницей с белыми конями), и среди огромной ликующей толпы въезжал в город через так называемые триумфальные ворота» [16, с. 498].

Комплекс подобных мифологических представлений мы обна-

руживаем и в Нусантаре, которая вкупе с родственной ей Океанией оказывается районом преимущественного распространения мифа о священном браке отождествляемого с мужским началом неба и матери-земли [23, с. 268—275]. Правда, в Западной Нусантаре миф о священной свадьбе по большей части оказался отеснен на задний план так называемым мифом о священной борьбе (см. [46, с. 147—151]), но и здесь, судя по служащей своего рода эталоном «священной борьбы» мифологии даяков-нгаджу, атакующие друг друга в начале времен птицы-носороги разнополы и их конфликт и взаимоуничтожение, являющиеся космогоническим актом, по справедливости рассматриваются как гиперактивный вариант неерогамии (см. [23, с. 273]; см. также [50, с. 119, с. 255; 40, с. 67—69].

Нельзя не обратить в связи с этим внимания и на то, что в нисских и батакских мифах о священной борьбе заходит речь и о священной свадьбе — на Южном Ниасе «верхнее» божество Ловалани женится на своей племяннице — дочери «нижнего» божества Латуры Дано (см. [44, с. 454—459]), а дочка тоба-батакского «горного» божества землеустроительница Сидеак Паруджар, усмирив всемирного змея Нагу Падоху, кончает тем, что выходит замуж за преобразившегося сына подземного божества, который первоначально вызвал у нее отвращение своим ящероподобным видом [52, с. 29—30], причем оба эти брака кладут начало человеческому роду<sup>8</sup>.

По всей вероятности, перед тем как взяться за освоение индийской культуры, яванцы мало чем отличались от сохранивших верность своим племенным традициям даяков-нгаджу или тоба-батаков; в частности, обращаясь к яванскому народному театру, можно обнаружить сражения ряженных, явно восходящие к мифологическому комплексу священной борьбы (см. [38, с. 435]), а миф о священном браке божественных предков яванцев просматривается как в яванских сказаниях о царевиче панджи и его суженой Чандре Киране, так и в наиболее архаических пьесах яванского кукольно-теневого театра ваянг пурво (см. [41; 42]). Интересным отголоском этого мифа служит поверье об интимных отношениях яванских государей с Рату Кидул, владычицей Южного (Индийского) океана (см., например, недавнюю публикацию [28]), которая, как полагают на Яве, до сих пор не оставляет советами номинального султана Джокьякарты Хаменгкубувоно IX, недавнего вице-президента Индонезии (см. [45, с. 18]). Неудивительно поэтому и то, что «Махабхарата», попавшая на Яву на самом раннем этапе ее знакомства с индийской культурой и функционально приравненная, как мы видели, к местному мифологическому эпосу, начала рассматриваться как вариант племенного «основополагающего мифа» о пресловутой «священной борьбе»<sup>9</sup>. В ней не хватало, однако, более архаического «свадебного» компонента западно-индонезийского мифологического комплекса, и этот «пробел» индийской эпопеи оказывается с успехом заполнен в зачатке ее яванской версии — «Бхаратаюддхи», где Кришна-Джайябхайя высту-

пает не только в качестве посла Пандавов, но и как «космический жених», грядущий в Хастинапур<sup>10</sup>.

В качестве солярного божества, почитавшегося как в Индии, так и на Восточной Яве (см. [36])<sup>11</sup>, Кришна оказывается естественным брачным партнером как самой земли, так и земнорожденных женщин, да и само поведение сломя голову бегущих ему навстречу горожанок — их стремление предложить себя Кришне, наколдовать от него ребенка, равно как и упоминание разверстых vulvae, убеждает в том, что перед нами соборный символ самой жаждущей соития и оплодотворения матери-земли.

Художественный замысел авторов «Бхаратаюддхи» не сводится к простому воспроизведению архетипической ситуации в зачине поэмы, как это делается, например, в прологе несколько более позднего какавина «Бхомакавья», где с помощью известной древнеиндийской мифологемы прямо описывается, как Вишну в образе кабана овладевает богиней земли Пертиви (см. [48, с. 45—46]; см. также [14, с. 13—16]). Несостоявшийся «священный брак» членов космической оппозиции, за которым стоят Пандавы и Кауравы<sup>12</sup>, обретает форму «священной борьбы» в основном тексте поэмы точно так же, как это происходит хотя бы в упоминавшемся выше мифе даяков-нгаджу.

И таким образом проясняется как будто смысл интригующих описаний, введенных в рассказ «Бхаратаюддхи» о посольстве Кришны. С помощью этих описаний индо-яванский поэт выказал верность вскормившим его традициям: сохраняя приверженность букве древнеиндийской поэтики, он актуализировал в них дуальный миф, который еще не раз будет заявлять о себе в более поздних произведениях яванской литературы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Предварительные сведения по этому вопросу можно найти в [12, с. 31, 39, 42 и др. (в соответствии с указателем названий)].

<sup>2</sup> М п у (*др.-яв.*) — почетное звание, которое носили на древней Яве придворные священнослужители и литераторы.

<sup>3</sup> В 1934 г. был опубликован и голландский перевод «Бхаратаюддхи» [37], к которому я и прибегаю по преимуществу в этой работе.

<sup>4</sup> С тем же успехом здесь могли бы быть упомянуты располагающиеся вереницами рельефы на стенах древних и средневековых яванских храмов или распространенный в свое время на Яве и черпавший свои сюжеты, в частности, из «Махабхараты» театр картин (*ваянг бебер*), который, по словам Л. А. Мерварт, «хотя и является зрелищем, не есть никоим образом театральное действие, ибо как раз действия, движения никакого не происходит» [10, с. 192].

<sup>5</sup> Последнее слово, вероятно, следовало бы заменить на «кущи» или «купы». Кстати, из примечаний к переводу выясняется, что юго-западный ветер «дует с юго-восточной части света» [9, с. 506].

<sup>6</sup> См. [35, с. 158]. Споры относительно так называемых интерполяций в древнеяванских какавинах и литература вопроса суммируются в [24, с. 221].

<sup>7</sup> Подробнее см. [53, с. 173—185]. Ср. [11, с. 203—205].

<sup>8</sup> Принципиальную близость мифологем священного брака и священной борьбы доказывает и ритуальная практика индонезийцев, в которой разнообразные

формы воспроизведения изначального космогонического соединения отца-неба и матери-земли (от заурядного экзогамного брака вплоть до оргиастических аграрных праздеств «реба» у племени нгада на о-ве Флорес или праздеств «порка», еще недавно совершавшихся на о-вах Барат-дая [18; 43, с. 372—373]) преследуют, по существу, ту же самую магическую цель, что и имитирующая изначальную космогическую-межфратриальную «священную борьбу» охота за головами. Согласно убедительному выводу Р. Бласта, эта цель — восстановление производительных потенций земли (природы) и детородных способностей женщины, ослабевающих в результате тех или иных нарушений энергетического, витального равновесия между обеими половинами индонезийского космоса (социума) [21].

<sup>9</sup> Подобное истолкование не заключало в себе, естественно, никаких извращений «Махабхараты», в которой сохранилась вся композиционная структура архаического «мономифа», позволявшая еще древнеиндийским брахманам рассматривать борьбу Пандавов и Кауравов как земное отражение борьбы Индры в качестве небесного царя богов с асурами (см. [5, с. 276]).

<sup>10</sup> В. И. Брагинский в своем докладе, посвященном малайскому отзвуку «Бхаратаюдхи» — «Повести о победе Пандавов», пишет, что в обоих этих памятниках взятие (?) Астинапуры (Хастинапура) — «это по существу овладение недоступной красавицей» [2а, с. 46]. По его мнению, как для древнеяванской поэмы, так и для малайскоязычной повести, характерны контрастность, сплетение, казалось бы, резко противопоставленных тем войны (смерти) и любви, их неожиданные отождествления и превращения одна в другую. Думается, однако, что тождественность битвы и соития не была неожиданной для архаического сознания, а оппозиция любви и смерти была порождена европейским поствозрожденческим мировоззрением.

<sup>11</sup> Трудно в связи с этим не сослаться на представление ваянг пурво, где в сцене из лакона «Кресно дуто» («Посольство Кришны»), соответствующей нашему тексту, Кришна, правящий четверкой коней, до известной степени напоминает античные изображения Гелиоса [26, с. 216].

<sup>12</sup> По замечанию И. Я. Раса, «Пандавы и Кауравы идеально вписывались в индонезийскую классификацию как правая партия, ассоциирующаяся со светом и верхним миром... и левая партия, ассоциирующаяся с мраком и подземным миром» [40, с. 73] (см. также [27]).

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Асвагоша. Жизнь Будды. Пер. К. Бальмонта. М., 1913.
2. Брагинский В. Сад золотого павлина.— Сад золотого павлина. Старинная малайская проза. Пер. с малайск. В. Брагинского. М., 1975.
- 2а. Брагинский В. И. «Махабхарата» в малайской традиции.— Тезисы докладов и сообщений советских ученых к V Международной конференции по санскритологии. М., 1981.
3. Бреммон К. Логика повествовательных возможностей.— Семиотика и искусствоведение. Сост. и ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. М., 1972.
4. Габель М. О. Форма диалога в былинах.— «Наукові записки науково-дослідчої катедри історії європейської культури». Т. II. Харків, 1927.
5. Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
6. Гринцер П. А. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе.— Памятники книжного эпоса. Стил и типологические особенности. М., 1978.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
8. Маретин Ю. В. Народы Индонезии. Исторический очерк.— Народы Юго-Восточной Азии. Под ред. А. А. Губера и др. М., 1966.
9. Махабхарата. Книга пятая. Удьюгапарва или Книга о старании. Пер. с санскр. и коммент. В. И. Кальнова. Л., 1976.
10. Мерварт Л. А. Малайский театр.— Восточный театр. Под ред. А. М. Мерварта. Л., 1929.
11. Парникель Б. Б. Рец. на P. Zoetmulder. *Kalangwan...*— «Народы Азии и Африки». 1976. № 3.
12. Парникель Б. Б. Введение в литературную историю Нусантары. IX—XIX вв. М., 1980.

13. Сикорский В. В., Руденко Е. Г. Яванская литература.— краткая литературная энциклопедия. Т. 8, М., 1975.
14. Сказание о санг Боме. Пер. с малайск. Л. А. Мерварт, подгот. к печ., предисл. и примеч. Б. Б. Парникеля. М., 1973.
15. Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924.
16. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
17. Aichele W. Die Form der Kawi-Dichtung.— «Orientalistische Literaturzeitung». 1926, № 10.
18. Arndt P. Opfer und Opferfeiern der Ngadha.— «Folklore Studies» (Tokyo), vol. 17 (1960).
19. Baumann H. Das doppelte Geschlecht. B., 1955.
20. Berg C. C. Javaansche Geschiedschrijving.— F. W. Stapel (ed.). Geschiedenis van Nederlandsch-Indië. Deel II. Amsterdam, 1938.
21. Blust R. Notes on Proto-Malayo-Polynesian Phratry Dualism.— BTLV, deel 136, afl. 2—3 (1980).
22. Description géographique, historique et commerciale de Java et des autres îles de l'Archipel Indien... Bruxelles, 1824.
23. Eliade M. Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Zürich, 1957.
24. Gonda J. Old Javanese Literature.— Handbuch der Orientalistik, III. Abteilung, III. Band, Abschnitt 1. Literaturen. Abschnitt 1 (1976).
25. Gunning J. G. H. Bhārata-Yuddha. Oudjavaansch heldengedicht. 's-Gravenhage, 1903.
26. Hardjowirogo, Sedjarah Wajang Purwa. Djakarta, 1968.
27. Held G. J. The Mahābhārata. An Ethnological Study. Amsterdam, 1935.
28. Hommage à Kanjeng Gusti Ratu Kidul.— «Archipel», 24 (1982).
29. Hooykaas C. The Old-Javanese Rāmāyaṇa Kakawin.— «Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde», deel 16 (1955).
30. Hooykaas C. On Some Arthalaṅkāras in the Bhaṭṭikāvya X.— «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», vol. 20 (1957).
31. Hooykaas C. Four-Line Yamaka in the Old-Javanese Rāmāyaṇa.— JRAS (1958).
32. Hooykaas C. The Old-Javanese Rāmāyaṇa.— «Verhandelingen der Koninklijke Academie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde», deel LXV, № 3 (1958).
33. Hooykaas C. Stylistic Figures in the Old-Javanese Rāmāyaṇa-Kakawin.— «Journal of the Oriental Institute» (Baroda), vol. 7, pt. 3 (1958).
34. Hooykaas C. The Old-Javanese Rāmāyaṇa, an Exemplary Kakawin as to Form and Content. Amsterdam, 1958.
35. Kern H. Zang XV van het Bhārata-yuddha in Kawi met vertaling en aantekeningen.— BTLV. 3e volgrees, deel VIII (1873).
36. Lohuizen de Leeuw J. van. Surya in Indonesia.— Proceedings of the 23rd Congress of Orientalists. L., 1954.
37. Mpu Sedah en Mpu Panuluh. Bhārata-Yuddha. Vertaald door R. Ng. Poerbatjaraka en C. Hooykaas.— «Djawa» (Batavia), 14e jaargang, afl. 1.
38. Pigéaud Th. Javaansche volksvertoningen. Bijdrage tot de beschrijving van land en volk. Batavia, 1938.
39. Raffles T. S. The History of Java. Vol. 1—2. L., 1817.
40. Ras J. J. De schending van Soebadra. Javaans schimmenspel... Amsterdam, 1976.
41. Rassers W. H. De Pandji-roman. Antwerpen, 1922.
42. Rassers W. H. Pañji, the Culture Hero. A Structural Study of Religion in Java. The Hague, 1959.
43. Riedel J. G. F. De sluiik- en kruishaarige rassen tussen Celebes en Papua. Den Haag, 1886.
44. Schröder E. E. W. Gs. Nias, ethnographische, geographische en historische aantekeningen en studien. Bd 1—2. Leiden, 1917.
45. Selosoemardjan. Social Changes in Jogjakarta. Ithaca, 1962.
46. Stöhr W., Zoetmulder P. Die Religionen Indonesiens. Stuttgart, 1965.

47. Swellengrebel J. L., Hinzler H. I. R. In Memoriam C. Hooykaas.— BTLV, deel 136, afl. 2—3 (1980).
48. Teeuw A. Het Bhomakāwya. Een Oud-Javaans gedicht. Groningen, 1946.
50. Wales H. G. Quaritch. The Cosmological Aspects of Indonesian Religion.— JRAS, pt. 3—4. (1959).
51. Warder A. K. Indian Kavya Literature. Vol. 1. Delhi, 1972.
52. Warneck J. Die Religion der Batak. Lpz., 1909.
53. Zoetmulder P. Kalangwan. A Survey of Old Javanese Literature. The Hague, 1974.

С. С. Аверинцев

**МЕЖДУ «ИЗЪЯСНЕНИЕМ» И «ПРИКРОВЕНИЕМ»:  
СИТУАЦИЯ ОБРАЗА В ПОЭЗИИ ЕФРЕМА СИРИНА**

1

Увы, наш современник, как кажется, не очень отчетливо помнит о самом существовании классической сирийской литературы, пережившей свою золотую пору в IV—V вв. «Сирийцы — они что, по-арабски писали?» — приходится порой слышать и от людей не вовсе неосведомленных. Ни учебники, ни справочники не спешат помочь горю<sup>1</sup>.

