



ПАМЯТНИКИ
ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ
ВОСТОКА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

ПАМЯТНИКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ ВОСТОКА

Москва
ИМЛИ РАН
2004

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № 03-04-16020д*

Рецензенты:

Б.Б.Парцкель, З.А.Намитокова

Ответственные редакторы:

П.А.Гринцер, Н.И.Никулин

ПАМЯТНИКИ ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ ВОСТОКА. —
М.: ИМЛИ РАН, 2004. — 464 с.

Коллективный труд посвящен развитию литературной и эстетической мысли на Востоке (в арабском мире, Иране, Индии, Китае, Японии, Юго-Восточной Азии) в широкой временной перспективе: от средневековой традиционалистской эпохи и до начала Нового времени. На основе переводов репрезентативных, но еще не получивших достаточной известности текстов восточных поэтов, литературных посланий, статей и предисловий авторы труда рассматривают проблемы смены стилей в восточных литературах, эволюции категорий восточной поэтики, влияния на поэтику литературы поэтики фольклора и других искусств, взгляды на литературу не только ее теоретиков, но и самих писателей и поэтов; выявляют новые черты сходства и различия между восточной и западной литературными теориями. Книга предназначена для литературоведов и специалистов по теории литературы, а также для широкого круга читателей, интересующихся восточными культурами.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В конце XX века русскими востоковедами — и среди них не в последнюю очередь авторами этой книги — были написаны ряд монографий¹ и коллективных трудов², существенно углубивших наши представления об эстетической и литературной мысли Востока. Одновременно полностью или в значительных фрагментах были переведены на русский язык многие авторитетные тексты³, адекватно отражающие главные направления развития восточной поэтики.

Изучение этих текстов позволило оценить восточную поэтику, исходя из ее собственных критериев, разъяснить ее понятийный аппарат, как правило, не совпадающий с привычными для нас категориями и терминами поэтики, выявить ее специфику и, избегая поверхностных аналогий, доказательно обосновать как различия, так и существенные черты сходства между западными и восточными литературными теориями.

Теперь можно считать установленным, что классические восточные поэтики (при всех своих национальных отличиях) принадлежат к так называемому традиционалистскому типу, сходному со средневековой (и отчасти античной) поэтикой Запада, и опираются на устойчивый канон строго обусловленных традицией тем, жанров, типов героев и изобразительных средств. Важнейшим разделом восточной поэтики было учение об украшенном слове, отличающем поэтический язык от непоэтического, о стилистических фигурах, позволяющих варьировать традиционные поэтические мотивы и выделять в них те или иные оттенки смысла. Вместе с тем этот смысл в первую очередь понимался как смысл эмоциональный, состоящий, однако, в выражении не столько индивидуальных чувств, сколько деиндивидуализированной эстетической эмоции, зависящей от универсального духовного опыта. При том, что украшенный стиль рассматривался в качестве ценностного критерия литературы, а эстетическая эмоция как основа ее содержания, структурирующей категорией литературы

был жанр, и именно жанр, какими бы зыбкими ни оказывались часто его границы и как бы ни менялось его значение в поэтической иерархии, служил обычно в восточной поэтике основным средством описания состава литературы.

Господство в восточных поэтиках стилистического критерия и нормативного описания жанровых форм часто приводит современных исследователей к убеждению в сугубом техницизме, даже вербализме восточных литератур, в примате в них формы над содержанием. Однако такое убеждение едва ли состоятельно и исходит из чуждых восточной поэтике постулатов. Проблемам смысла эта поэтика уделяла немало внимания, но при этом смысл поэзии был для нее не имманентным понятием, а всегда зависел от оформления поэтического материала и в конечном счете им и порождался. Выразительные средства, с точки зрения средневековой литературной теории, — не только формальный, но и содержательный компонент литературы, и любые изменения в стиле, композиции, жанре всего произведения или его части влекут за собой принципиальные сдвиги в содержании.

Под этим же углом зрения следует рассматривать и распространенное в современной научной литературе утверждение о безраздельном господстве традиции и общепринятой нормы, о малой роли творческой индивидуальности в классических восточных литературах. Средневековый автор, на самом деле, не только послушен традиции, но и способен к инициативе. И эта инициатива не противоречит канону, а обусловлена его же требованиями. Тема, мотив, набор изобразительных средств заранее заданы традицией, однако право их выбора и трактовки, композиционной организации и стилистического оформления, короче говоря — возможность их вариации предусматривались канонами и были не просто допустимы, но в значительной мере обязательны для средневекового поэта, определяли его место в литературе и отношение к нему литературной критики.

Несмотря на несомненные достижения последнего времени, в изучении восточных поэтик остаются очевидные пробелы. Так, та или иная национальная поэтика рассматривается обычно как единообразное целое, а ее категории и принципы — как неизменные величины. Недостаточное внимание уделяется движению, эволюции литературной и эстетической мысли на Востоке — и в границах средневековой традиционной культуры, и в особенности при переходе от традиционной культуры к современной, к литературе и поэтике Нового времени. Вне рамок изучения остаются, как правило, отношения поэзии и других искусств (музыки, живописи, архитектуры и т.д.), а так-

же поэтики классической литературы и фольклора, роль фольклора в становлении и развитии эстетических воззрений. Среди жанров классической литературы преимущественно изучается поэтика собственно поэтических жанров, и часто оказываются в тени повествовательная проза и драматургия, особенно когда речь идет об их композиционной структуре и свойственных им изобразительных средствах. Выделяя общие нормативные требования поэтик к стилистике художественного текста и соотношению в нем общепринятых и индивидуальных приемов трактовки темы или мотива, исследователи меньше внимания уделяли конкретным способам описания того или иного эстетического объекта (героев произведения, природных явлений и т.п.) в предусмотренных поэтологическим каноном вариациях. К тому же оказались малоизученными важнейшие вопросы соотношения поэтических теорий и поэтической практики, а также суждения о литературе не только ее теоретиков, но и самих писателей, так или иначе отраженные в их произведениях. Все эти недостаточно проясненные проблемы, мешающие полноте представлений о литературной мысли Востока, ставятся и посильно решаются в настоящем труде.