А это жаль, ибо литература на сирийском языке, отпрыске арамейского языкового древа, созданная за жестко отмеренный исторический срок, когда натиск эллинизма утратил силу, а натиск ислама еще не набрал силы, — не просто предмет одной из дисциплин семитологии, не локальное явление, которое можно похвалить разве что за самобытность, но историко-литературный факт всемирного масштаба. Линии, соединяющие во времени — библейскую древность с христианским, да и мусульманским средневековьем, а в пространстве — Иран и все, что лежит к востоку от Ирана, с Византией и Западной Европой, проходят через сирозычную зону, перекрещиваются в ней, в ней образуют свои жизненные узлы. В первом тысячелетии нашего летосчисления сирийское влияние ощущалось от Ирландии<sup>2</sup> до Китая<sup>3</sup>. Здесь не место говорить об этом сколько-нибудь подробно. Позволим себе только напомнить два обстоятельства: во-первых, это сирийцы первыми создали долговечные формы христианского гимна для Византии, а значит, для всех стран, на которые Византия влияла<sup>4</sup>; во-вторых, это от сирийцев принял мусульманский Восток традицию аристотелизма, которая кружным путем, через арабов, вернулась на Запад и оплодотворила высокую схоластику (ср. [13, с. 141—149; 32, с. 211—238]). Значение того и другого переоценить невозможно. И еще одно краткое напоминание, касающееся уже не мировой, но отечественной культуры. Чем обязана сирийским авторам (и специально Ефрему Сирину) древнерусская литература вместе с русским фольклором<sup>5</sup>, в нескольких словах и не скажешь; но даже

в нашей литературе прошлого столетия, так далеко, казалось бы, отошедшей от этих истоков, невозможно не вспомнить Пушкина, перелагавшего стихами молитву того же Ефрема Сирина<sup>6</sup>, и Достоевского, читателя другого сирийского автора — Исаака Ниневийского<sup>7</sup>.

В особом отношении стоит сирийская литература к палестинским истокам христианства. Как известно, само слово «христиане», по вполне достоверному сообщению, впервые прозвучало на сирийской земле, в городе Антиохии<sup>8</sup>. Известно и другое: именно в городах и полусвободных государствах Восточной Сирии, лежавших на границе между Римской и Персидской державами, воля к духовному самоопределению, отталкиваясь как от греко-римского язычества, так и от иранского зороастризма, очень рано оценила христианство как желанного союзника. Задолго до того как на Западе наступила эпоха Константина, там уже производились эксперименты в константиновском духе<sup>9</sup>. За очень популярной у сирийских христиан легендой, согласно которой вассальное по отношению к Риму восточносирийское царство Осроена со столицей в Эдессе (кстати говоря, ареал кристаллизации литературы на сирийском языке) стало христианским еще при царе Авгаре V Черном, будто бы состоявшем в переписке с самим Христом ([48], т. е. в первой половине I в., кроется какая-то историческая реальность; во всяком случае, преемник и тезка этого монарха Авгар IX (179—216) был крещен, а горожане Эдессы гордились давней своей приверженностью к христианству. Характерно, что положение христиан ухудшилось после 216 г., когда Осроена была поглощена Римской империей. Судьбы сирийской самобытности и сирийского христианства обнаруживают любопытный параллелизм и позднее — например, во время кратковременной, но знаменательной попытки сириянки Бат-Заббаи, которую греки и римляне называли Зенобией, основать ближневосточную империю со столицей в Пальмире (270—272) [20, с. 285—297]. Бат-Заббаи христианкой не была, однако покровительствовала своим христианским подданным и даже позволяла еретическому епископу Павлу Самосатскому играть роль первого человека в Антиохии<sup>10</sup>; под властью языческих цезарей Рима это ему не удалось бы. У сирийцев, особенно эдесских, рано сложилось самосознание христианского народа. Они любили, например, рассуждать, что, если надпись над головой распятого Христа, по Евангелию, была составлена на еврейском, греческом и латинском языках, отсюда вытекает, что языки эти осквернены грехом богоубийства, между тем как сирийский язык чист.

Что касается сирийского языка, давшего плоть сирийской литературе, не следует забывать, что это поздняя фаза (и диалектный вариант) того самого арамейского языка, который был разговорным языком в Палестине I в., родным языком первохристианства. В чисто словесной плоскости сохраненные в тексте Евангелий притчи, афоризмы и речения Иисуса — увы, переведенные на греческий, — предстают, пожалуй, как одно из первых предвестий бу-

душего расцвета сирийской поэзии. Сирийские версии Евангелий, в целом вторичные по отношению к грекоязычному канону, но необычайно ранние (начиная с I—II вв.<sup>11</sup>), по-видимому, удержали какие-то фрагменты первоначального изустного арамейского предания; и в любом случае они по языковой материи гораздо ближе к последнему, чем греческий текст. Почти каламбурная игра слов и созвучий, о которой по греческому тексту даже не догадаться, потому что там она до конца погасла, вдруг вспыхивает в сирийской версии, как верная примета возвращения в родную стихию — стихию арамейской речи. Примеры тому многочисленны (ср. [29]). Мы приведем только один — присказку из Евангелия от Матфея 11, 17: «мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не играли». По-гречески она так мало удерживает от характерной «складности» настоящей присказки (хотя все-таки чуть больше, чем по-русски); но вот как она звучит в обоих древнейших сирийских переводах:

Z<sup>e</sup>marn l<sup>e</sup>kxon w<sup>e</sup>la raqqedhton  
w<sup>e</sup>'lajn l<sup>e</sup>kxon w<sup>e</sup>la 'arqedhton...

В этом случае, как во множестве других, однородных, сирийский перевод если «генетически» и не первичнее греческого текста, переводом которого он, казалось бы, является (хотя даже это применительно к каждому конкретному месту остается, как уже было сказано, неясным), то уж «типологически» он несомненно первозданнее его.

Здесь мы должны задуматься, чтобы уяснить объем импликаций этого факта. Библия была нормой для каждой христианской культуры, а значит, камертоном, по которому старалась себя настроить каждая христианская литература: с цитаты из псалма могли начинаться и греческое песнопение Романа Сладкопевца<sup>12</sup>, и латинская проза Августина<sup>13</sup>, и мало ли что еще. Конструктивная роль оглядки на Библию в становлении средневекового литературного канона очень велика. Однако уже в зоне греческого языка библейскую поэтику, библейскую культуру слова, жизнь слова внутри семитического текста можно было воспринимать только опосредованно, через иноязычное, иноприродное преломление. По-гречески даже там, где смысл удержан до мелочей, тон неправомерно меняется; а тон, как известно, делает музыку. Опосредованием, и притом опосредованием всемирно-исторического масштаба, был уже перевод Септуагинты, от которого греческая версия Нового Завета и через нее грекоязычная христианская литература получила стилистические модели и прежде всего набор лексических «библейзмов»<sup>14</sup>. В Септуагинте ни библейская поэтика, ни стихия греческого языка не остаются равными себе, ибо опосредованы друг другом; семитизмы перевода вносят искусственность, чуть ли не экзотичность, малейшие проявления эллинистического вкуса — отдалают от оригинала. Но грекоязычная переработка библейской поэтики, в свою очередь, послужила образцом для множества христианских литератур, прежде всего для латиноязыч-

ной и коптоязычной, сакральная лексика которых наряду с семитизмами включает очень много гречизмов. Чем дальше, тем больше ступеней опосредования выросло одна над другой; например, «библейская» лексика современного русского языка объемлет и семитизмы, и гречизмы, и славянизмы, еврейское обращение «равви» и арамейское «раввуни» соседствует в ней с греческими «синедрионом» и «архитриклином», гости на свадьбе совершенно по-арамейски называются «сынами чертога брачного», и все погружены в атмосферу, создаваемую не очень отчетливой, но постоянной оглядкой на церковнославянский язык. Последствия опосредования были многообразны. Люди античной культуры, становясь христианами, могли обретать в семитизированном, т. е. «варварском», языковом облике греческой, а затем и латинской Библии словно аскетическую власяницу для усмирения своего литературного вкуса, воспитанного на ораторах и поэтах; они сами об этом поведали достаточно выразительно. Позднее сама неволью возникшая «остраненность» библейского слова могла вызывать благоговейное любование — от игры с еврейскими именами божьими в секвенции латинского поэта XI в. Германа Расслабленного<sup>15</sup> до умиления чеховской бабы над непонятным словом «дондеже». Литературное творчество и литературное восприятие все умеют повернуть себе на пользу, даже помехи. Но опосредование есть опосредование, дистанция есть дистанция. Так вот, уникальность положения сирийской литературы перед лицом библейской поэтики была в том, что для нее, и только для нее, рецепция обошлась почти без опосредования, что дистанция была минимальной — как географическая дистанция между Галилеей и Сирией. Сирийский язык сравнительно с арамейским — тот же язык, и даже сравнительно с древнееврейским — тот же языковой строй, то же, в основах своих, отношение к слову. Библейская поэтика перенималась без натуги, без напряжения, без борьбы с собой, измучившей «цицеронианца» Иеронима<sup>16</sup>; и потому библейское слово звучит по-сирийски с такой простотой и естественностью, как нигде больше. Мы приводили выше столь экзотическое по-русски, по-гречески, по-латыни словосочетание «сыны чертога брачного». Только по-сирийски это самое обычное житейское выражение, стоящее в ряду других, ему подобных: супруг — «сын ложницы», горожанин — «сын города», умирающий — «сын смерти», даже бес лунатизма — «сын крыши» и т. д. (ср. [30, с. 88—94]). Евангельская идиоматика, разносимая по литературам христианского мира, как паломники разносили по свету реликвии из Палестины, для сирийского писателя и его читателя — как обиходная, домашняя вещь.

Этим мы ограничим наши общие, предварительные замечания о месте сирийской литературы у истоков христианского средневековья. Остальное нам предстоит увидеть из самих текстов.

Перед тем как мы перейдем к ним — несколько слов об их авторе. Ефрем Сирин, как его истари принято называть по-русски, или Мар Афрем (т. е. «Господин Ефрем»), как его именуют в сирийской традиции, — самая репрезентативная, ибо самая централь-

ная, фигура сирийской классики<sup>17</sup>. Так его оценили современники и потомки, дарившие ему почетные прозвища, в которых невозможно разделить религиозное почтение к его учительному авторитету и восторг перед его поэтическим даром (как и в его творчестве невозможно разделить дидактику и поэзию); он — и «пророк сириян», и «солнце сириян», и «арфа Святого Духа», и «столп Церкви» [24, с. 342]. Позднейшие исследователи ничего не изменили в оценке Ефрема как первого поэта и писателя сирийцев; они могли скептически относиться к сирийской литературе, как таковой (ср. [16]), но не к месту в ней Ефрема.

Житийная традиция о Ефреме богата, но предлагаемые ею сведения часто сомнительны. Мы напомним только основные и самые бесспорные факты. Жизнь и деятельность Ефрема была связана с двумя важнейшими центрами восточносирийской, т. е. наиболее самобытной, наименее тронутой эллинизмом, культуры: до 363 г. он жил в родном городе Нисивине, но затем Нисивин отошел к державе Сасанидов, и Ефрем перебрался на запад, по эту сторону границы христианской империи ромеев, чтобы до конца жизни обосноваться в Эдессе, где он преподавал в так называемой «школе персов» толкование Библии и пение. По-видимому, еще в нисивинский период своей жизни Ефрем принял сан диакона, но никогда не пошел дальше этого сана, что сближает его с другим великим церковным поэтом — Романом Сладкопевцем. В те времена положение диакона было связано с обязанностями регента хора, а при наличии соответствующего дарования — с обязанностями составителя гимнов, т. е. поэта и композитора; следовательно, гимнографу приличествует именно диаконский сан<sup>18</sup>.

Поскольку Ефрем не был иерархом, «святителем», его исключительный авторитет — авторитет его личности. О нем сохранилась живая память как о низкорослом, лысом и безбородом человеке с необычайно сосредоточенным выражением лица, которого невозможно было развлечь или рассмешить. Его слава еще при его жизни вышла далеко за пределы зоны сирийского языка. Трудно сказать, насколько достоверны предания о его встрече с Василием Великим, епископом Кесарии в Малой Азии и виднейшим церковным деятелем и писателем своего века, но не приходится сомневаться, что Василий знал о нем (ср. [13, с. 132—133; 26, с. 35, примеч. 2]). Сочинения Ефрема очень рано, может быть еще при его жизни, начали переводиться на греческий язык<sup>19</sup>; их влияние, очень заметное в византийской литературе, благодаря латинским переводам распространяется и далее на Запад, доходя к VIII—IX вв. до ареала полуварварской древневерхненемецкой поэзии<sup>20</sup>. (О роли, которую наследие Ефрема сыграло на Руси, см. примеч. 5.) Хорошо знали сирийского писателя в сопредельной Армении. Дискуссионными остаются попытки усмотреть отголоски текстов Ефрема в Коране (см. [22, с. 71—72; 28, с. 71, примеч. 2; 37, с. 103, примеч. 1]).

Поэтические тексты, о которых пойдет речь ниже, принадлежат к жанру, называемому по-сирийски «мадраша». Слово *madraša*

(от *draš* — «протоптать, рассуждать, беседовать, спорить») — того же корня, что еврейское *midrāš* («изучение, учение, толкование Библии») и арабское *madrasa*, известное нам в форме «медресе» («место, где учатся»). Итак, мадраша — жанр учительный. В формальном отношении его характеризуют четкий силлабический ритм, делающий гимны пригодными для пения, и чередование стрóf определенного объема с неизменным рефреном, проходящим сквозь все стихотворение. Ефрем то ли создал, то ли, что вероятнее, довел до совершенства этот жанр, явно послуживший впоследствии образцом для византийского кондака, о чем уже говорилось выше.

## 2

У всякой поэзии — свой социологический контекст. Мы должны возможно конкретнее представить себе Ефрема во главе хора девственниц [26, с. 35], которым он руководит как регент. Кто эти девственницы? По-сирийски они называются «дочери Завета» (*b<sup>e</sup>nath qjāmā*); это безбрачницы, добровольно избравшие аскетическую жизнь, но еще не монахини в том институциональном смысле, который лишь выработывался тогда в обителях египетской Фиваиды, не особая община, отделившая себя от «мирских» христиан, а скорее центр большой христианской общины — характерно сирийское явление, удерживавшее традиции начального христианства (см. [27, с. 341—360; 25, с. 202—207]). Это им приносит Ефрем каждое свое новое произведение, с ними разучивает текст и мелодию; они — его «исполнительский коллектив», но одновременно его первая публика. Когда думаешь о поэзии Ефрема, нельзя забывать о них, как — если позволительно сравнивать вещи столь несхожие — нельзя забывать о других, совсем других девических хорах вокруг Сапфо, или об актерской труппе, которой приносил свою свежую рукопись Шекспир. Жизнь «дочерей Завета» создает атмосферу, внутри которой только и возможно творчество Ефрема. Мадраша, как мы уже видели из самого ее названия, принципиально дидактична, она все время поучает и не может перестать поучать, но поучения Ефрема — не резонерские, ибо поучает он не абстрактного поучающегося, но своих девиц, которых видит перед собой и знает, что им нужно; и только вместе с ними, заодно с ними — любую «душу христианскую», которая найдет себе место в том же кругу, благо круг этот еще не замкнулся, не осознал себя особым «иноческим чином», «духовным сословием». Но все же это круг своих, и в него необходимо войти; извне ничего не поймешь, а изнутри все понятно, и даже очень просто. Свои понимают друг друга с полуслова.

Отсюда известная эзотеричность гимнов Ефрема, проявляющаяся на чисто литературном уровне в том, например, как он строит тематические переходы, ассоциативные сцепления мыслей и образов; никоим образом не эзотеричность искусственности, скорее уж, напротив, эзотеричность безыскусственности (если только под безыскусственностью не понимать так называемую спонтанность,

которой в традиционалистском словесном ремесле вообще нет и быть не может). В самом деле, композиционная техника Ефрема очень далека от рассудочных риторических расчленений, столь важных для византийской и латинской литературной традиции. Читая Ефрема, мы не раз бываем озадачены движением его мысли. Чтобы уяснить себе, почему он так писал, надо помнить, для кого он так писал. По обстоятельствам своей аскетической жизни девицы Ефрема нуждались в опорных точках для «размышлений» в особом смысле этого слова, т. е. для «медитаций»; как бы пунктирная композиция гимна дает им эти точки, пробелы между которыми должна была заполнить их собственная духовная работа. Но они — и монахини, и еще не совсем монахини, и «богомыслие» их — еще не келейное безмолвие, еще не обособлено от общинного, всенародного богослужения; они «медитируют» не молча, но поющей гортанью, артикулирующими губами и языком.

Сказать, что тематический порядок в гимнах Ефрема есть порядок «медитации» — в формально-конструктивной плоскости то же самое, что назвать его и м п р о в и з а ц и о н н ы м. Эпиграфом к описанию такого рода композиции могли бы служить новозаветные слова о путях духа: «голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит...». Мы, конечно, не осведомлены о том, как эмпирически проходил у Ефрема творческий процесс, и не имеем права ни принимать чересчур буквально житийное представление об инспирации<sup>21</sup>, ни тем паче строить какие-либо домыслы, так что слово «импровизационный» не должно быть понято в значении, так сказать, бытовом; но самый общий характер творчества Ефрема, насколько он восстанавливается по своим результатам, отмечен чертой импровизационности — во всяком случае, более ощутимой, чем у кого-либо из сравнимых с ним по рангу грекоязычных и латиноязычных соотечественников. Мы подчеркиваем — сравнимых с ним по рангу; ибо у авторов второстепенных и третьестепенных композиционная норма могла затемняться просто по недостатку умения и усердия. Но в том-то и дело, что у Ефрема отсутствие логико-риторического вычленения и комбинирования тем — не сбивчивость или небрежность, не простая негация, но, напротив, некоторое положительное, конструктивное свойство: отсутствие одного и за этот счет присутствие чего-то иного, не пустота, а полнота.

Где особое качество тематического построения, проявляющееся у Ефрема, находит себе многочисленные параллели, так это в области библейской поэтики — например, в ветхозаветных псалмах или в новозаветных посланиях, прежде всего Павловых. Пусть, кто хочет, попытается составить с ним четкий план, из которого было бы ясно, о чем не может идти речь в том или ином месте текста; его задача окажется попросту невыполнимой<sup>22</sup>. Нечто подобное можно сказать о сурах Корана. Напротив, в классических литературах Греции и Рима едва ли найдется настоящее соответствие тому, что делал Ефрем; ибо подчеркиваемая, обыгрываемая, выставляемая на вид вольность переходов от предмета

к предмету, которой красуются оды Пиндара и Горация<sup>23</sup>, — явление принципиально иное. Пиндар еще имеет с Ефремом некоторое сходство в том отношении, что его творчество тоже предполагает и круг своих, понимающих с полуслова (никоим образом не просто «ценителей»), и всенародную культурную ситуацию; и он доверял свое поэтическое слово — хору. Однако уже у него, представителя греческой культуры, шедшей к открытию риторики как универсального способа организовывать высказывание о чем бы то ни было, «метафорические ассоциации» [6, с. 368] маскируют, украшают, делают более загадочным, а потому более интересным порядок, заданный единообразной рациональной схемой. Современный исследователь так описывает этот порядок: «представим себе в „сердцевине“ — миф, в „зачине“ и „заклучении“ — хвалы и мольбы, в „печати“ — слова поэта о себе самом, в „повороте“ и „противоповороте“ — связующие моралистические размышления, — и перед нами будет почти точная схема строения пиндаровской оды» [6, с. 374]. Отношения между «метафорическими ассоциациями» и заданной схемой регулируются волей поэта, достаточно четко ощутившей себя самое: это «постоянное ощущение дерзости и риска, присутствующее в его песнях» [5, с. 354], далеко от куда более «смирненной» позиции Ефрема, как небо от земли. О Горации и говорить нечего: он — питомец совершенно зрелой, многовековой традиции риторики, и совершенно ясно, что в основе каждой из его од лежит риторическая «диспозиция», только тщательно перетасованная; если бы таковой не было дано, если бы не было дано расудочной риторической привычки к вычленению тем, их атомарному обособлению, вся игра в перетасовку оказалась бы невозможной. В античной оде логический порядок — первичен, «лирический беспорядок» — вторичен. У Ефрема все иначе: если угодно — беднее, т. е. менее «артистично», если угодно — глубже, т. е. более «первозданно», это как посмотреть; во всяком случае — гораздо проще. Импровизационный склад композиции — для него не средство, которым обеспечиваются разнообразие или глубокомысленное усложнение либо через которое выражает себя свобода автора по отношению к материалу, вообще не «прием», но совершенно необходимая и само собой разумеющаяся предпосылка всей его поэтики: воздух, которым он только и может дышать. Первична именно эта импровизационность, вторично все, что к ней прилагается.

Вопрос, который хочется задать без всякой надежды на верифицируемый ответ: не связана ли непредставимая плодовитость Ефрема, представляющаяся уникальной даже для эпохи патристики, когда пишущие, как правило, писали очень много<sup>24</sup>, с духом импровизаторства, препятствующим поэзии как следует заметить самое себя и, во всяком случае, стать для самой себя «проблемой»? В XIX в., пожалуй, выразили бы это положение дела, сказав, что в противоположность Горацию, художнику сознательному, Ефрем — художник бессознательный, или наивный (впрочем, этого, кажется, так никто и не сказал, должно быть, потому, что учитель «школы персов» в Эдессе, толкователь священных книг и вообще

человек книжный до мозга костей, совершенно не похож на *Naturdichter*'а, каким его себе рисовало прошлое столетие). Время научило историков культуры с большим скепсисом относиться к представлению о «бессознательном» художнике, в частности, применительно к средневековой литературе (ср., например, [44, с. 71—74; 45, с. 1—5]). Представление это в лучшем случае неясно: абсурдом было бы полагать, будто Ефрем не знал, что он пишет хорошо, или не прилагал вполне сознательных усилий к тому, чтобы писать как можно лучше, или не затруднялся подумать о секретах мастерства, — а значит, если слово «бессознательный» вообще имеет смысл, то не как термин, а как метафора. Поэтому мы предпочли другую метафору, более откровенную, не прикидывающуюся терминологически строгим высказыванием (следовательно, менее опасную), приписав только что не Ефрему, а поэзии Ефрема — как бы персонафицированному предмету — свойство не слишком замечать себя самое. Более откровенная метафора точнее соответствует сути дела: ибо речь действительно должна идти не о субъективной психологии поэта (о которой мы судить не можем), но об объективном статусе его поэзии (о котором мы судить можем и обязаны, если только историческая поэтика — наука).

Выше упоминалось, что в глазах современников и потомков Ефрем был «пророком сириян» — не поэтом, хотя бы сакральным (как Роман Сладкопевец), не просто проповедником (как Иоанн Златоуст) или учителем церкви (как Василий Великий или Григорий Богослов), но именно пророком; иначе говоря, он был поставлен в один ряд с пророками Ветхого Завета<sup>25</sup>. Но у последних, как известно, тоже было некое передававшееся из рода в род<sup>26</sup> или от учителя к ученику<sup>27</sup> искусство приподнятой и украшенной речи, поражающей воображение и ложащейся на память, т. е. эффективной в мнемоническом отношении (ср. [41, с. 113—132; 50, с. 380—392]). Недаром они образуют корпорацию<sup>28</sup>, хранящую это искусство; случаи, когда пророческое призвание приходит к человеку, стоящему вне корпорации, — исключения, подтверждающие правило. Какой бы опыт экстаза (находящийся, мягко выражаясь, вне компетенции литературоведа) ни стоял за их словом, в слове этом присутствует мастерство, традиция, навык, то, что в терминологии Д. С. Лихачева называется «этикетностью», а значит, известная мера сознательного отношения к технике; ровно настолько, насколько вообще можно назвать их «художниками», их нельзя определять как художников «бессознательных», или «наивных». С другой стороны, однако, нет никакой возможности видеть в них «литераторов» — представителей некоего культурного типа, как он известен из истории не только новоевропейской или античной, но даже византийской литературы, в той мере, в которой речь идет о жанрах, известных риторической теории<sup>29</sup>. Противоположность между «пророком» и «литератором» — совсем не противоположность «сакрального» и «профанного». «Литератор» может быть сугубо церковным автором, каков, например, Симеон Метафраст, византийский агиограф IX—X вв., подправлявший и отделявавший

старые жития святых по правилам риторики. Он может быть святым, богословом, «отцом» и «учителем» церкви, как Григорий Назианзин, современник Ефрема, занимавшийся на досуге версификационными упражнениями, когда, например, стихотворение, уже написанное элегическими дистихами, переписывалось ямбами или наоборот. «Пророк» — не «литератор» не потому, что наряду со своим местом в истории литературы занимает место также в истории религии, но потому, что его место в истории литературы — другое.

Итак, во-первых, не «бессознательный художник», во-вторых, не «литератор»; эти два отрицания, как межевые знаки, ограничивают с той и другой стороны специфическую зону «пророческой» поэтики, внутри которой располагаются и библейские авторы, и Ефрем.

Попробуем привести наше поневоле затянувшееся общее рассуждение к конкретизации, хотя бы предварительно разобравшись, в чем именно эта поэтика требует «техничности», а в чем — того, что мы выше назвали эзотерикой безыскусственности. Ибо каждая жизнеспособная работающая система есть равновесие взаимно компенсирующих друг друга противоположностей, так что ее специфика никогда не может быть адекватно описана через указание на одну из противоположностей, но только через характеристику их соотношения. Магнит, у которого был бы только один полюс, — вещь невозможная.

В статье, посвященной ситуации образа в поэзии Ефрема, не место говорить о метрике подробно, но сказать несколько слов на эту тему необходимо, ибо метр и ритм, как все мы знаем после Тынянова, окрашивают поэтическое слово в свои цвета, воздействуют на образ, организуют сцепление образов. Метрика Ефрема отличается от ветхозаветной метрики гораздо большей регулярностью. Как известно, для древнееврейского стиха достаточно, чтобы в двух половинах двустишия («стиха» наших изданий Библии) было по одному и тому же числу ударений, причем число безударных слогов совершенно произвольно; в качестве примера приведем начальное двустишие Книги притчей Соломоновых, в котором ритм даже более четок и единообразен, чем это, вообще говоря, обычно<sup>30</sup>:

Lada'at hōchmah w̄mūsār  
lhābīn 'imrej bīnāh...

Напротив, стих Ефрема основан на довольно строгом изосиллабизме. Вот пример пятисложника из Гимнов о Рае:

wabram mle raḥmē  
d'al Sdōm bad raḥme...<sup>31</sup>

Сходство между тем и другим выявляется через противопоставление третьему; что невозможно ни в библейской поэзии, ни у Ефрема, так это характерные для грекоязычной христианской гимногра-

фии сложные строфические конструкции, так называемые икосы, в которых каждый колон, т. е. ритмически замкнутый отрывок текста, эквивалентный в данном случае стиху<sup>32</sup>, может иметь какой угодно объем и какой угодно ритмический рисунок, но в циклическом движении последующих строф до самого конца гимна колоны будут каждый раз возвращаться в той же последовательности, на том же месте внутри строфы, с тем же объемом и тем же ритмическим рисунком (примерно так, как в оде Пиндара антистрофа воспроизводит порядок разнородных стоп, заданный в строфе, — только там была квантитативная метрика, а здесь тоническая)<sup>33</sup>. Правда, мадраша Ефрема (в отличие от ветхозаветной поэзии<sup>34</sup>) знает регулярное членение текста на равновеликие строфические единицы, замыкаемые рефреном; но ритм двустийший, объединенных в эти строфы, единообразен<sup>35</sup>.

Отвлечемся от музыкалогических аспектов греческого и сирийского типов строфики<sup>36</sup>; сосредоточимся на последствиях, которые различие того и другого типа имело для связи мыслей и образов, для жизни образа в пространстве текста. Легко усмотреть, что греческий тип внушает повышенное чувство завершенного целого, и притом целого, которое строится как развитая иерархия уровней цельности: стопа — колон — икос — гимн. Разнородность колонов, отсутствие идущего через весь текст простого ритма принуждает к «атомарному», обособляющему восприятию ритмических единиц, особенно строф, и одновременно компенсируется жесткостью отношений симметрии, действующих между строфами: как бы макрокосм, составленный из микрокосмов. Остро ощущаются объем, пропорция, эстетика замкнутой формы. Высокая степень структурированности текста стимулирует логико-риторическое развертывание темы «по пунктам» (обособление которых, естественно, совпадает с членением на строфы). Не только гимн в целом строится как последовательность введения (по старинной русской терминологии — «приступа») исчерпываемых один за другим пунктов и заключения; но внутри разработки каждого пункта снова вычленяются начало, середина и конец<sup>37</sup>. Для импровизационного принципа остается чрезвычайно мало места. Было бы преувеличением абсолютизировать противоположность сирийского типа строфики греческому: в том и другом типе есть общие черты, например комплекс формальных и содержательных функций, переданных противопоставлению основного текста и рефрена<sup>38</sup>. Однако сирийский тип строфики, характеризующийся ровным перетеканием простого ритма из строфы в строфу, оставляет форму более разомкнутой, целое — более импровизационным.

Импровизационный принцип поэзии Ефрема выявляется именно на уровне целого, прежде всего, как было сказано выше и будет показано ниже, на уровне композиции; напротив, «техничность» этой поэзии ощутима на уровне слога. У Ефрема много игры звуков и игры слов. В качестве примера первого процитируем строфы из 1 гимна о Рае, цитируемые с той же целью в статье Ф. Граффина [37, с. 16].

Ktiḥāt bgaljāta  
sbiḥāt bkasjātā  
'mirāt bkarjāta  
tmihāt bsetlātā...

Примером второго может служить странная метафора из гимна о семи сынах Самоны, который нам предстоит разбирать в следующем разделе статьи:

Украсилась мать, как птица небес,  
ибо перья ее — любимые ее;  
но прияла сиротство и наготу,  
исторгла и отбросила перья свои,  
да в воскресении возможет их обрести.

Метафора эта основана на каламбурном созвучии: 'ebrā — «перо», brā — «сын».

Оба приема находят множество параллелей в зоне «пророческой» поэтики, и притом как в ветхозаветных текстах<sup>39</sup>, так и в арамейской праформе евангельских текстов, насколько эту последнюю возможно реконструировать методом обратного перевода с греческого<sup>40</sup>. Техника сближения слов по созвучиям (использующая возможности семитических корней примерно так, как Гераклит использовал возможности корней греческого языка) — совершенно одна и та же у Ефрема и в Нагорной проповеди, где, например, задается вопрос: «Кто из вас, заботясь (по-арамейски — *jaṣeph*), может прибавить ('oseph) себе росту?» (Евангелие от Матфея 6, 27). Греческим христианским гимнографам, как, вообще говоря, греческой риторической традиции, это не чуждо; один из разительных примеров — сближение в одной паре «хайретизмов» Акафиста Богородице<sup>41</sup> образов столь разнородных, как «звезда» и «чрево» (ἀστὴρ и γαστήρ)<sup>42</sup>. Но здесь нужно оговориться: такой густоты аллитераций, ассонансов, рифмоидов и каламбуров, какую мы только что видели у Ефрема (см. выше текст, данный в транскрипции), античный вкус не допускал. Автор, который позволил бы себе что-нибудь подобное, был бы оценен как несерьезный и экстравагантный (ср. отзывы о трагике Агафоне, «азианских» риториках и т. п.); но в поэзии Ефрема есть суровая, прямо-таки жгучая серьезность и нет решительно никакой экстравагантности. У грекоязычных гимнографов перенасыщенность текста игрой слов и созвучий — всегда симптом их отхода от античной нормы; она велика в том же Акафисте Богородице и заметна у Романа Сладкопевца<sup>43</sup>, но знаменательным образом отсутствует в таком сугубо классицистическом памятнике византийской церковной поэзии, как ямбические каноны Иоанна Дамаскина [55]. Резюмируем: греческий риторический вкус весьма любит звуковую игру, но — в известных границах (эллинский принцип «меры»); поэтика Ефрема не кладет ей никаких границ, кроме тех, которые сами собой определяют крайней сосредоточенностью на смысле, — но это уже границы не эстетические, не «вкусовые».