Учитывая широту диапазона представленных в книге литературных памятников — языкового, временного, географического, — редакция данного труда сочла возможным предоставить исследователям и переводчикам приведенных в книге текстов — трактатов, предисловий, антологий и пр. — право самостоятельно определять и выбирать наиболее целесообразные и соответствующие целям исследования формы публикации переводов, не связывая себя какой-либо единой формой их унификации. В соответствии с этим переводы текстов публикуются целиком и выборочно, отдельными фрагментами или полными текстами произведений; то же относится к комментариям и к разного рода примечаниям: они могут помещаться в конце текстов или отдельных их открывков, в заключениях к приведенным отрывкам либо постранично, и пр.

В книге освещаются литературные и эстетические воззрения на Востоке (в арабском мире, Иране, Индии, Китае, Японии и Юго-Восточной Азии) в длительной временной перспективе: с X по начало XX века. В качестве материала для исследования выбраны репрезентативные, но до сих пор не переводившиеся на русский язык (а по большей части и на европейские языки) тексты. При этом наряду с теоретическими трактатами (собственно поэтиками) для анализа привлекаются предисловия к художественным произведениям и антологиям, литературные послания, высказывания восточных писате-

лей и поэтов о литературе и фольклоре. Каждая статья книги опирается на такого рода текст или тексты, предлагает их перевод, а в комментариях и введении к ним по возможности в достаточно широком ракурсе рассматривает интересующую нас и очерченную выше проблематику.

Статья И.А.Борониной «История развития литературно-эстетической мысли в Японии в древности и в Средние века» рассматривает категории и формы японской поэзии (так называемых песен *вака*) в ее классический хэйанский период (с XI по XIII в.). Статья содержит переводы двух поэтологических трактатов: предисловия к поэтической антологии «Кокинсю» (905 г.) Ки-но Ёсимоти (до сих пор русскому читателю было известно только предисловие Цураюки) и предисловие к антологии «Синкокинсю» (1205 г.) одного из ее составителей и авторов императора Готоба-но ина, которые как бы маркируют начальный и заключительный этапы хэйанской поэзии. И.А.Боронина обращает внимание на становление ранней литературной критики в Японии, дающей сравнительную оценку так называемым «шести бессмертным» поэтам IX в.; прослеживает эволюцию японской поэтики от идеалов *макото* — «истинности» и *аварэ* — «очарования вещей» к категории *югэн* — «сокровенной красоты»; отмечает усиление тенденции «обращения к прошлому» (*хонкадори*) в условиях соперничества традиционной и новой, «самурайской», поэзии в Японии XIII века.

Статья П.А.Гринцера «Теория драматического сюжета в санскритской поэтике» посвящена проблеме, которая весьма редко рассматривалась в исследованиях по древнеиндийской поэтике. Эти исследования в основном касались собственно поэтических текстов и связанных с ними теорий стилистических украшений — *аланкар* и скрытого смысла поэзии — *дхвани*, а если и затрагивали драматургию, то главным образом в связи с теорией эстетического наслаждения в драме — *расой*, впоследствии распространившей свое влияние на поэзию в целом. Между тем трудно оценить санскритскую драму — один из ведущих жанров древнеиндийской литературы — без знакомства со свойственными ей приемами сюжетосложения и изобразительными средствами. В этой связи П.А.Гринцер предлагает перевод первой главы трактата по драматургии «Дашарупы» (коней XV в.), где его автор Дхананджая последовательно описывает традиционные элементы содержания драмы, способы их сцепления и сценического воплощения, основные принципы композиции, иллюстрируя их многочисленными примерами из классических пьес. Исследо-

вание и подробное комментирование трактата Дхананджаи позволяет автору статьи очертить специфику санскритской драмы, сравнить характерные для нее и обусловленные традицией условности с традицией и условностями европейского театра.

А.Б.Куделин в статье «Понятие “столп поэзии” в средневековой арабской критике» на основе перевода предисловия известного арабского филолога ал-Марзуки (X–XI вв.) к его же комментарию к антологии «Диван доблести» Абу Таммама (ок. 805–845 гг.) интерпретирует смысл понятия «столп поэзии» (*‘амуд аш-ши’р*), которое до сих пор не исследовалось и не учитывалось в отечественной арабистике. Между тем это понятие играло ключевую роль в полемике арабских теоретиков X–XI вв. вокруг творчества поэтов так называемого «нового стиля» и прежде всего Абу Таммама. Понятие подразумевало свод регламентирующих правил, литературную норму, которая сложилась в древней традиции и на соответствие которой или на отклонение от нее проверялось творчество новых поэтов. Статья позволяет проследить эволюцию арабской поэзии от древних образцов к новым, обнаружить в ней те изменения, которые кажутся несущественными или вообще игнорируются современными учеными, но имели принципиальное значение для средневековых арабских теоретиков, в частности когда они сопоставляли поэзию Абу Таммама, представителя «нового стиля», и его ученика и соперника ал-Бухтури (821–897 гг.), «следующего путем древних». Введение в научный обиход понятия «столп поэзии» помогает, таким образом, уточнить направление развития арабской литературы на рубеже I–II тысячелетий н.э.