При всем тщании, которого звуковая и каламбурная игра требует от поэта, она не противоречит импровизационному принципу.

Напротив, она мощно стимулирует действие этого принципа, поскольку время от времени служит отправной точкой для внезапного медитативного «озарения», уводящего ум в непредвиденную сторону (нам еще предстоит убедиться, что упомянутое выше каламбурное сближение понятий «перья» и «сыновья» дает именно такой эффект). Поэтому от нее не может быть помощи той поэтике, которую мы условно назвали «пророческой». Что последней противопоставлено, так это характерное для античной традиции и хотя бы отчасти возрождаемое в грекоязычной христианской поэзии стремление автора как бы встать над произведением, окинуть его сверху одним взглядом как целое и наложить на него сверху же — именно как на целое — меру своего художнического замысла, приведя его в порядок, расставив все по своим местам в соответствии с правилами риторики (самое существование которых имплицитно суверенную позицию автора-упорядочивателя). Без этого едва ли возможна даже такая невинная формальная особенность, как описанная выше сложная строфика греческих церковных гимнов. Если произведение лежит под взглядом и руками своего «демиурга»<sup>44</sup>, то его предмет, его тема находится перед ним, предлежит его умственному взгляду как парадигма<sup>45</sup>; его дело двойное — снять с предмета схему, вычленяющую и систематизирующую логические моменты предмета, и затем наложить эту схему на словесную материю произведения, сообщая последней «диспозицию» (риторический термин). Итак, автор — перед предметом и над произведением: но тот и другой предлог выражают различные модусы одного и того же — отстраненности, дистанцированности, во всяком случае, внеположности. Оно и понятно: чтобы видеть целое как целое и особенно распоряжаться им как целым, нужна позиция вне этого целого, даже на некотором расстоянии от него. Дистанция обеспечивает ясность взгляда и творцу, и его партнеру — ценителю. Императив «пророческой» поэтики в корне иной: ни говорящий (автор), ни слушающий (читатель) не смеют оставаться вне таинства встречи с предметом, встречи, которая мыслится — по крайней мере в задании — не эстетической, но реальной и конкретной; сакральное пространство текста принимает их обоих вовнутрь себя, а потому говорящий имеет власть над каждым конкретным местом текста, которое он может украшать каким угодно звуковым узорочьем, но целое ему в некотором смысле не принадлежит — скорее он принадлежит целому. Его рассудок — не повластный хозяин, распоряжающийся движением темы; в медитативном акте тема движется сама и приходится идти за ней. Вместо дистанции — близость, вместо ясности взгляда — вовлеченность.

Может быть, пример из иной сферы пояснит дело. Современный искусствовед пеняет Беато Анджелико за то, что его фрески во флорентийском монастыре Сан Марко не увязаны с архитектурным контекстом [8, с. 163]; но Беато Анджелико писал в расчете на монаха, который во время занятия «богомыслием» положительно обязан не видеть стен вокруг себя и всецело сосредоточиться

на священном изображении, как бы вовлекающем его вовнутрь себя и изымающем из физического пространства. При такой сверхзадаче разрыв связи между фреской и стеной, эстетическое отрицание этой связи — момент содержательный, более того, необходимый. Очень важно, что Анджелико расписывал не церковь, где собираются все, а крохотные кельи и монастырский коридор, где в тесноте, по-домашнему идет замкнутая жизнь «своих»; это снова то самое, что мы называли эзотерикой безыскусственности. (Капеллу папы Николая V в Ватикане — для «мира» — он расписал по-иному.) Параллель с Ефремом, таким образом, оправдана социологически; собратья по ордену для флорентийского доминиканца — то же, что «дочери Завета» для эдесского диакона.

И параллель эта проливает дополнительный свет на сопоставление Ефрема с его грекоязычными коллегами, помогаю уяснить то, что остается неясным в слишком суммарной характеристике двух поэтик. В самом деле, когда мы говорим о конкретных персонажах истории литературы, реальность которой, как всякая реальность, не балует нас такими чистыми, до конца выявленными, ничем не осложненными контрастами, как те, которые обретаются в области общих понятий, — не обойтись без вопросов. Неужели христианский гимнограф греческого языка, как тот же Роман Сладкопевец, непосредственно обслуживавший культовые потребности, не ставил себе той же задачи вовлечения слушателя в «богомыслие»? Конечно, ставил. Почему же его поэтика, устремленная к библейскому образцу, во многих отношениях близкая поэтике Ефрема, удерживает, однако, два важнейших конститутивных момента, противоположных самой сути «пророческой» линии: во-первых, риторико-логическое развертывание темы, во-вторых, риторическую тягу к «наглядности» (*ἐνάργεια*), т. е. к тому, чтобы все возможно живописнее «представить перед глазами»<sup>46</sup>? На вопрос этот, по-видимому, есть два ответа, которые дополняют друг друга. Первый ответ гласит: в силу специфических возможностей и тенденций, специфических «энергий», присутствующих в составе греческого языка — все равно, по его лингвистической природе или под воздействием тысячелетней риторической обработки, — но отсутствующих в составе языка сирийского<sup>47</sup>. В этой плоскости различие между Ефремом и Романом — историко-культурное различие между Ближним Востоком и Средиземноморьем: Ефрем «восточнее» Романа. Но для второго ответа мы вернемся к нашей параллели и скажем: Роман работал не так, как Ефрем, примерно потому же, почему Беато Анджелико работал в ватиканской капелле не так, как во флорентийском монастыре, вводя живописные эквиваленты риторики — монументальность архитектурных фонов, рационализм перспективных разработок, последовательность декоративного замысла (ср. [22, с. 101—109]), — которые были ему только помехой, пока он обращался к собрату. (Если наше сравнение и «хромает», то лишь постольку, поскольку атмосфера сирийского христианства в IV в., еще относительно близкого духу первохристианских общин, и константинопольского, т. е. столичного, им-

перского христианства в VI в., в эпоху Юстиниана, разнятся существенно, нежели атмосфера Сан Марко и Ватикана в одном и том же XV столетии; но признаки, по которым они разнятся, более или менее те же.) В этой плоскости различие между Ефремом и Романом — социологическое различие между микросоциумом и макросоциумом, между провинциальным и столичным, домашним и парадным: Ефрем «интимнее» Романа.

### 3

А теперь время рассмотреть тот принцип поэтики Ефрема, который мы назвали импровизационным, в конкретных проявлениях.

Один из гимнов Ефрема посвящен матери семи мучеников ветхозаветной веры, о подвиге которых говорится во Второй Книге Маккавейской<sup>48</sup>. И греческий, и латинский христианский поэт поздней античности или средневековья, приступая к такой теме, счел бы себя обязанным дать одну из двух форм, описанных в учебниках по риторике, — либо диэгесис, «повествование» о мученичестве, т. е. восполнение канонического рассказа распространяющими подробностями<sup>49</sup>, либо энкомий, «похвальное слово» мученикам, т. е. оживление перечня их добродетелей метафорами, сравнениями и т. п.<sup>50</sup>; еще вероятнее, что он дал бы синтез обеих этих форм<sup>51</sup>. Завершенность гимна в себе была бы маркирована вегами начала и конца — вступлением и заключением, функция которых состоит также в суммировании темы. Вступление и заключительные структурно вычленены и противопоставлены основному тексту; вступление в греческих гимнах-кондаках выделяется ритмически, образуя так называемый кукулий<sup>52</sup>, заключение выделяется интонационно как обращение — либо увещательное обращение к слушателям, либо молитвенное обращение к богу или святому, но именно обращение, перорация, отличная и от повествования, и от похвального слова.

Первое, что мы обязаны отметить в разбираемом гимне Ефрема, — отсутствие вступления, равно как и заключения. Ни у начальной, ни у конечной строфы нет никаких формальных признаков, которые выделяли бы их и препятствовали дать им любое иное место в композиции гимна. Подчеркиваем — формальных признаков: ибо нам предстоит увидеть, как в последнем стихе последнего пятистишия перекрещиваются смысловые линии, проходящие через гимн; но совершенно отсутствует словесный «жест», который указывал бы на эту точку пересечения. Интонация начальной и конечной строф — такая же, как в рядовых строфах.

К сказанному нужна небольшая оговорка: в начальной строфе Ефрем говорит что-то от себя, хотя без всякого повышения голоса, без осанки ораторского «приступа» — просто употребляет глагол первого лица, чего потом не происходит на всем протяжении этого гимна:

Родительницу достославных семи  
уподоблю чреде о семи днях,  
и светильнику о семи ветвях,

и дому Премудрости о семи столпах,  
и полноте Духа о семи дарах<sup>53</sup>.

Такой Ich-Stil в начале гимна (хотя не всегда именно в первой строфе) довольно характерен для Ефрема; вот как начинается, например, VIII мадраша о Рае:

Се, подьмется к ушам моим  
глагол, изумляющий меня;  
пусть в Писании прочтут его,  
в слове о разбойнике на кресте,  
что весьма часто утешало меня  
среди множества падений моих:  
ибо Тот, Кто разбойнику милость явил,  
уповаю, возведет и меня  
к Вертограду, чье имя одно  
исполняет веселнем меня...—

и в следующих двух строфах поэт продолжает говорить о своих чувствах, своих недоумениях:

Вижу уготованный чертог  
и Скинию осиянную зрю,  
[...]  
уж верую, что разбойник в месте том,  
но тотчас смущает меня мысль...  
[...]  
В месте радования сем  
приступает ко мне печаль...<sup>54</sup>

Возвращаемся к гимну о матери семи братьев-мучеников. Как мы видели, он начинается с четырех уподоблений. Нанизывание уподоблений — прием, чрезвычайно характерный для библейской афористики; но ветхозаветная притча (*машал*), как правило, придерживается симметричной структуры, при которой одному предмету соответствует одно уподобление, двум предметам — два уподобления. Вот примеры из Книги притчей Соломоновых: «Слушай, сын мой, (а) наставление отца твоего, и не отвергай (б) завета матери твоей: потому что это — (а) прекрасный венок для головы твоей и (б) украшение для шеи твоей» (1, 8—9); «(а) Бойся Господа, и (б) удаляйся от зла; это будет (а) здравием для тела твоего, и (б) питанием для костей твоих» (3, 7—8). В Новом Завете появляется иная, концентрическая структура, при которой различные уподобления располагаются вокруг одного, центрального предмета. Пример — восьмая глава Евангелия от Матфея, дающая цикл притч о Царстве Небесном: «Царство Небесное подобно человеку, посеявшему доброе семя на поле своем; [...] подобно зерну горчичному, которое человек взял и посеял на поле своем, [...] подобно закваске, которую женщина взяла и положила в три меры муки, доколе не вскисло все. [...] Еще подобно Царство Небесное сокровищу, скрытому на поле, [...] купцу, ищущему хороших жемчужин, [...] неводу, закинутому в море...» (24; 31; 33; 44; 45; 47). Как известно, христианская доктрина систематически настаивает на единстве смысла для огромного ряда символов (когда, например, все ветхозаветные образы невинной жертвы или цар-

ственного величия «прообразуют» единого и единственного Христа, а все образы природной плодovitости и культового «присутствия» бога в освященном веществе указывают на чудесное материнство Девы Марии); содержательная структура самой доктрины стимулировала формальную структуру «концентрического» уподобления и дала ей возможность необычайно пышного развития. Пример — Акафист Богородице, где одному и тому же предмету, т. е. героине гимна, придано в общей сложности 144 уподобления. И позднее в литературах, преемственно связанных с христианской традицией, парадигма концентрической структуры сохраняет свою продуктивность: примером могут служить не только культовые тексты (в православном обиходе — все новые «акафисты», возникающие от позднего Средневековья до наших дней по образцу Акафиста Богородице<sup>55</sup>, в католическом обиходе — некоторые секвенции, а начиная с эпохи Контрреформации и тоже до наших дней — литании<sup>56</sup>), но и мирские разработки, секуляризирующие сакральную модель («Строфы на смерть моего отца» испанского поэта XV в. Хорхе Манрике, в которых герой уподоблен подряд чуть ли не всем героям римской истории, очень распространенная схема барочного сонета<sup>57</sup> и многое другое<sup>58</sup>).

Конечно, Ефрем далек от роскоши Акафиста Богородице и ближе к пропорциям только что процитированного евангельского цикла притч. В первой строфе, как мы видели, четыре уподобления, к которым в следующей строфе присоединяется пятое: мать уподобляется птице, ее сыновья — перьям. Строфа уже была процитирована, а фонетический, каламбурный поиск к уподоблению — разобран (в предыдущем разделе статьи).

Сейчас нас интересует дальнейшее движение образа птицы в третьей строфе:

В воскресении мать воспарит,  
и взлетят за нею любимые ее:  
кого во утробе носила она,  
кого во огне отдала она,  
да в Царствие Небесное возможет ввести.

Ефрему явно очень нужен образ смерти «во огне». Библия говорит о различных способах мучений, примененных к братьям: бичевание (7, 1), урезание языка (7, 4 и 10), сдирание кожи и отсечение членов тела (7, 4), сдирание с головы скальпа (7, 7), наконец, поджаривание на сковороде, заведомо испытанное одним из мучеников (7, 5), но, возможно, и другими (ср. 7, 8), хотя это остается неясным. Картина огненной смерти более или менее совместима с библейским рассказом, но непосредственно из него не вытекает. У Ефрема она возникает в связи с образом взлетающей птицы как метафорой воскресения. Слово «феникс» (вошедшее в сирийский язык из греческого [30, с. 579b]) так и остается непронизанным; но не подумать о фениксе просто невозможно. Представление о фениксе, который был для той эпохи популярным символом воскресения<sup>59</sup>, само собой вызвано тройственным сцеплением ассоциативной связи: «огненная смерть» — «воскресение» —

«полет птицы». Попутно возникает другая ассоциативная связь: симметрия «во утробе» и «во огне». Для нее в других текстах Ефрема есть параллели, например в «Прении Супружества с Девством», гимне, сохранившемся только в армянском переводе. Супружество говорит Девству:

За то, что носило я тебя во чреве,  
целым сохранено буду от огня [43, л. 9].

Заметим, что символическое соотнесение мук родов и мук предания детей на огненную смерть (т. е. как бы второго их рождения в будущую жизнь), лежащее в основе третьей строфы, до конца этой строфы не разъясняется и не выговаривается словами, но остается имплицитным, чтобы получить экспликацию в следующей, четвертой строфе:

Муки, понесенные в смерти их,  
лютее были родовых мук;  
в сих, как в оных, твердость явила она,—  
ибо крепки узы Господней любви,  
крепче мук родов и смертных мук.

Разумеется, конец строфы имеет в виду библейские слова: «Крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы огненные; она — пламень весьма сильный» (Песнь песней 8, 6). Так для знающего ветхозаветный текст уже дано дальнейшее развитие «огненной» образности: «огню» мук родов и огню истязаний противопоставлен «огонь» любви (мистический) и ревности (духовной). В горизонт предполагаемого медитативного акта входит, надо думать, «огневидность» ангелов<sup>60</sup>, а также библейское изречение, уподобляющее огню самый исток любви и ревности: «Ибо Господь, бог твой, есть огонь поядающий, бог ревнитель» (Второзаконие 4, 24). Но все это предложено слушателю или читателю только в намеке. Ефрем еще раз поступает так, как в третьей строфе — с образом феникса, и там же — с уподоблением родовых мук огненным: он воздерживается от того, чтобы прямо назвать духовную любовь и ревность «огнем», только внушая, подсказывая воображению этот образ при помощи достаточно ясно читаемой аллюзии на ветхозаветный текст, однако оставляя уподобление невыявленным — как нам предстоит увидеть, для того, чтобы через одну строфу уже без всяких разъяснений ввести метафору духовного «огня» как нечто само собой разумеющееся.