В статье Н.Ю.Чалисовой «Персидская классическая поэтика о конвенциях описания феноменов красоты» предлагается перевод и подробный комментарий последних семи глав трактата «Собеседник влюбленных» (первые шесть глав были переведены исследователем ранее), написанного в середине XIV в. Шараф ад-Дином Рами. Классическими разделами персидской поэтики (вслед за арабской) считались разделы о метрике, рифме, поэтических украшениях, достоинствах и пороках поэзии. Шараф Рами идет особым путем, и его поэтика представляет собой руководство по использованию в классических жанрах персидской поэзии иносказательных выражений для обозначения девятнадцати частей тела (от головы до ног) возлюбленной или возлюбленного. Это своего рода словарь традиционных метафор, сравнений, эпитетов и т.п., извлеченных из текстов известных персидских поэтов, и приводимые в нем списки тропов ока-

зываются необходимыми для расшифровки непонятных подчас уже для средневековых читателей, не говоря уже о современных, сложных образов персидской поэзии. Занимая особое место в персидской поэтологической традиции, трактат иллюстрирует возможные и допустимые трактовки и вариации одного из центральных и излюбленных в ней поэтических мотивов.

Представление о путях развития классической персидской поэзии — но уже на основе не теоретических трактатов, а высказываний самих поэтов о красоте поэтического слова — расширяет статья М.Л.Рейснер «Мотивы авторского самосознания в персидской газели XI — начала XVIII века». М.Л.Рейснер переводит большое число фрагментов из газелей семнадцати крупнейших персидских поэтов (Ансари, Хакани, Саади, Амира Хосрова, Хафиза, Джами, Саиба Тебризи, Бедиля и др.), которые отражают взгляды авторов на совершенство поэтического стиля, на роль поэта и поэзии, оценивают их предшественников и соперников в поэзии. Приведенные стихи содержат традиционные в персидской поэзии мотивы авторского самосознания и демонстрируют способы их трактовки, с одной стороны, у поэтов XI–XV вв. (приверженцев так называемого «иранского стиля»), а с другой — у поэтов «индийского стиля» XVI — начала XVIII в. Статья дает возможность проследить, как эстетические критерии «гармоничности», «гладкости», «сладостности» стиха постепенно сменяются требованиями «красочности» и «цветистости» слога. Эта смена ориентиров недостаточно фиксируется персидской поэтической теорией, но широко отражена в поэтической практике, и анализ высказываний поэтов о своем творчестве позволяет М.Л.Рейснер более четко обозначить в своей статье условную границу между классическим и постклассическим стилями в персидской поэзии Средних веков.

Литературная теория в Китае вплоть до XVIII века касалась только поэзии и так называемой «высокой прозы» на литературном языке *вэньянь*, полностью игнорируя прозу повествовательную (например, танскую новеллу). Тем более примечательна роль Мао Цзунгана (середина XVII в.), который написал трактат «Правила чтения “Троецарствия”», переведенный и исследованный Б.Л.Рифтиным в статье «Теория китайского романа», и который создал по существу средневековую концепцию китайской повествовательной прозы. Следуя Мао Цзунгану, Б.Л.Рифтин останавливается на некоторых общих принципах, которым должны были соответствовать романы: верность фактам, а не вымыслу, «удивительность» (*ци*) повествова-

ния, его «мастерство», или «ловкость» (*цзяо*), «прелесть» (*мяо*) и т.д., а затем характеризует на материале «Троецарствия», с привлечением соответствующих из него примеров, те композиционные приемы, которые содействуют последовательности и занимательности рассказа. Среди них — соблюдение «единой нити» повествования, выделение центрального события, переключки эпизодов (по сходству и контрасту), использование повторов и в то же время их «преодоление» с помощью различий в трактовке деталей, смена напряжений и ослаблений действия в развитии сюжета, особые способы завершения одного эпизода и перехода к новому, «возвращение к предыдущему» и «намек на последующее», введение вставных эпизодов и т.п. Скрупулезный анализ текста «Троецарствия», выделенные и теоретически обоснованные Мао Цзун-ганом принципы его строения переключаются, по мнению Б.Л.Рифтина, с рядом композиционных приемов, которые свойственны не только китайскому средневековому роману, но вообще повествовательной литературе, причем не только восточной, но и западной.

В статье Н.И.Никулина «Музыкальная культура, эпиграфика и фольклор Вьетнама по средневековым источникам» освещается роль паралитературных жанров в становлении литературы и эстетической мысли Вьетнама. Н.И.Никулин приводит текст увещевания буддийского монаха Нгуена Тхонга (1176–1210 гг.), обращенного к государю Ли Као Тонгу, который свидетельствует, что музыка и песня рассматривались в средневековом Вьетнаме как важный фактор гармонизации социальных отношений. О зарождающейся литературно-критической рефлексии говорят анализируемые в статье тексты Ли Тхыа Ана «Надпись на стеле при храме Баонинь Шунгфун» (1107 г.) и Фап Бао «Надпись на стеле при храме Линьсыннг, что на горе Нгыонгшон» (1126 г.). Посвященные возведению буддийских храмов, эти надписи обнаруживают общие приемы композиции, подчинены своеобразному литературному этикету, содержат размышления о своей значимости для сохранения «памяти о подвигах благочестивых людей» и о творческих возможностях самих авторов надписей. Переведенные в статье предисловия Ли Тэ Сюэна (XVI в.) и Ву Куиня (XV в.) к их сборникам фольклорных легенд и преданий, а также «Толкования» Нгуен Зы (XVI в.) к сборнику «Пространные записи рассказов об удивительном» подтверждают укорененность мифологического мышления во вьетнамском фольклоре даже в пору распространения конфуцианства, свидетельствуют об использовании устных преданий в дидактических целях, а также о причудливом со-

четании в их текстах реальных фактов, веры в сверхъестественное и осознанного авторского вымысла. Н.И.Никулин показывает в своей статье, как, наряду с китайским, в средневековой литературе Вьетнама явственно ощущается культурное влияние индуистского государства на территории Вьетнама — Чампы, или Тямпы.

Две статьи, завершающие книгу, посвящены посттрадиционалистскому периоду развития восточных литератур и поэтики, во многом связанному с воздействием западной (европейской) культуры и литературной мысли.

Статья Н.Е.Герониной «Периодическая печать и зарождение новой вьетнамской прозы» рассматривает явление, весьма характерное для всех литератур Востока: возникновение периодической печати, в которой важную роль в формировании новых жанров и видов литературы играли переводы или переложения западных романов и повестей, а также ориентирующиеся на них оригинальные художественные произведения и критические статьи. Особо останавливается Н.Е.Геронина на истории газеты «Нонг ко миндам» (начало XX в.) и статье ее редактора Жильбера Тьеу «Соревнование в родном языке» (1906 г.), где формулируются принципы создания нового вьетнамского романа, который должен, по мнению ее автора, следуя западным образцам, непременно учитывать местную традицию и прежде всего традицию жанра *чуети* — повествовательной поэмы XVIII–XIX вв. В качестве реализации этих принципов рассматриваются публикации переводных и оригинальных сочинений в журнале «Нам Фаунг» («Южный ветер»); на примере перевода одной из статей его редактора Фам Куиня «Газета или журнал» (1918 г.) подчеркивается назначение журнала не просто предлагать, подобно газете, текущую информацию, но стать для культурного слоя вьетнамского общества источником широкого круга знаний (и в том числе знаний литературных), быть воспитателем эстетического вкуса.

Статья А.Р.Садовой «У истоков японского реализма: “Общая теория романа” Фтабатэя Симэя» содержит перевод и подробный анализ статьи виднейшего японского романиста Фтабатэя Симэя, написанной им в 1886 г. в связи с публикацией романа Цубоути Сёё «Нравы студентов нашего времени» (1885–1886 гг.). Недовольный романом своего учителя, критикуя его дидактизм и схематичность, Фтабатэй по сути закладывает в своей статье теоретические основы романа реалистического, который, по его мнению, должен опираться на опыт европейской литературы (и прежде всего русской), не утрачивая, однако, связи с традиционными ценностями японской культу-

ры. Фтабатэй рассматривает искусство как познание с помощью чувств, настаивает на зависимости формы романа от содержания (выдвигает понятие «содержательной формы»), говорит о необходимости динамичного развития характера героев, воспроизведения действительности не в виде копии, отражающей внешние формы жизни, но как выражение ее сущности, или «идеи», в типических образах. А.Р.Садокова подчеркивает что отстаиваемые Фтабатэем теоретические принципы сказались на его собственном творчестве и существенно повлияли на все развитие японского романа (и в целом литературы) в конце XIX — начале XX века.

Авторы книги надеются, что представленные в ней статьи и публикации дополнят и обогатят картину истории эстетической мысли Востока в эпоху традиционалистской литературы и при переходе к литературе Нового времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII–XIII вв.). М., 1978; Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979; Лисевич И.С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М., 1979; Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI вв.). М., 1983; Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987; Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991 и др.

² Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983; Теория жанров литератур Востока. М., 1983; Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1988; Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994 (статьи П.А.Гринцера, А.Б.Куделина, Б.Л.Рифтина); Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность. М., 1994 и др.

³ См., например, переводы И.С.Лисевича китайских поэтологических сочинений Ян Сюна, Ван Чуна, Бань Гу, Цао Пи, Цао Чжи, Лю Се; И.А.Борониной — японских трактатов Ки-но Цураюки и Фудзивары Кинто; Ю.М.Алихановой, П.А.Гринцера, С.Д.Серебряного — санскритских поэтик Анандавардханы, Абхинавагупты, Дандина, Раджашекхари; А.Б.Куделина и Д.В.Фролова — арабских поэтик Рашид ад-Дина Ватвата и Шамс-и Кайсар-Рази.

П.А.Гринцер

И. А. Боронина

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ЯПОНИИ В ДРЕВНОСТИ И В СРЕДНИЕ ВЕКА

1. Зарождение японской поэзии *вака* и эстетического сознания

Эстетическое сознание в Японии начинает складываться, как и в любой другой литературе, с древности; а поскольку, по словам А.Е.Глускиной, первой областью литературы, где наиболее ярко выразил себя японский национальный гений, была поэзия [Глускина 1967: 39], то истоки этого сознания в своем наиболее осязаемом виде следует проследивать прежде всего в сфере поэзии.