Но перед этим впадает пятая строфа, на время прерывающая движение темы огня:

Не потерпела мать, чтоб юнейший из всех  
остался, как посох ее седин,  
но преломила посох ее седин;  
победившая в сыне своем шестом  
не была и в седьмом побеждена.

Здесь, кажется, нечего отмечать особо, кроме образцово четкой антитетической структуры, организующей текст во всем объеме строфы. Сама по себе антитетическая структура характерна и для

ближневосточной, в том числе библейской, традиции (так называемый *parallelismus membrorum*), а для техники античной риторики; но ее конкретный облик в этих историко-литературных ареалах различен. И вот если вторую антитезу строфы («победившая в сыне своем шестом — не была и в седьмом побеждена») можно, пожалуй, без существенных изменений мысленно перенести в зону грекоязычной литературы, ориентирующей на риторическую выучку, то с первой антитезой («...остался, как посох ее седин, — но преломила посох ее седин») такой эксперимент не удастся. Две непосредственно следующие друг за другом ритмические единицы, в тесноте которых (непередаваемой в переводе) все слова, кроме единственного варьирующегося глагола, остаются инвариантными, т. е. дважды повторены в том же порядке, — такой прием для греческого вкуса показался бы утрировкой; у Ефрема он весьма обычен, и в ветхозаветной поэзии у него тоже есть многочисленные соответствия<sup>61</sup>.

Особый интерес представляет образность шестой строфы:

Оторвала сынов от объятий своих  
и сама отдала их во огонь;  
умножала огонь и вдвухала дух,  
да претворится плотское их естество  
в естество ангелов — во огонь и дух.

Наконец-то выявляется уподобление вещественного огня, жгшего мучеников, и невещественного «огня», горевшего в мучениках. Впрочем, и здесь никак не указано на аллегорический характер образа огня в применении к ревности о вере; напротив, огонь и «огонь» попросту приравнены друг другу и о них говорится, как об одной и той же вещи. Какой из них «умножала» мать мучеников? Конечно, невещественный; но в принципе можно понять и так, что она, повторяя подвиг Авраама, разжегшего костер для принесения в жертву Исаака, в порыве рвения помогала мучителям разжечь вещественный огонь, тем более что следующие за этим слова «вдвухала дух» подсказывают образ дующего рта. «Дух» — наряду с «огнем» второе ключевое слово строфы; но необходимо знать, что по-сирийски оно минимально «спиритуалистично». Разумеется, и в других языках семантика «духа» обычно связана с семантикой «дыхания», а также «ветра»<sup>62</sup>; однако греческое слово πνεῦμα, к христианским временам уже имевшее за собой многовековую историю функционирования в философском языке стоиков, было в большой мере резервировано для более или менее специального теологического употребления [43, с. 1097—1104], и даже латинское spiritus отчасти ослабляет связь со своим бытовым, материальным значением. «Ветер» — по-гречески ἄνεμος, по-латыни ventus; «дыхание» — по-гречески ἀναπνοή, по-латыни spiramen или spiratus (также flatus — «дуновение», anhelitus — «тяжелое дыхание» и т. п.); благодаря таким однокорневым или инородным лексическим «дублерам» слова πνεῦμα и spiritus высвобождаются для «духовного» значения — если далеко не исклю-

чительно, то все же преимущественно. Совсем иначе обстоит дело с сирийским *rūḥā* и соответствующим ему древнееврейским *rūaḥ*. Это самые обычные, употребительные, центральные слова для понятия «ветер» [30, с. 718ab; 46, с. 1321—1323] (откуда, между прочим, развивается значение «страна света», поскольку для древнего сознания страны света вообще предстают как «четыре ветра» — ср. Апокалипсис 7, 1). Семантика «ветра» не обнаруживает ни в сирийском, ни в древнееврейском<sup>63</sup> слове ни малейшей тенденции к отмиранию или хотя бы к отступанию на задний план под натиском «духовного» значения. Столь же обычны эти слова для понятий «дыхание», «дуновение». Но «дух» и специально «Святой Дух» (для древнееврейского языка — в иудаистическом смысле, для сирийского языка — в христианском смысле, т. е. как третья ипостась Троицы) обозначаются этими же словами (евр. *rūaḥ ha-qōdeš*, сир. *rūḥā dqūdsā*), причем в структуре лексики нет даже намека на дистанцию между бытовым и теологическим обиходом. За этими языковыми особенностями стоит то свойство библейского мировоззрения, которое лишь сугубо неточно и условно можно было бы назвать мистическим «материализмом» и которое на деле сводится к снятию границы между телесным и бестелесным в «таинстве». В евангельском описании встречи воскресшего Христа с апостолами есть такой сакраментальный момент: «Сказав это, дунул, и говорит им: „примите Духа Святого“» (Евангелие от Иоанна 20, 21). Совершенно так, как вода крещения и хлеб евхаристии, по христианской доктрине, будучи материальными, тождественны сверхчувственной реальности — не просто означают ее, но именно тождественны ей, — физическое дуновение (*rūḥā*) Христа тождественно сообщаемой духовной харизме (*rūḥā*). Заметим на будущее, что в определенном отношении понятие «таинства» сопоставимо с понятием «аллегории» (поскольку и то, и другое представляют собой некоторый модус сопряжения «невидимого» смысла и «видимой» вещественности). Сирийское слово *rā'zānājā*, означающее «сакраментальный, относящийся к таинству», специалисты нередко переводят по контексту «аллегорически» [30, с. 722b]. Другой вопрос, оправдан ли такой перевод в конечном счете. Ибо понятия «таинства» и «аллегории» сопоставимы ровно настолько, чтобы по сути своей быть противоположными. «Таинство» — потому и «таинство», что это не «аллегория», т. е. не ино-сказание: не дистанция и зазор между вещью и смыслом, но их непостижимое тождество.

Поэтика «таинства» требует образов, прямо-таки шокирующих своей конкретностью, густой вещественностью (хотя при этом не слишком «пластичных», т. е. наглядных — можно быть внутри «таинства», но нельзя разглядывать его со стороны, на расстоянии). Мы только что видели мать мучеников «вдувающей дух» в своих сыновей, словно бы дующей на них из своего рта. В другом гимне мы видим самого Ефрема с раскрытым ртом — отверзание уст для принятия евхаристии оказывается одновременно отверзанием «ума» для принятия инспирации:

Господи, написано в Книге Твоей:  
«открой уста твои, Я наполню их»<sup>64</sup>.  
Вот, Господи, уста раба Твоего  
и ум его — открыты к Тебе!  
Господи, наполни их  
полнотою дара Твоего,  
чтобы я воспел Тебе хвалу  
в согласии с волей Твоей<sup>65</sup>.

Слово «дар» (по-сирийски *mawhabā*) здесь совершенно наравне означает вещественные евхаристические субстанции — и невественный дар «разумения»: наполняются уста, и так же конкретно, как бы телесно, наполняется ум.

В конце этого же гимна, после долгих размышлений над иерархией смыслов в мировом и надмирном бытии, т. е. над предметами достаточно отвлеченными и «умственными», мы снова возвращены к той же образности:

Вот, Господи, руки мои  
наполнены крохами со стола Твоего,  
и более за пазухой моей  
не осталось места ни для чего!  
Преклоняю колена пред Тобой:  
удержи дар Твой при Тебе,  
сохрани его в закромах Твоих,  
чтобы сызнова нас одарять!<sup>66</sup>

Однако нам пора окончить это затянувшееся отступление и продолжить анализ шестой строфы гимна о матери братьев-мучеников. За этой строфой, как и за четвертой, стоит ветхозаветная реминисценция — на сей раз намек (снова невыговоренный) на псалом 103/104, 3—4: «Ты творишь вестниками твоими (= ангелами Твоими) ветры (= духов), служителями Твоими — пламень огненный». Уподобление природы ангелов естеству огня и ветра, самым тонким, легким и подвижным стихиям, — мотив, общий для Ветхого и Нового Заветов, для христианской литературы на самых различных языках<sup>67</sup>. Но вот отсутствие в самом составе лексического запаса дистанции между «духом», а значит, и «ангелом», и «ветром» — языковая предпосылка, общая для древнееврейской и сирийской образности. Здесь Ефрем еще раз стоит очень близко к библейскому истоку.

Следующая, седьмая строфа — поворотная; с нее начинаются наставления девственницам, не вытекающие, казалось бы, из общей темы гимна, но властно требуемые ситуацией Ефрема как наставника «дочерей Завета». Поэту важно сказать слово непосредственно своим девицам, и он решительно сворачивает на желательный для него путь, совершенно не заботясь о риторической стройности композиции, которая беспокоила бы его греческого собрата.

Для начала ему необходимо призвать их к смирению, к пристыженной оглядке на самих себя. По особенностям духа сирийского христианства реальной была опасность, что «сыны Завета» и «дочери Завета» будут смотреть на себя как на единственно

истинных христиан. Вспомним, что манихейство, дававшее статус полноправного члена общины только аскету, возникло из материала сирийского христианского или околочристианского сектантства<sup>68</sup>. Мать семи сыновей-мучеников пригодна для посрамления возможной гордыни «дочерей Завета» именно потому, что сама она возшла на такую высоту жертвенной самоотдачи, будучи не девственницей, но многочадной матроной. Ефрем противопоставляет им «неразумных дев» евангельской притчи (Евангелие от Матфея 25, 1—12) — прототип девственниц, недолжным поведением губящих плод собственной аскезы и отлучающих себя от спасения:

Будет девственниц наших судить  
мать, лишившая себя сынов:  
неразумные девы в неразумье своем  
оставляют заботу о суетах своих,  
но приемлют сынов суеты.

Мотив «неразумных дев» продолжен и в восьмой строфе:

Потому в смущении Судного Дня  
всуге труждавшиеся о ризах своих  
неразумные будут нагими стоять;  
не станет елєя в сосудах у них,  
и светочами их овладеет мрак.

Эти две строфы выглядят как простое отступление, отход от темы мученичества. Но как мученичество, так и девство — добровольное предание себя в жертву «всесожжения», т. е. сполна и без оговорок. Чтобы выразить это, весьма полезен архаический мотив закланной девицы, который представлен в Ветхом Завете странной историей дочери Иеффая (Книга Судей 11, 30—40): в дикие, полужыязыческие времена «шофетов» предводитель племен Израиля дает перед битвой обет принести в жертву то существо, которое при возвращении встретит его у ворот дома, но существом этим оказывается его единственная дочь. Отцов церкви часто волновал вопрос о неразумии обета Иеффая и недопустимости выполнения такого обета. Но Ефрему важно другое — мужество и послушание, звучащее в словах обреченной девушки: «Отец мой! ты отверз уста твои пред Господом, — и делай со мною то, что произнесли уста твои, когда Господь совершил чрез тебя отмщение врагам твоим аммонитянам» (там же, 11, 36). Здесь дочь Иеффая — прототип христианской мученицы и одновременно христианской монахини:

В жертву предала себя Иеффаева дщерь,  
возлюбила юница острие меча,  
и в крови ее жертву сотворил отец;  
простецам же дано в крови своей  
святое приношение сотворить.

Она настолько приближена к своим христианским сестрам, что Ефрем намекает на доктрину о «крещении кровью», согласно которой тот, кто умирает за веру, будучи некрещеным, получает сакраментальное омовение от скверны греха в своей смерти. Это

омовение противопоставлено ритуальному предбрачному омовению невесты, которого лишилась дочь Иеффая, как лишается всякая девица, уходящая от брака в мученичество или монашество:

О бане брачной она небрегла,  
но омылась излитием крови своей,  
и чистым сотворила тело свое;  
через стирание омывающих струй  
истребляется сокрытая нечистота.

В следующих пяти строфах, начиная с одиннадцатой, движение медитативных ассоциаций определяется, по-видимому, двумя моментами сразу. Во-первых, промежуточное звено между положением матери семейства, какой была героиня гимна, и положением девственниц, каковы исполнительницы и слушательницы гимна, — положение благочестивой вдовицы, которая была матерью семейства, но на остаток жизни избрала аскезу девства. В условиях первохристианских общин, отчасти еще и в условиях сирийского христианства эпохи Ефрема, «вдовица» («истинная вдовица», см. 1 послание к Тимофею 5—16) — это настоящий сан. Вдовиц избирали, проверяя их нравы в прошлом (там же, 9—10); речь идет не о чем ином, как о строгом протомонашестве. Но евангельский идеал «истинной вдовицы» — это Анна Пророчица, удостоившаяся вместе с Симеоном встретить в Иерусалимском храме младенца Христа, «вдова лет восьмидесяти четырех, которая не отходила от храма, постом и молитвою служа богу день и ночь» (Евангелие от Луки 2, 37). Во-вторых, общий признак, по которому можно сравнивать призвание мученика и призвание девственницы, — неразделенная цельность жертвенной воли к самоотдаче. Именно Анну Пророчицу Ефрем избирает как образец такой цельности воли. Приводим (с опущением рефрена) две посвященные ей строфы:

Анна Пророчица во храме святом  
без уныния шестьдесят годов провела,  
богу себя по смерти мужней предав;  
ставши вдовою, душу свою  
обручила нетленному Жениху.

[..]

Господа возлюбила вместо мужа своего,  
Господу послужила в доме Господа своего;  
отрешась от уз, Господу предала себя,  
и Он свободной сделал ее.

Уже под конец двенадцатой строфы, как мы видим, возникает тема свободы человека, как бы его «суверенности», его, говоря специальным богословским языком Древней Руси, «самовластия» (греч. *αὐτεξουσία*, сир. *šūltānā*, также *šalitūtā* и *mšaltūtā* — тот же семитский корень, что и в арабском титуле «султан»), т. е. царственной признанности к акту воли, к выбору. Свобода эта двояка: во-первых, свобода выбора, дающая человеку шанс покориться богу не как верховной силе, но добровольно и доброхотно, из любви; во-вторых, свобода после выбора (правильного), свобода от греха, «свобода славы детей божьих» (Послание к римлянам 8, 21).

Все это само по себе — общепатристическая ортодоксальная доктрина. Однако если на латинском Западе полемика с Пелагием побудит Августина акцентировать момент «благодати» и детерминирующего «предопределения», а греческое богословие, неизменно признавая свободу воли, все же преимущественно занято другими проблемами, то сирийские теологи говорят о «самовластии» человека с особым ударением<sup>69</sup>. Ефрем посвящает вопросу о свободе воли тринадцатую и четырнадцатую строфы:

Свободною волей как Владыку своего  
приняла бога, не понуждавшего ее;  
всякую свободу вверил нам бог,  
да свободу нашу Ему поручим  
и соделаемся наследниками Царства Его.

[...]

Доколе свободная воля людей  
лишь себе внимает, пребудет рабой;  
когда же богу вверит себя,  
поистине станет свободной вполне;  
господство бо Господа благо есть.

«Благо» — заключительные слова четырнадцатой строфы еще раз намечают ключевое понятие, которому предстоит составлять собою центр длинного, обстоятельного размышления; в целом десятке строф, с семнадцатой по двадцать шестую, речь будет идти о правильном выборе воли, распознающей «благо» и отличающей его от «зла». Но движение медитации снова прерывается. Прощаясь с образом Анны Пророчицы, Ефрем хочет с возможной энергией запечатлеть в воображении своих девиц этот пример сосредоточенности и любви к богу, поверяя такой мерой их совесть и укоряя нерадивых и несобранных; этому посвящены пятнадцатая и шестнадцатая строфы.

Возлюбила Анна бога своего,  
и послужила Ему в доме Его,  
и созерцала неотступно красоту Его,  
во все годы не отвращая от Него очей,  
не насыщаясь видением лика Его.

[...]

Христовы же девственницы, увь,  
блуждают вне дома своего,  
и в обители своей развлечены умом;  
телом в затворе, но душою не там,  
леностно изживают свое житие.

Переходя со строфы семнадцатой к теме выбора истинного «блага», Ефрем возвращается, наконец, к сюжету о мученичестве семи братьев, оставленном, как мы помним, еще после шестой строфы — десятью строфами ранее. Перед выбором стояли, собственно, все семеро, и библейский рассказ приводит слова первых шести братьев, суммирующие выбор каждого из них (Вторая Книга Маккавейская 7, 2; 8—9; 11; 14; 16; 18—19). Почему Ефрем спешит сразу же перейти к выбору последнего, младшего брата?

Во-первых, контраст между юным возрастом мученика и твердостью его ума и воли не только особенно трогателен, но и особенно назидателен, открывая возможность для укоризны: нет оправдания слабости в зрелые лета, если отрок победил слабость в нежные лета! Во-вторых, только младшего брата, согласно библейскому повествованию, не только запугивали, как других, но и улещивали соблазнами: «Антиох же [...] убеждал самого младшего, который еще оставался, не только словами, но и клятвенными уверениями, что и обогатит, и осчастливит его, если он отступит от отеческих законов, что будет иметь его другом и вверит ему почетные должности» (там же, 24). Это приближает ситуацию мученика к ситуации аскета и девственницы, нормально искушаемых не угрозами, а именно соблазнами. Но мученик имеет перед собой еще и жестокую угрозу, что особенно обостряет его выбор:

О, дивный божий атлет,  
досточтимый Самонин сын!  
Испытуя крепкого, тиран  
меж пыток и приманок поставил его,  
между блаженств и горчайших зол.

Злой царь сулит «блаженство» (*tūbā*), «благо» (*tūbtā*), но посулы его — ложь, ибо зло не может быть источником блага. И это умозаключение справедливо также в обращенном виде: скорби, подаваемые богом, подаются во благо, потому что благость не может быть источником зла. Критерием для различения, распознавания добра и зла должна быть мысль об источнике того и другого:

Вновь и вновь сулит ему блага тиран;  
но как благое возможет дать,  
кто всецело блага лишен?  
В самом своем благе был он злым,  
и горе навлекали блаженства его.

[...]

Усмотрев, что страдальцы ограждены  
противу причиняемого им зла,  
лукавый намерение свое изменил:  
ограждая, чтоб вредить, он блага сулил,  
да через блага свои причинит зло.

[...]

Коль скоро человекоубийца Отец Лжи  
и тогда, когда добрым представляет себя,  
должно уразуметь нам, что бог  
и тогда есть благ, когда подаст зло,  
да скорбями ко блаженству нас приведет.

В конце девятнадцатой и двадцатой глав намечается другой критерий — мысль о цели. Всякое благо должно быть оценено в зависимости от того, ведет ли оно человека к его цели, т. е. «высшему благу» (и тогда оно остается благом даже при видимости зла), или уводит от «высшего блага» (и тогда обращается во зло). Правильный выбор правилен постольку, поскольку в нем выбрано «высшее благо». Это тема двадцать первой строфы:

Лукавый личиною прикрыл себя,  
да возможет благим представить себя  
и высшего блага страдальцев лишить;  
они же избрали терпеть зло,  
да высшего блага не лишат себя.

Любопытно, что в ней речь идет о «страдальцах», т. е. о всех семи братьях; но уже в следующей строфе единственным героем снова будет только младший брат. Мы должны увидеть, от какой возможности отказывается Ефрем. Библейский текст (возникший в эпоху эллинизма, на греческом языке и не без влияния греческих риторических моделей) дает наглядное, драматизированное развертывание сюжета через последовательность выбора в мученичества каждого из братьев, обретающее кульминацию в выборе и мученичестве младшего брата. Можно представить себе, что сделал бы с этой композиционной схемой Роман Сладкопевец, как бережно сохранял бы ее в ее стройности, обогащая деталями, т. е. наращивая наглядность. Ефрема не интересуют ни наглядность детали, ни стройность композиции.

Его «размышление» продолжает свой путь. Мученик, совершив правильный выбор, точно отделив благо от зла и сущность от видимости, заслуживает похвалы прежде всего за ум. Зрелый ум свойственен старцу, но его являет юноша; изумление перед этим — общее место, равно характерное и для сирийской, и для греческой литературы святоотеческих времен (ср. [2, с. 173—174]). «Я вижу, что ты, хотя и молод годами, по разуму уже старец»<sup>70</sup> — эти слова варьировались в агиографии и гимнографии неисчетное множество раз. Легко усмотреть, почему акцентировка свободы воли логически приводит к своеобразному «интеллектуализму» (никак не связанному с тем, что обычно называется рационализмом): если выбор человека свободен, всякий порок и грех, всякая распущенность и лень, всякое ослушание и богоотступничество есть ошибка в выборе, просчет, неправильно взятый угол к ориентирам бытия, то есть — глупость. «Глупцом» (*nāḥāl*), а не «злодеем» или еще как-либо в этом роде называет библейский текст того, кто «сказал в сердце своем: нет бога» (псалом 13/14, 1; в синодальном переводе — «безумец»). В семантике однокорневого древнееврейского слова *neḥālāh* значения «глупости» и «греха» без остатка совпадают: грех как глупость и глупость как грех [46, с. 893]. Новый Завет, вступая в конфликт со специфическим «интеллектуализмом» книжников и фарисеев, отвергая «плотскую» и «мирскую» мудрость как ложную (1 Послание к коринфянам 1, 18—29), славя тайну божию, утаенную от «мудрых и разумных» и открытую младенцам (Евангелие от Луки 10, 21), удерживает в принципе взгляд на грех как на глупость, а на правильный выбор — как на акт ума, «благоразумия». Мудрость мира и плоти тем и худая, что глупая, «обуявшая». Образ душ, приходящих ко спасению, — «мудрые» девы, образ душ погибающих — «неразумные» девы (Евангелие от Матфея 25, 1—12). Верующим необходимо быть умными, «мудрыми, как змии» (там же, 10, 16). И когда Ефрем хвалит му-

ченика, поступившего с житейской точки зрения весьма безрассудно, именно за рассудительность, он всецело стоит в библейской традиции.

Этой теме посвящены строфы с двадцать второй по двадцать пятую:

Юнейший рассудил в уме своем,  
что есть благо и что есть зло,  
и благо, что тиран предлагал,  
в согласии с истиной счел за зло,  
и за благо — его зло.

[...]

Посему, бодрствен и мудр,  
избрал он доставляющее триумф;  
юный отрок явил себя  
старцем многоопытным по уму,  
и ум его был, как плавильная печь.

[...]

Предлежавшее на выбор ему  
положил он в сердце своем, как во огонь:  
искусил благо, что сулили ему,  
и проклятие в нем прозрел,  
через муку же обрел торжество.

[...]

Отверг он благо, что сулили ему,  
усмотрев проклятие из него,  
и тиран поруган был от него,  
когда Лукавый умножал муку его,  
Благий же украшал венец его.

Завершение двадцать пятой строфы любопытно тем, что в нем — в первый раз на всем протяжении гимна — есть прямая словесная связь с рефреном гимна, гласящим: «Благословен Венчающий верных Своих!» Второй раз такая связь появится, как нам предстоит увидеть, под конец последней строфы гимна. Дистанция между основным текстом и рефреном, обособленность рефрена от основного текста велика. Игра с вовлечением рефрена в «действие», в систему диалогических реплик основного текста, столь характерная для грекоязычной гимнографии эпохи Романа Сладкопевца (когда, например, слова рефрена о царе Ироде: «власть его вскоре уничтожится», — возвращаясь в очередной раз, влагаются с отрицанием в уста верных Иродовых воинов), чужда Ефрему. Фокусы риторской изобретательности, направленные на построение неожиданных связей между неизменным текстом рефрена и попеременно подставляемыми говорящими лицами, ему незнакомы. Противопоставление строфы и рефрена остается очень простым, как в народной песне; и даже такое легкое подчеркивание связи между ними при помощи слова «венец» (*klīlā*) — не норма, а особый случай.

Строфы с двадцать шестой по двадцать восьмую связаны ключевым словом «насилие» (*q̄tirā*). В нем сходятся три смысловые линии. Во-первых, это контраст между житейским сознанием, усматривающим в «насилии» бесчестие для жертвы этого «насилия», и победой мученика над ложными понятиями о бесче-

сти и чести. Во-вторых, это контраст между обыденной ситуацией, когда юношу «насильством» отвращают от удовольствий, и ситуацией мученичества, когда юноша был «насильством» принуждаем к удовольствиям, но отверг их. В-третьих, это контраст между поведением грешника, который сам осуществляет «насильство» по отношению к нравственно-религиозному закону, нарушая его ради тех же запретных удовольствий, и поведением мученика, терпящего «насильство», чтобы не коснуться запретного.

Не боялся он бесчестий, чинимых ему  
от тирана, сулившего ему честь;  
нам от насильства — и страх, и срам,  
но юноша возмог равно презреть  
насильство от тирана и честь от него.

[. . .]

Тиран насильством его понуждал,  
да неискушенный вкусит утех;  
помыслите ж: юность даже уздой  
от вкушения утех не удержать —  
а юноша нудимый воздержал себя!

[. . .]

Что же, коль малоумные мы  
от Господа нашего запретное нам  
приемлем, насидя святой завет!  
Что юноша, победив насильство, отверг —  
прилагая насильство, ищем мы!

Очевидно, что Ефрем продолжает держать в уме своих «дочерей Завета». Мученик в его изображении предстает прежде всего героем отказа, воздержанности, самоотсечения, т. е. примером для аскетов и девственниц. Но есть другие примеры, еще более непосредственно относящиеся к делу. И вот Ефрем после двадцать восьмой строфы еще раз и уже окончательно оставляет сюжет из Второй Книги Маккавейской, вспоминая мучеников целомудрия — сначала библейских, потом раннехристианских.

Двадцать девятая строфа вспоминает об искушении Иосифа Прекрасного женой Потифара, оклеветавшей целомудренного юношу и отправившей его в темницу за отказ сойтись с ней (Книга Бытия 39, 7—20). Ключевое слово здесь — «нагота» (*artelājūtā*); как известно, Иосиф бежал от соблазнительницы, оставив в ее руках свою одежду, и потому то самое состояние «наготы», которое обычно связано с соблазном, послужило победе над соблазном:

Некогда юноша Иосиф обрел  
опасный ков, великое зло,  
впал в уготованную юным сеть;  
в наготе искали его погубить,  
он же в наготе разрушил сеть.

Тридцатая строфа противопоставляет ситуации Иосифа, когда в роли соблазнителя и гонителя выступает женщина, а в роли мученика целомудрия мужчина — обратную ситуацию женственной мученицы целомудрия Сусанны, оклеветанной и ввергнутой в

опасность казни похотливыми старцами (деветероканоническая новелла, Книга Даниила 13). В отличие от Иосифа Сусанна остается не названной по имени. Над строфой господствует «звериная» метафорика: старцы — волки, Сусанна — агница, Иосиф — львенок, жена Потифара — телица. Интересно, что раннехристианское искусство дает точную параллель этой метафорике: на фреске Катакомб Претекстата в Риме изображена агница, окруженная двумя волками, а надписи над ее головой и головой одного из волков гласят соответственно «Сусанна» и «старцы».

Два волка, старостию отягчены,  
распаялись на агницу в саду;  
напротив, львенок, телицу узрев  
в опочивальне, бежал от нее,  
стеснил естество, сдержал глад.

«В опочивальне» — эти слова становятся звеном, связующим эту строфу со следующей, тридцать первой. Опочивальня — тайное место, и то, что в ней совершается, совершается «втайне», но подвиг мученика целомудрия, совершенный «втайне», не перестает от этого быть, как всякое мученичество, «исповеданием» божьей правды, «свидетельством» о ней. Но ключевое слово, организующее самое новую строфу, — «огонь»: так подхватывается нить «огненной» образности, игравшая столь важную роль в третьей и шестой строфах. На сей раз «огонь» — это жгучее вожделение, которым испытывается стойкость девственника, как огнем пытки испытывается стойкость мученика. Быть «в опочивальне» значит для Иосифа быть «в огне»; его мученичество — «не разжечься» в этом пламени.

В опочивальне Иосиф исповедником был  
и свидетельство о боге втайне принес;  
исповедник свидетельство приносит свое  
тем, что терпит муку огня,  
Иосиф же — тем, что не разжечься в огне.

Мы приближаемся к концу гимна. На формальном уровне ничто не предвещает конца; никаких интонационных сигналов, никакого «но полно!» — как в одах Пиндара<sup>71</sup>. Но две темы, словно прерывчатыми стежками проходившие через весь гимн, — тема мученичества, заданная сюжетом гимна, и тема девственности, заданная его назначением, — почти встретились. Почти, ибо в эпизодах Иосифа и Сусанны обе темы выступают в неравном себе виде. Целомудренные ветхозаветные персонажи — только прообразы христианского мученичества и христианского девственности. Они не были мучениками, поскольку их страдания имели благополучный конец на земле. Они не давали обета безбрачия: Сусанна — вообще матрона, мужняя жена, а Иосифу предстоит сочетаться браком с Асенеф. Теперь Ефрему нужны примеры иного рода: примеры подлинного мученичества в полном смысле слова, сопоставимые с образами матери и семи братьев, и примеры обетной дев-

ственности, которые можно было бы предложить для непосредственного подражания «дочерям Завета». Такие образцы, побуждающие укорить современных поэту христиан за расслабленность духа, Ефрем находит в мученицах раннехристианской эпохи, которым и посвящены две последние строфы — тридцать вторая и тридцать третья:

Во дни гонений девы нежных лет  
вступали в битву, и стяжали венец;  
было время силы, и дух был тверд.

В оных правда утвердила себя,  
В нас же победу правит ложь.

[. . .]

Впавши в руки врагов чистоты,  
чистоту свою они соблюли,  
сугубой улучив награду свою —  
венец страданий и девства венец:  
и каждый вдвойне крепок другим.

Читатель может убедиться в том, о чем был предупрежден еще при самом начале разбора гимна: никакого риторического заключения, т. е. никакого словесного «жеста» перорации, обязательного для грекоязычных кондаков, в конце гимна нет — как в начале гимна не было никакого риторического вступления, «приступа». Интонационно выделенное обращение к небесам или к слушателям, финальное «повышение голоса», дающее форме закругленность, отсутствует. (Ефрем в последний раз корит слушателей, или, что то же, самого себя, не в заключительной строфе, а в предыдущей, и эта покаянная и укоризненная реплика — «в нас же победу правит ложь» — решительно ничем не отличается ни формально, ни содержательно от аналогичных мест, встречающихся на всем протяжении гимна, и не может функционировать как фактор замкнутости формы.)

Но акт медитации, акт «богомыслия» доведен до конца, выполнен, завершен. Завершенность эта даже по-своему маркирована на словесном уровне — только специфическим образом, соответствующим поэтике Ефрема: при помощи ключевых слов. Здесь необходимо отметить два момента.

Во-первых, еще раз, и много выразительнее, чем в прошлый раз (в двадцать пятой строфе), слово «венец» (*klitā*), тридцать три раза подсказываемое и внушаемое рефреном, становится в центр самих строф — обеих заключительных. Движущийся вперед основной текст и циклически возвращающийся рефрен, окликавшие друг друга с известного расстояния — просьба вспомнить сказанное выше о дистанции, которую сирийская гимнография в отличие от грекоязычной сохраняет между строфой и рефреном, — сошлись на образе «венца». Иначе говоря, этот образ, заданный в рефрене с самого начала, выявлен в тематике основного текста и уже от основного текста возвращен рефрену. Его словесная фиксация — знак решенной задачи.