Первый этап развития древнеяпонской поэзии — это песни, входящие в состав таких произведений, как «Кодзики» («Записи древних дел», 712 г.), «Нихонги» («Анналы Японии», 720 г.), «Фудоки» («Записи о землях и нравах», 714–723 гг.). Жанр «Кодзики» определить однозначно трудно, — это и собрание космогонических мифов, и сказаний о героях («эйю моногатари», где действуют культурные герои и полубоги, создатели «Земли Ямато»), и, наконец, полуисторическая, полулегендарная книга истории правления древних владык — «сынов неба» *тэнно*, условно именуемых императорами. Книга «Нихонги», в отличие от «Кодзики», была задумана как историческое повествование, но и она содержит мифы и сказания о героях, да и само изложение в ней истории «царствования императоров» в значительной степени опирается на легенды. «Фудоки» содержит этно-географические записи о различных землях древней Японии, также перемежающиеся мифами и сказаниями, главным образом местного характера.

Все эти произведения изобилуют песнями — как короткими песнями без определенного размера — *танка*, *катаута* (трехстишие),

сэдока («песни гребцов», шестистишие), так и «длинными песнями» *нагаута*. Песни несут функцию не только иллюстративную, но и сюжетообразующую.

В 759 г. поэзия *вака* («японская песня») выделилась в самостоятельный род литературы. Была составлена большая поэтическая антология «Манъёсю», составителем которой считается поэт Отомо Якамоти. Форма *катаута* к этому времени изжила себя, спал интерес и к *сэдока*; основными поэтическими формами были *танка* («короткая песня», пятистишие) и *нагаута* — песня с теоретически неограниченным числом чередований пяти- и семисложных стихов с заключительным семисложным. Количественно явно преобладала *танка*.

В 905 г. по указу императора Дайго была составлена первая официальная — «императорская» — поэтическая антология «Кокинсю». Составителями ее были признанные тогда поэты Ки-но Цураюки, Мибу-но Тадаминэ, Осикоти Мицунэ и Ки-но Томонори. Возглавлял эту «редакционную комиссию» выдающийся поэт своего времени Ки-но Цураюки. К этому времени уже утратили популярность и *нагаута*, и *сэдока*; таким образом «Кокинсю» представляла собой антологию *танка*, причем преимущественно интимно-лирического содержания. «Кокинсю» знаменовала подлинный расцвет поэзии *вака* — поэзии, приобретшей значение «классической».

На ее примерах учились, ей подражали многие поколения японских поэтов вплоть до Нового времени. Эта же поэзия именовалась также «хэйанской» — по имени столицы государства и ее культурного центра — города Хэйан (ныне Киото). Хэйанским именовался и весь период культурного развития Японии с IX по начало XIII вв.

2. Эстетика *макото*

Каждый период в развитии поэзии *вака* имел свой поэтико-эстетический идеал. Для поэтов «Кодзики» и «Манъёсю» таким идеалом было *макото* — «истинное». Слово *макото* и обозначаемое им понятие восходит к синтоистской вере в «душу слов» — *котадама*. Об этом свидетельствуют и исследования одного из крупнейших японских филологов, специалиста по раннеяпонской литературе Хисамацу Сэнъити. Он считал, что термин *макото* восходит к слову *ма-кото* — «истинное слово». Но поскольку данное слово — *кото* омонимично слову *кото* — «дело», то в одном термине совмещаются значения обоих понятий: *ма-кото* — «истинное слово» и *ма-кото* —

«истинное дело» [Хисамацу 1928: 9]. Иначе говоря, слово *макото* предполагает выражение истинными словами истинных дел, т.е. событий, ситуаций, чувств, переживаний: принцип *макото* предполагал идентичность поэзии жизненной правде, правдивость воплощения жизни в искусстве. По мнению ученых Хисамацу Сэнъити и Нисио Минору, поэты воспевали в своих песнях то, что они видели и слышали. Это же касалось и создателей мифов, подчеркивает Хисамацу, ибо они воспринимали действительность так, как они ее себе представляли, и верили в то, о чем слагали свои мифы, сказания [Хисамацу 1928: 9].

Макото, как это подчеркивает Хисамацу Сэнъити, применим даже к тем песням «Кодзики» и «Нихонги», что относятся к «Веку богов» и приписываются богам и полубогам, ибо, по его словам, люди верили в то, что для них было «истинным» [Хисамацу 1928: 9].

При этом понятие *макото* не однозначно. Этимологически оно включает и нравственный аспект — «искренность». В своих стихах поэты стремились выразить искренние чувства. Изображая красоты природы, которыми они любовались, они изображали их так, как они им виделись, выражая свое искреннее восхищение ими. Стиль поэтов «Манъёсю» был впоследствии обозначен как *мэй-дзё-тёку*, что означает «чистота-ясность-непосредственность».

Эстетика *макото* обусловила конкретность изображаемого. Например, поэт воспекает не красоту цветущих вишен как таковых, но вишен на горе Миёсино, или на горе Кацураги и т.д. Кстати, с этим связано и возникновение зачина-топонима *утамакура* и вообще образов-топонимов (а топонимы в раннеяпонской поэзии обладали богатейшим образным потенциалом), надолго переживших эстетику *макото*.

3. Эстетика *авара*

В Хэйане ведущим эстетическим идеалом стало *аварэ* или *моно-но аварэ* — «очарование вещей». По словам Н.И.Конрада, хэйанец воспринимал все им виденное не просто как реальность, но стремился пропустить все зримое через призму своего эстетического восприятия [Конрад 1927: 88]. И соответственно поэты, воспевая явление природы или женщину, старались увидеть и передать в стихах их особое, неповторимое очарование.

Например, поэт Саканоуэ Корэнори видит очарование осени в алых листьях, плывущих по Тацута-реке:

Когда б не эти листья
Яркоалые, что плавают в воде,
О, Тацута-река!
Кто бы подумал, что осень
В твоих волнах?

[Кокинсю 1989: 302]

А Аривару Нарихиру восхищают брызги водопада, напоминающие ему яшмовые бусы, осыпающиеся с разорванного ожерелья, украшающего женщину.

Умение выявить и ощутить *аварэ* предполагало особую восприимчивость, тонкость чувств. Н.И.Конрад называет это умение «эмоционализмом». Этот эмоционализм, особая чувствительность, свойственные, как уже отмечалось, произведениям позднего Якамоти — поэта, творчество которого исследователь Тил называет носителем, обладателем и выразителем поэзии «дохэйанской чувствительности» [Teele 1973: 134]. Так осуществлялся переход от жизненной правды к правде искусства.

Впервые термин *аварэ* употребил в своем литературно-критическом пассаже Ки-но Цураюки, когда давал оценку творчеству поэтессы Оно-но Комати: «...в ее песнях есть очарование *аварэ*...»

Термин *аварэ* не однозначен. Он имеет несколько аспектов значения, которые отмечает ученый Хисамацу Сэнъити. Это, прежде всего, собственно очарование, восхищение увиденным, услышанным, восходящее к междометию *анпарэ* — «Ах!», неоднократно встречающемуся в песнях «Кодзики» и «Нихонги». Слово *аварэ* 9 раз встречается в «Манъёсю», но лишь Цураюки впервые использовал его в качестве оценочной эстетической категории. Вторая сторона *аварэ* — это грусть, печаль. В антологии «Кокинсю» *аварэ* в большинстве случаев имеет элегическую окраску, что связано с буддийской доктриной эфемерности, непостоянства всего мирского, в том числе и красоты. Третья ипостась *аварэ* — это красота гармонии, чувство гармонии, которое составляло важный элемент мироощущения хэйанцев. И, наконец, его четвертая ипостась — это элегантность, изысканность, изящество, а также синоним другого термина, обозначающего прекрасное и соответствующего стремлению к эстетизации жизни — *мияби* [Хисамацу 1931: 8–9].

Эстетика *аварэ* требовала изящества стиля, изысканности выражения, особо тщательной работы над словом. Происходит своего рода аристократизация поэтического языка. Слова грубые, неблагозвучные, а также китаизмы, беспощадно «изгоняются». Четко очер-

чиваются границы «поэтического». Если же в каких-то случаях надо было расширить эти границы, то изображаемое должно было быть «опозитизировано». Например, зрелище смерти, ее детали, табуируемые в поэзии *аварэ*, должно было изобразить с подобающим иносказанием, как это сделал, например, Цураюки в своем стихотворении на смерть Томонори:

Завтра
Неведомо мне,
Но нынче, куда живу,
Скорблю я о том,
Кто ушел.

[Кокинсю 1989: 838]

Об этом три века спустя хорошо сказал поэт Фудзивара Тэйка: «Каким бы страшным и отталкивающим ни был предмет сам по себе, когда он становится объектом изображения, предметом поэзии, описание его должно звучать благозвучно» [Brower, Miner 1961: 430]. Философско-эстетическая установка на *моно-но аварэ* была связана с общей тенденцией к эстетизации жизни, присущей и ряду других средневековых и особенно раннесредневековых культур Востока и Запада.

В краткой форме *танка* поэты стремились достичь глубины содержания, прибегая к сложной, филигранной технике, риторике, изящному слогу. Так думал Цураюки, так считали его современники и единомышленники. На поверку оказалось, что спустя два-три десятилетия после появления «Кокинсю» соревнование поэтов в технической и риторической изощренности часто приводило к механической версификации, от чего в первую очередь страдало именно содержание.

Поняв это, Цураюки обратился в *аварэ* к эмоциональному подтексту — *ёдзё* как источнику глубокого содержания. Далее, по мере все более глубокого усвоения буддизма, особенно с появлением в Японии дзэн-буддизма, эта позиция укреплялась. Усиливающееся влияние доктрины *мудзё* вело ко все сгущавшейся элегической окраске *аварэ*, к постепенной утрате его реальных очертаний. Прекрасное как бы заволакивается дымкой, покрывается флером. А постулат дзэн «истина — вне слов» все чаще подчеркивался с помощью ассоциативного подтекста *ёдзё*.

4. От идеала *аварэ* к идеалу *югэн*

На базе *аварэ* складывается новый эстетический идеал — *югэн*. Исконное его значение — «таинственность и глубина». *Югэн* — красота сокровенная, до конца не раскрываемая. Она соответствует буддийской идее непознаваемой «сокровенной сути вещей». Отдельные стихотворения в стиле *югэн* появляются уже в «Кокинсю». Примером может служить *танка* неизвестного автора:

Утро...
В тумане бухта Акаси.
Едва мелькая меж островов,
Вдаль уплывает челн,
И мысль меня уносит вслед.

[Кокинсю 1989: 409]

В 80-х годах IX в. складывается стиль, получивший название *гэнсо*, что означает «чудесное, фантастическое». Например, поэт рисует весну в образе богини в призрачных одеждах — в «платье из дымки». Поэты часто воспевают красоту в данный момент невидимую, лишь предполагаемую: прекрасные вишни, которые, наверное, расцвели «там, в горах, окутанных дымкой»; пролившийся в горах дождь, о котором можно только догадываться по усиливающемуся шуму водопада.