Во-вторых, понятия «мученичества» и «девства», попеременно составлявшие тему «богомыслия», приближавшиеся, придвигав-

шиеся друг к другу, в медитативной работе, как бы обменивавшиеся характеристиками (мученичество как подвиг воздержности, целомудрие как подвиг стойкости), даже предварительно сопрягавшиеся при посредничестве своих подобий (Иосиф и Сусанна как «проборазы» мучеников и девственников, хотя не мученики и не девственники), — понятия эти под конец названы своими именами, выговорены. Притом они предстают как соединенные атрибуты одних и тех же лиц — девственных мучениц раннего христианства; они полностью сопряжены друг с другом — и с образом «венца». Слова «мученичество» — «девство» — «венец» господствуют над всем словесным составом гимна; и вот теперь они все вместе, все рядом. В поэтике Ефрема это настолько серьезное событие, что искусственное закругление формы и осанка перорации, пожалуй, показались бы рядом с ним поверхностными, чуть ли не назойливыми.

Если мы по примеру Ефрема позволим себе каламбур, строка «венец страданий и девства венец» — это поистине «венец» всего гимна.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В «Краткой литературной энциклопедии» к понятию «сирийская литература» без всяких оговорок дана дефиниция: «литература сирийского народа на арабском языке» (КЛЭ. Т. 6. М., 1971, стб. 867). В статье не назван по имени ни один из центральных деятелей сирийской литературы эпохи становления и расцвета — ни Вардесан (Бар-Дайсан), ни Афрахат (Афрахат), ни Ефрем Сирин (Афрем), ни Куриллона, ни Филоксен Маббогский (Ксенайя); имя загадочного раннесирийского автора Мары бар Сарапхиона грубо искажено, а писатель и ученый-энциклопедист Григорий Абу-л-Фарадж бар Эбрей, пытавшийся воскресить сирийскую литературу в XIII в., упомянут невразумительно, без указания эпохи, когда он жил, и жанров, в которых он работал. В «Большой Советской Энциклопедии» (3-е изд.) раздел о литературе в статье «Сирия» вообще начинается прямо с арабских авторов эпохи халифата (БСЭ. Т. 23. М., 1976, с. 459), хотя чуть выше, в статье «Сирийский язык», можно прочитать: «Имеет богатую литературу V—XVII вв.» (там же, с. 450). Тем большее значение имеет труд заслуженной отечественной специалистки Нины Викторовны Пигулевской («Культура сирийцев в средние века» [13]), к сожалению, увидевший свет после ее кончины.

<sup>2</sup> Сирийское влияние, которое было наиболее осязаемым в области пластических искусств, в VI—VIII вв. достигало Ирландии через Испанию, ср. [42, с. 442—456].

<sup>3</sup> Широко известна воздвигнутая в 781 г. в китайском округе Сианьфу стела с надписью на сирийском и китайском языках, свидетельствующей о наличии христианской общины во главе с епископом-сирийцем (несторианского вероисповедания). Многочисленные памятники говорят о присутствии сирийского влияния в Центральной Азии, ср. [13, с. 23, 170, 221]. Что касается Индии, история «христиан св. Фомы» на Малабарском побережье, восходящая к первым векам нашего летосчисления, была неизменно связана с Сирией как традиционной метрополией (сирийский чин богослужения и т. д.), ср. [49].

<sup>4</sup> Расцвет сирийской христианской гимнографии в IV в. почти на два столетия опережает подъем византийского кондака (между тем как первые шаги латинской гимнографии, относящиеся тоже к IV в. — Иларий, Амвросий Медиоланский, — вели в совершенно ином направлении). Первый великий гимнограф Византии, Роман Сладкопевец, не случайно явился в Константинополь из Берита (современный Бейрут). Едва ли можно отрицать (как склонен делать видный гре-

ческий патролог П. Христу) влияние определенных жанровых структур, отработанных сирийскими авторами, на самые основы жанра кондака; здесь должны быть упомянуты мадраша с характерным для нее равновесием экзегетико-гомилетического и собственно поэтического элементов и согита с присущими ей возможностями диалогической драматизации священного сюжета, как бы разыгрываемого «в лицах», ср. [33, с. 243—260].

<sup>5</sup> Особенно осязаемо в русской традиции влияние эсхатологической образности Ефрема как автора «Слова о Страшном Суде», ср. [17, с. 119 и др.]. Впрочем, принадлежность Ефрему этого сочинения, каким оно было известно в греческом и славянском переводах, оспаривается. Во всяком случае, «дух» творчества Ефрема, типичные мотивы Ефрема в нем присутствуют.

<sup>6</sup> В стихотворении 1836 г. «Отцы пустынники и жены непорочны...».  
<sup>7</sup> Как известно, традиционное русское обозначение Исаака Ниневийского — «Исаак Сирин» (в пару к Ефрему Сирину), или «Исаак Сириянин». О Достоевском как внимательном читателе Исаака, немало почерпнувшем у него, например, для рассуждений старца Зосимы об аде как невозможности любить, см. [9, примеч., passim]. Ср. также [7, с. 45].

<sup>8</sup> Деяния апостолов 11, 28.

<sup>9</sup> Характерно, что римские императоры, благожелательно относившиеся еще в III в. к христианству и этим отчасти предвосхитившие политику Константина, — выходцы с Востока, как сириец Александр Север (чья мать Юлия Мамаея в бытность свою в Антиохии приглашала к себе знаменитого христианского теолога Оригена), а позднее Филипп Араб. В качестве идеологии, противостоящей как греко-римскому язычеству, так и персидскому зороастризму и постольку санкционирующей самобытность пограничных народов — и арабов на юге, и армян на севере, но прежде всего сирийцев, — христианство сменяет в зоне «буферных» государств иудейскую веру, имевшую те же функции. Стоит вспомнить обращение в Эдессе накануне христианизации последней (см. [48]), распространение иудаизма среди аравийских племен и т. п. О специфической окраске, которую получало христианство в контексте этнического самосознания отдельных народов Ближнего Востока, ср. острые и действительно глубокие, хотя излишне «профетические» (в духе традиций немецкого идеализма) замечания в работе А. Демпфа [35, с. 258—276]. К вопросу о христианстве в Сирии см. [25, с. 194—223].

<sup>10</sup> См. [47]. Новейшие попытки пересмотреть представления о политическом лице Павла кажутся нам необоснованными.

<sup>11</sup> История и особенно предыстория древнейших переводов Библии на сирийский язык (так называемая «Пешитта» и др.) представляют по причине слабой документированности много спорного, но, во всяком случае, восходят не меньше чем ко II в. К 170-м годам, по-видимому, относится сирийское сводное Евангелие Татиана (см. [13, с. 116—117]).

<sup>12</sup> Ср. цитату из пс. 10, 4 в первых словах кондака Романа на Неделю Ванй (№ 16 по изданию Мааса — Трипаниса, № 32 по изданию Гродилье де Матона).

<sup>13</sup> Как известно, начальные слова «Исповеди» взяты из пс. 144, 3.

<sup>14</sup> После того как благодаря открытию частных писем из административных документов римской эпохи на папирусах из Египта наши сведения о бытовом «койнэ» сильно обогатились, некоторое количество слов и оборотов, считавшихся библеизмами, уже нельзя рассматривать как таковые (ср. [34, с. 37—99]). Но с этой необходимой оговоркой понятие библеизмов не оказывается упраздненным, проблема библеизмов — снятой.

<sup>15</sup> См. наш перевод этой секвенции [12, с. 189].

<sup>16</sup> Ср. ср. XXII, 30.

<sup>17</sup> Из огромной литературы о Ефреме укажем [13, с. 130—140; 36].

<sup>18</sup> Третий диакон в истории ранней христианской гимнографии — Иаред, герой эфиопских легенд.

<sup>19</sup> Под именем Григория Нисского сохранилось похвальное слово Ефрему (Migne. PG, t. 46, col. 819—850). Целый ряд сочинений Ефрема дошел только в греческом переводе; впрочем, их принадлежность Ефрему часто является спорной, и вообще «греческий Ефрем» — одна из сложных проблем патрологии, см. [40, col. 800—815].

<sup>20</sup> Влияние эсхатологических мотивов Ефрема фиксировано в аллитеративной поэме о конце света «Муспили» (конец VIII— начало IX в., баварская монашеская среда) и в рифмованном переложении Евангелия Отфрида Вейсенбургского (ок. 865 г., круг Рабана Мавра).

К этому перечню следует также добавить англосаксонского поэта IX в. Кюневульфа. См. [39].

<sup>21</sup> Если верить агиографической традиции, даже знаменитый Рождественский гимн Романа Сладкопева (*Н' παρθένος σήμερον*...—24 большие строфы, объединенные строго логическим развертыванием сюжета, блистающие тщательной риторической отделкой слога и безупречно выдержанной сложной метрической организацией) — не что иное, как боговдохновенная импровизация (мотив, повторяющийся во всех житийных текстах о Романа, например в заметке Минология Василия II—Migne. PG, t. 117, col. 81; ср. [2, с. 448—449]). Историку агиографических топов легенда эта весьма интересна; но если из нее что-нибудь может почерпнуть историк гимнографии, так разве что самое общее (хотя, может статься, не всегда излишнее) напоминание о том, что даже столь отделанный гимн Романа есть по своему внутреннему заданию не совсем «произведение литературы» в том смысле, в котором «Энеида» — произведение литературы, так что поэзия Вергилия допускает интерес к подробностям психологии творчества (проявившийся, например, в Светониевой биографии Вергилия, гл. 22—24), а поэзия Романа — нет (и одна из функций легенды — блокировать возможность такого интереса); иначе говоря, Роман все-таки стоит между «литератором» и, скажем, библейским пророком, хотя и много ближе к «литератору», чем Ефрем. Последнего легче вообразить действительно импровизирующим какой-нибудь из своих гимнов.

<sup>22</sup> Ср. попытки ввести для удобства читателя поясняющие заголовки к псалмам и главам посланий в стандартных немецких изданиях лютеровского перевода Библии (отсутствующие у Лютера); контраст между прямолинейностью заголовка и непредсказуемостью движения мысли в тексте довольно поучителен.

<sup>23</sup> А также их последователей в Новое время — не только одописцев классицизма, но также молодого Гёте и Гельдерлина.

<sup>24</sup> По сообщению, передаваемому Созоменом, Ефрем в общей сложности написал около трех миллионов (!) двустийший (Hist. eccl. III, 16, Migne. PG, t. 67, col. 1088 B).

<sup>25</sup> А также, пожалуй, харизматиками раннехристианских общин, от духа которых так много было сохранено сирийским христианством времен Ефрема. Новозаветные тексты говорят о «пророках» как всеми признаваемом сани в начальной церкви:

«кто пророчествует, тот говорит людям в назидание, увещание и утешение» (1 послание к коринфянам 14, 3).

<sup>26</sup> Слова Амоса: «Я не пророк и не сын пророка» (Книга Амоса 7, 14) предполагают как норму наследственность пророческого сана (ср. ниже примеч. 28).

<sup>27</sup> Таковы отношения Илии и Елисея (3 Книга царств 19, 16—21; 4 Книга царств 2, 2—14).

<sup>28</sup> К бытовой, социальной характеристике феномена ветхозаветного пророчества относится, например, рассказ о Сауле: «Когда пришли они к холму, вот, встречается им сонм пророков, и сошел на него Дух Божий, и он пророчествовал среди них. Все, знавшие его вчера и третьего дня, увидев, что он с пророками пророчествует, говорили в народе друг другу: что это случилось с сыном Кисовым? неужели и Саул во пророках?!» (1 Книга царств 10, 10—11). Изумление вызывает именно то, что человек, всегда стоявший вне корпорации («сонма пророков»), по внезапному вдохновению включился в их экстаз; этого нормально не полагалось. Другое название корпорации, подчеркивающее признак наследственной к ней принадлежности (см. выше примеч. 26), — «сыны пророков». Оно предполагается общепонятным, например, в 4 Книге царств 2, 3: «И вышли сыны пророков, которые в Вефиле, к Елисею, и сказали ему...».

<sup>29</sup> О противоположности между типами «пророка» и «литератора», а также о значении самого факта существования риторической теории для конституирования типа «литератора» см. [1, с. 206—266].

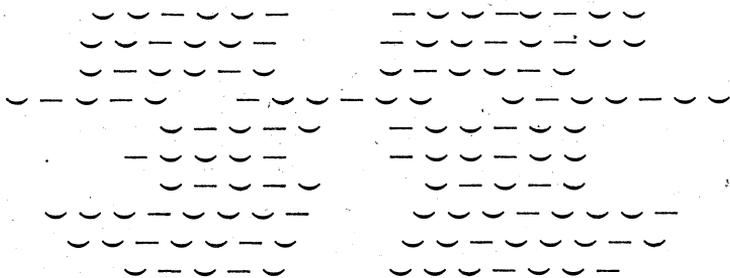
<sup>30</sup> Проблемы древнееврейской метрики во многом остаются неясными. Многочисленны попытки объяснить отклонения от метрической нормы, как мы ее по-

нимаем, интерполяциями; но сама возможность такого рода интерполяции (интерполятор греческого гекзаметра добавит лишнюю строку, но не произвольное число слов) свидетельствует о том, что норма ощущалась не слишком отчетливо.

<sup>31</sup> De Paradiso 1, 12, 5.

<sup>32</sup> В применении к текстам, в традиционной записи которых отсутствует графическое членение на стихи, понятие стиха условно. Некоторой заменой выделения нашей «строки» является астериск, отмечающий конец колона в рукописях византийских гимнографических текстов.

<sup>33</sup> Вот для примера схема каждой строфы из наиболее известного Рождественского гимна Романа:



<sup>34</sup> В современной гебраистике производятся попытки реконструировать регулярную строфическую структуру в таких памятниках древнееврейской поэзии как «песнь о мудрости» в Книге Иова, гл. 28 (специально повторение в стихах 12 и 20 рассматривается как остаток рефрена, выпавшего в других местах; вообще предполагается, что структура затемнена позднейшими деформациями), см. [38]. Однако попытки эти остаются сугубо гипотетическими.

<sup>35</sup> Единобразие это порой чуть-чуть перебивается; например, в строфе, состоящей из двенадцати пятисложников, восьмой пятисложник может быть заменен двусложником.

<sup>36</sup> Сложная строфика грекоязычных церковных гимнов, как сложная строфика Пиндара, была, вне всякого сомнения, связана с обликом возвращающейся мелодии, см. [51; 52; 53; 54].

<sup>37</sup> Аристотель по другому поводу (в связи с характеристикой идеального эпического действия) определяет «целое и законченное» как «имеющее начало, середину и конец» («Поэтика» XXIII, 59a18, пер. М. Л. Гаспарова). О важности феномена вступления для античного понимания литературного текста как эстетического целого, замкнутой в себе формы, нам приходилось писать в другом месте: «Внутренний ритм вступления не безразличен к объему открываемого вступлением текста, он уже предполагает этот объем заранее данным, как замкнутую пластическую величину с четкими контурами, не могущую сжаться или растечься в нарушение своей меры...» [1, с. 224].

<sup>38</sup> Мы рассматривали эти функции применительно к гимнам Романа [2, с. 210—220].

<sup>39</sup> Примеры звуковой и словесной игры очень обильны в благословениях Иакова (Книга Бытия 49, 3—27) и Моисея (Второзаконие 33, 1—29), см. [50, с. 71].

<sup>40</sup> Такая реконструкция осуществлялась целым направлением семитологии в англосаксонских странах. Итоги работы нескольких поколений ученых подведены в книге М. Блэка [29].

<sup>41</sup> Первый икос, девятый и десятый хайретизмы.

<sup>42</sup> Об этой системе парных сопряжений см. [2, с. 234—236].

<sup>43</sup> Один из особенно ярких примеров — гимн на Страстной Четверг о предательстве Иуды (№ 17 по изданию Мааса—Трипаниса).

<sup>44</sup> Как известно, слово «демиург», примененное Платоном и платониками к творцу мироздания, нормально употреблялось по-гречески в применении к мастеру. Другое слово — ποιητής — обозначает в Никейско-Константинопольском сим-

воле веры бога как «творца» неба и земли; одно из значений этого же слова — «поэт».

<sup>45</sup> «Если демнург любой вещи взирает на неизменно сущее и берет его в качестве первообраза при создании идеи и потенции данной вещи, все необходимо выйдет прекрасным» («Тимей», 28а, пер. С. С. Аверинцева [15, с. 469]).

<sup>46</sup> О принципе *ἐνάρτυσις* как одной из центральных характеристик греческой литературной традиции см. [1, с. 224—229]. Средства создания наглядности в поэтике Романа еще подлежат изучению, но предварительно можно отметить насыщенность текста причастными конструкциями, уточняющими обстоятельства образа действия; например, в Рождественском гимне о Марии, поклоняющейся младенцу Христу — «п о н и к н у в ( *κίβητα* ), преклони л а с ь , и , з а п л а к а в ш и ( *κλαίονσα* ), сказала...» (№ 1 по изданию Мааса — Трипаниса).

<sup>47</sup> О различии между «греческим мышлением» и «сирийским мышлением», т. е. языковой детерминацией мысли и воображения в грекоязычной и сирийской христианской литературе, см. [21, с. 96—102].

<sup>48</sup> Вторая Книга Маккавейская 7, 1—41. Речь идет об иудеях, казненных за верность отеческим религиозным традициям во времена эллинистического монарха Антиоха IV Эпифана (175—164 до н. э.), в которых церковь увидела собратий христианских мучеников; в православном календаре им отведен особый праздник 1 августа, христианское предание называет их имена, не названные в библейском тексте.

<sup>49</sup> Примером могут служить наиболее характерные и удачные гимны из посвященного мученикам цикла латинского христианского поэта IV—V вв. Пруденция «Перистефанон» — о святых Лаврентии, Евлалии, Винцентии, Кассиане, Романе, Ипполите, Агнесе. Более или менее чистое господство нарративного элемента наблюдается во всех 14 стихотворениях этого цикла.

<sup>50</sup> Таков, например, гимн Романа Сладкопевца всем мученикам (№ 59 по изданию Мааса — Трипаниса). Сюда же относятся небольшие гимны, которые принято называть «стихирами» и «похвалами». Поздний учебник риторики, уже в иную эпоху обобщающий опыт Византии, предлагает образцовый энкомий мученикам: «... Мученика ли ты упомянул; то в тот же час ему тысящу венцов соплел, и одним только словом неисчетные панегирики и похвальные слова заключил. Мученики, естли ты еще не знаешь, силою, жилами, и душею суть всего Христианского жительства. Они суть Столпы, на коих гневом воспалившихся Мучителей ярость и лютость расточилась. Они светлые свещи, кои во тьме Идолослужения паче Солнца просияли. Они самые Бриарей, сточисленными руками бившися, и еще толиких же тел себе желавшии, на большее супротивление своим врагам...» — и т. д. [10, с. 22—23].

<sup>51</sup> Таковы, например, оба гимна Романа в честь 40 севастиийских мучеников (№ 57 и 58 по изданию Мааса — Трипаниса).

<sup>52</sup> К у к у л и й — букв. «калюшон», как бы «шапка» гимна: зачин кондака или акафиста, особая вступительная строфа, соединенная с прочими строфами (икосами) общим рефреном, но отличающаяся от них иной метрической структурой, меньшим размером и специфическим содержанием «прооимия» (либо сжатое суммирование темы, либо воззвание к богу или верующим).

<sup>53</sup> Здесь и ниже перевод наш, по изданию: St. Ephraem Syri Hymni et sermones. Ed. Th. J. Lamy. T. 3. Mechliniae, 1889, coll. 685—695.

<sup>54</sup> Hymn. De Paradiso VIII («Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium», 174).

<sup>55</sup> Гимны, построенные по формальной модели Акафиста Богородице, начали возникать в греческой гимнографии на исходе византийской эпохи, примерно через семь-восемь веков после возникновения своего образца. В греческом обиходе их называют икосами, резервируя наименование *ἵμνος Ἀκάθιστος* для образца, а по-русски — акафистами; то, что у греков называется «Икосы на Иисуса Христа», у русских называется «Акафист Иисусу Христу». Сочинение новых «акафистов» в русском провинциальном монастыре конца XIX в. — тема рассказа Чехова «Святою ночью».

<sup>56</sup> Как известно, даже тексты наиболее ранних литаний («Лоретанской», «Всем святым») многократно перерабатывались в течение веков.

<sup>57</sup> Примером может служить сонет немецкого поэта XVII в. Андреаса Гри-

фиса «An die Sternen», в котором звезды последовательно названы «огнями», «светочами», «алмазами», «цветами», «стражами», «свидетелями», «герольдами».

<sup>58</sup> В стихотворении другого немецкого поэта той же эпохи, К. Гофмана фон Гофмансвальдау, первые же две строки задают вопрос: «что есть мир?» Следует долгий ряд ответов, каждый из которых занимает по строке: это скудное и недолгое мерцание, быстротечная молния, пестрое поле терний, красивая с виду больница, дом рабьего труда, покрытая алавастром гробница и т. п.

<sup>59</sup> Памятником этой популярности является поэма о фениксе, дошедшая под именем Лактанция (рус. пер. Ю. Ф. Шульца см. в [11, с. 184—188]).

<sup>60</sup> В ветхозаветном тексте сказано, что бог творит своими служителями — «огонь пылающий» (пс. 103/104, 4). Есть рассказы об ангелах, поднимающихся в столбе жертвенного дыма, как в эпизоде жертвоприношения будущих родителей Самсона (Книга Судей 13, 20—21); упоминаются ангелы в виде огненных колес — офанам (Иезекииль 1, 10). Христианская гимнография и агнография постоянно говорит об «огневидности» ангельской природы. Псевдо-Дионисий Ареопагит отмечает средство ангелов с огнем молнии и с очистительным огнем жертвоприношения (De coel. hier. VII, 1).

<sup>61</sup> Характерный пример — Исход 28, 29—30, ср. [31, с. 1095—1109].

<sup>62</sup> Помимо семитских языков, греческого языка, латыни и всего семейства романских языков так обстоит дело в славянских языках; исключение — германские языки, где семантика «духа» этимологически связана с семантикой экстатического ужаса.

<sup>63</sup> Вплоть до современного иврита; см. [19, с. 567]. Напротив, греческое *πνεύματις* в современном языке окончательно утратило семантику «ветра»: см. [18, с. 634—635].

<sup>64</sup> Ср. пс. 80/81, 11.

<sup>65</sup> Hymn. de Fide X, 1 («Corpus Scriptorum Orientalium Christianorum». CLIV, Louvain, 1955).

<sup>66</sup> Там же, 22.

<sup>67</sup> Ср. выше примеч. 60 и наши замечания в кн.: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980, с. 76—77.

<sup>68</sup> Об этом материале см. [25, с. 194—223].

<sup>69</sup> Этот уклон характеризует, как известно, и Антиохийскую школу, являющуюся как бы соединительным звеном между сирийской и грекоязычной теологией.

<sup>70</sup> Слова собеседника дитяти Симеона, будущего столпника, из жития этого святого, см. [4, с. 25].

<sup>71</sup> VII Немейская ода, пятый эпод, пер. М. Л. Гаспарова, см. [14, с. 143].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (Противопостояние и встреча двух творческих принципов).— Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971.
2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
3. Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства.— Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977.
4. Византийские легенды. Пер. С. В. Поляковой. Л., 1972.
5. Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика.— Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.
6. Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара.— Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.
7. Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.—Пг., 1922.
8. Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М., 1970.
9. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Т. 15. Л., 1976.

10. Златослов, или Открытие Риторския науки, то есть Искусство Витийства, сочиненное греческим священником Филаретом Скуфою, Критским уроженцем; переведена же сия книга на Российский язык С. Писаревым. СПб., 1779.
11. Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V веков. М., 1964.
12. Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков. М., 1972.
13. Пигулевская Н. В. Культура сирийцев в средние века. М., 1979.
14. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.
15. Платон. Сочинения. Т. 3. Ч. 1. М., 1971.
16. Райт В. Краткий очерк истории сирийской литературы. Пер. с англ. К. А. Тураевой. СПб., 1902.
17. Федотов Г. П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. Париж, 1935.
18. Хориков И. П., Малев М. Г. Новогреческо-русский словарь. М., 1980.
19. Шапиро Ф. Л. Иврит-русский словарь. М., 1963.
20. Шифман И. Ш. Сирийское общество эпохи принципата (I—III вв. н. э.). М., 1977.
21. Adam A. Lehrbuch der Dogmengeschichte. Bd 1. Die Zeit der alten Kirche. Gütersloh, 1965.
22. Andrae T. Mohammed, sein Leben und seine Glaube. Göttingen, 1932.
23. Argan G. C. Fra Angelico und sein Jahrhundert. Genève, 1955.
24. Bardenhewer O. Geschichte der altkirchlichen Literatur. Bd 4. Freiburg i. Breisgau, 1924.
25. Barnard L. W. Early Syriac Christianity.— L. W. Barnard. Studies in Church History and Patristics («Analecta Blandina», 26). Thessaloniki, 1978.
26. Baumstark A. Geschichte der syrischen Literatur. Bonn, 1922.
27. Beck E. Asketentum und Mönchtum bei Ephräm.— II Monachesimo Orientale. Roma, 1958.
28. Beck E. Ephraems Hymnen über das Paradies.— «Studia Anselmiana», 26, 1951.
29. Black M. An Aramaic Approach to Gospels and Acts. 3rd ed. Ox., 1967.
30. Brockelmann C. Lexicon Syriacum. Ed 2<sup>da</sup>. Halis Saxonum, 1928.
31. Buber M. Schriften zur Bibel.— Werke. Bd 2. München-Heidelberg, 1964.
32. Copleston F. A History of Philosophy. Vol. 2. P. 1. N. Y., 1962.
33. Dalmais I. H. Apports syriens à l'hymnographie chrétienne.— «L'Orient syrien», 2, 1958.
34. Deissmann A. Licht vom Osten. Das Neue Testament und die neuentdeckten texte der hellenistisch-romischen Welt. Tübingen, 1909.
35. Demia A. Geistesgeschichte der altchristlichen Kultur. Stuttgart, 1964.
36. El-Khoury N. Die Interpretation der Welt bei Ephraem dem Syrer: Beitrag zur Geistesgeschichte («Tübinger theologische Studien», 6). Mainz, 1976.
37. Ephrem de Nisibe. Hymnes sur le Paradis. Introduction et notes par F. Graffin («Sources Chrétiennes», 137). P., 1968.
38. Fohrer G. Studien zum Buche Hiob.— Das Buch Hiob («Kommentar zum Alten Testament», XVI). Gütersloh, 1963.
39. Grau G. Quellen und Verwandtschaften der älteren germanischen Dichtungen des Jüngsten Gerichtes («Studien zur englischen Philologie», 31). Halle, 1908.
40. Hemmerdinger-Iliadon D. Ephrem grec.— Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Vol. 4. P., 1950.
41. Hempel J. Prophet and Poet.— «Journal of Theological Studies», 40, 1939.
42. Hillgarth J. N. The East, Visigothic Spain and the Irish.— «Studia Patristica» IV («Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur», 79), B., 1961.
43. Hymnes de St. Ephrem conservées en version arménienne, ed. L. Mariès et Ch. Mercier. P., 1961.
- 43a. Lampe C. W. H. A Patristic Greek Lexicon. Ox., s. a.
44. Lehmann P. Erforschung des Mittelalters. Lpz., 1941.
45. Lewis C. S. The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature. Cambridge, 1967.
46. Lissowsky G. Konkordanz zum Hebräischen Alten Testament...

47. Loofs F. Paul von Samosata («Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur», 44, 5). B.—Lpz., 1924.
48. Philips G. The Doctrine of Addai. L., 1876.
49. Rae G. M. The Syriac Church in India. Edinburgh—London, 1892.
50. Sellin E., Föhrer G. Einleitung in das Alte Testament. 2. Aufl. Heidelberg, 1969.
51. Wellesz E. The Akathistos Hymn («Monumenta musical Byzantinae», 9). Copenhagen, 1957.
52. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Ox., 1949.
53. Wellesz E. Studien in Eastern Chant. L., 1966.
54. Werner E. The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millenium. L.—N. Y., 1959.
55. Xydes Th. Die jambischen Kanones des Johannes von Damascus. Alten, 1948.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. <i>П. А. Гринцер</i> . . . . .	3
I	
<i>А. Б. Куделин</i> . Мотив в традиционной арабской поэтике VIII—X вв. . . . .	7
<i>П. А. Гринцер</i> . Санскритская поэтика и античная риторика: теория «украшений» . . . . .	25
<i>В. И. Брагинский</i> . Учение о воплощении образа в слове в малайской классической литературе . . . . .	61
II	
<i>Н. И. Пригарина</i> . Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке . . . . .	89
<i>С. Д. Серебряный</i> . К анализу поэтики санскритской кавьи (на материале поэмы Калидасы «Облако-вестник») . . . . .	109
<i>Б. Л. Рифтин</i> . Принцип аналогии в образной структуре средневековой китайской книжной эпопеи . . . . .	121
III	
<i>А. М. Дубянский</i> . О ритуально-мифологическом содержании образов древнетамильской лирики . . . . .	139
<i>Л. М. Ермакова</i> . Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы . . . . .	157
IV	
<i>И. А. Боронина</i> . Особенности художественного образа в японской традиции и их модификация в поэзии и прозе . . . . .	185
<i>Б. Б. Парникель</i> . Индонезийская интерпретация образов «Махабхараты» (Посольство Кришны в «Бхаратаюддхе») . . . . .	208
<i>С. С. Аверинцев</i> . Между «изъяснением» и «прикровением»: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина . . . . .	223

## ВОСТОЧНАЯ ПОЭТИКА

### Специфика художественного образа

*Утверждено к печати  
Институтом мировой литературы  
им. А. М. Горького  
Академии наук СССР*

*Редактор Л. Ш. Рожацкий  
Младший редактор М. И. Новицкая  
Художник Н. П. Ларский  
Художественный редактор Э. Л. Эрман  
Технический редактор М. В. Погоскина  
Корректор Р. Ш. Чемерис*

ИБ. № 14782

Сдано в набор 13.04.83. Подписано к печати  
05.08.83. А-12401. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типо-  
графская № 2. Гарнитура литературная. Печать  
высокая. Усл. п. л. 16,5. Усл. кр.-отт. 16,75.  
Уч.-изд. л. 19,61. Тираж 2550 экз. Изд. № 5363.  
Тип. зак. 318. Цена 2 р.

Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука»

Москва К-31, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»  
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

**В ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ  
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»**

**ГОТОВИТСЯ К ИЗДАНИЮ:**

**Древняя Индия. Языки. Культура. Общество.** 20 л.

В книгу включены статьи московских и ленинградских индологов. Представлены работы по социально-экономической и политической истории, эпосу и мифологии, литературе и языкознанию. Авторы анализируют санскритскую эпиграфику, палийские хроники, пракритскую поэзию, эпические памятники, философские произведения. Публикуются и комментируются новые тексты, выдвигаются плодотворные гипотезы по ряду актуальных проблем древнеиндийской культуры.

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МАГАЗИНАМИ КНИГОТОРГОВ И «АКАДЕМКНИГА», А ТАКЖЕ ПО АДРЕСУ: 117192. МОСКВА В-192, МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12, МАГАЗИН № 3 («КНИГА — ПОЧТОЙ») «АКАДЕМКНИГА»