Впервые термин *югэн* в поэтике употребил Ки-но Ёсимоги в своем Предисловии к «Кокинсю», которое дается нами далее в переводе. Говоря об истории японской песни и о процессе ее развития, он отмечал, что уже на одной из ранних стадий этого развития поэты «стали слагать такие песни, как поднесенная государю в Нанива, или другая, о реке Тамино, сложенная для наследного принца (Сётоку Тайси. — И.Б.), — песни не обычные, с глубоким, чудесным, таинственным содержанием *югэн*» [Ёсимоги 1989: 415].

Ёсимоги имеет в данном случае в виду песни, без контекста непонятные. Первая сложена корейским просветителем Вани; в аллегорической форме («расцвели цветы») он сообщает принцу Осагаи (будущему императору Нинтоку), что все готово для его вступления на престол. Вторая песня сложена нищим, которому принц-регент Сётоку когда-то подарил свой плащ. Нищий умер, а на калитке его дома принц нашел прикрепленные плащ и благодарственную песню:

Когда в Икаруга
Иссохнет совсем
Тамино-река,
Лишь тогда твое имя
Смогу я забыть!

[Кокинсю 1989: 415]

Ёсимоти, таким образом, применил слово *югэн* к песням, «смысл которых трудно уловить». Он стремился отметить всю глубину чувств, не выраженных в словах, ибо важные детали остались за пределами слов, но переданными с помощью эстетической категории *югэн*, позволяющей передать смысл с помощью иносказания, намека, аллегии.

Позже слово *югэн* использовал в своем трактате Мибу-но Тадаминэ применительно к «возвышенному стилю», который виделся ему главным в поэзии *вака*. Он так писал об этом стиле: «Хотя поэт использует обычные слова, способ их употребления порождает загадочность *югэн*» [Тадаминэ 1973: 15].

Итак, в *югэн* душа песни и ее красоты теряют реальные очертания и потому становятся в определенной степени труднодостижимыми. Не случайно поэты все чаще обращаются к мотивам сна, грез, воспоминаниям о прошлом.

Тема воспоминаний о прошлом, например, часто звучит в песнях Фудзивары Сюдзэй, поэзия которого является ярким воплощением эстетики *югэн*.

К концу XII века мир японской действительности, представленный поэзией, обретает черты еще большей иллюзорности. Время покоя, олицетворяемое названием столицы Хэйан (что значило «мир и покой»), сменяется временем смут и потрясений. Наместники из могущественных кланов, поставленные управлять провинциями, все более и более усиливают свое влияние и предпринимают попытки захвата власти. В 1152 г. могущественный Тайра Киёмори фактически узурпировал власть императора, превратив ее в чисто номинальную. В 1185 г. против дома Тайра выступил не менее могущественный и влиятельный род Минамото. Тайра были разгромлены, и Минамото установили в стране военное правление — сёгунат. Верховным правителем — сёгуном стал Минамото Ёритомо. Столица была перенесена в г. Камакура — на востоке страны. Поэтому хэйанские аристократы часто называли самураев восточными варварами. Император Готоба был низложен и отправлен в ссылку. На его место был посажен новый, угодный новым властям. Императорский двор

сохранился лишь в качестве декоративного института. Хэйанской аристократии осталось только вздыхать о былом блеске и славе: с конца XII в. в придворной среде нарастало чувство тревоги и неуверенности в завтрашнем дне.

5. Антология «Синкокинсю». Эстетические идеалы *ёэн*, *усин*. Расширение понятия *югэн*

Поэтической антологией, отразившей новые настроения и новые эстетические идеалы, была «Синкокинсю» — «Новая “Кокинсю”» (1205 г.). Главными из этих идеалов был *югэн* и производный от него *ёэн* — «чарующая красота». *Ёэн* — красота призрачная, неуловимая. Это, по существу, результат эволюции *югэн* в направлении дальнейшего отхода от видимой и осязаемой реальности. Идеал красоты *ёэн* пришел из китайской поэзии и эстетики эпохи Тан (618–906). *Ёэн* «привил» на японскую почву поэт Фудзивара Мототоси (1060–1142), а разработали эту категорию его последователи: поэты Фудзивара Сюдзэй и Камо-но Тёмэй (1159–1216).

Самый поздний слой антологии отразил новый эстетический идеал — *усин*, букв. «одухотворенность, одушевленность». Стилистическая виртуозность здесь уступает место простоте выражения; характерны для этого идеала отказ от «аристократизма» языка, приближение содержания к живой реальности при сохранении эмоциональной насыщенности песни. Примером стиля *усин* может служить песня позднего Фудзивары Тэйка:

Хоть знал заранее,
Что встреча
Ведет к разлуке,
Отдался я любви,
Забыв и о рассвете.

Но основной, определяющей в этот период оставалась красота *югэн*. Она доминировала и в классической поэзии «танка», и в драме «Но» и даже «проникла» в самурайскую литературу, оставив, например, заметный след в «военной эпосе» — «гунки» «Тайхэйки» («Повесть о великом мире», XIV в.).

Категории *ёэн* и *усин*, выведенные из эстетики *югэн*, в свою очередь, обогатили ее новыми качествами, приобщив ее к дескриптивной лирике, которая в этот период получает широкое развитие, в

частности, в творчестве таких поэтов, как Цунэнобу и Сюнрай. *Югэн* стал более сложным, многоаспектным, включив в себя эстетику тишины, покоя, отрешенности от суетного мира — эстетику «вечного». К этому времени складывается еще один эстетический идеал — *хэйтан*: «изысканная простота». Черты этого нового идеала фактически вошли в состав *югэн*, трансформировав его в направлении эстетики *саби* — «печали одиночества», которая также предполагала красоту обычного, простого. В духе *саби* творил свои шедевры выдающийся поэт «Синкокинской» Сайгё-хоси (1118–1190). Таким образом, обогатившись новыми качествами, *югэн* как бы предопределил переход в дальнейшем к новой эстетической категории, нашедшей воплощение в новой поэтической форме — лирическом трехстишии *хайку*, достигшем высот мастерства в творчестве Басё и поэтов его школы (XVII в.).

6. Первые японские «поэтики».

Начало самопознания литературы

Как же развивалась параллельно с этой поэтической практикой литературная теория?

Начало было положено теоретическими сочинениями — пособиями по стихосложению. Сначала это были руководства по сложению китайских стихов *канси*. Они, в свою очередь, дали толчок к появлению правил сложения песен *вака*. Это «Какё хёсики» («Правила сложения песен», 772 г.) Фудзивары Хаманари (716–782) и «Вака сакусики» («Правила сочинения песен», сер. IX в.) поэта-монаха Кисэна (другое из название «Кисэн-сики» — «Правила Кисэна»).

Хаманари основывает свои «Правила» на материале поэзии «Кодзики», широко опираясь при этом на китайский опыт. У японских поэтологов к этому времени уже имелось в распоряжении достаточно аналогичных китайских трудов по теории поэзии. Хаманари основное внимание обращает на «изъяны стиха» или, как он их называет, «болезни стиха» (термин прочно вошел в японскую поэтологию). Кроме того, он предлагает свою классификацию песен, подразделяя все песни на десять стилей, и использует опять-таки китайский опыт, отчего его классификация фактически оказалась неприемлемой для японской поэзии. Мало того, автор «Правил» предлагает японским поэтам пользоваться строгой рифмой, как в китайской поэзии, что также не нашло применения, ввиду коренного различия двух поэтических структур и наличия к тому же уже сложившейся традиции песен *вака*.

Труд Кисэна в основном конкретизирует и развивает «Правила» Хаманари, с учетом новых реалий в развитии поэзии (его труд отделяет от работы его предшественника период почти в сто лет). За это время японская поэзия весьма преуспела в своем развитии и, соответственно, в «освобождении» от китайской зависимости. Самобытность японской поэзии стала очевидной. Это было время, когда творили «Шесть гениев поэзии» — «Роккасэн», творчество которых стало классикой для японских поэтов на многие века. Кисэн также привлекает внимание к изъянам («болезням») стиха, насчитывает их четыре (в отличие от семи у Хаманари), разрабатывает классификацию песен, которая также не нашла применения в японской поэзии.

Еще раньше появляются первые признаки начала осмысления жанра и стиля, средств художественной выразительности. Первым таким жанровым определением было *сидзу-ута* (букв. «тихая песня»), которое обозначало род элегии в пояснении к одной из песен «Кодзики».

Следующим свидетельством начала осмысления жанра и стиля были рубрики песен «Манъёсю», а также пояснения к песням в тексте этой антологии, в частности, к песням поэтов Окура и отчасти Якамоти, поэта наиболее позднего слоя антологии. Встречаются такие пометки, как «восхваление...», «песни, сложенные в разлуке», «плач по...» и т.п., а также стилистические пояснения типа, «песни, просто выражающие то, что на сердце» (т.е. без использования тропов, специальной техники и риторики. — *И.Б.*) или «песни, выражающие то, что на сердце», — через ссылку на другие предметы (*моно*), иными словами с помощью тропов — сравнений, метафор, иносказаний. Использован и термин *хиюка*, букв. «песни сравнения», т.е. песни, построенные на сравнении (обычно развернутом).

Следующий этап разработки понятий жанра, стиля, а также тематики песен — это рубрикация песен «Кокинсю». В ней четко выражены тематико-жанровые разновидности песен *вака*.

Имеются и свидетельства начала осмысления литературы, прежде всего, поэзии как таковой, иначе говоря самопознания литературы. Важным толчком послужило изучение китайской теории поэзии, представленной в антологии «Вэньсюань», а также в поэтических трактатах, которые были обязательным предметом обучения молодых представителей аристократического сословия. Такие свидетельства встречаются в переписке Отомо Якамоти с его другом-поэтом Отомо Икэнуси (в 17-м и в заключительной части 19-го свит-

ка «Манъёсю»), а также еще раньше — в некоторых пометах поэта Окура (в 5-м свитке). Якамоти, в частности, высказывал в своих песнях и письмах к другу соображения об эмоциональном начале японской песни, чувстве как основе ее «души» (*kokoro*). Кроме того, из высказываний Якамоти следует, что *вака* опиралась на «чары слова», что свидетельствует о важности, придаваемой выразительности слова.

В целом эти заметки свидетельствуют о том, что японские поэты VIII века, несмотря на китайское влияние, уже пришли к осознанию особой сущности собственной поэзии *вака* и ее экспрессивной роли.

7. Начало осмысления творческого процесса в связи с поэтикой и эстетикой *танка*. Предисловия к «Кокинсю»

К началу X века приходит осмысление творческого процесса в совокупности с осмыслением поэтики *танка*, о чем можно судить по «Предисловию» к «Кокинсю» Ки-но Цураюки и Ки-но Ёсимоти.

Оба «Предисловия» в чем-то схожи, хотя авторы их и полемизируют друг с другом. С самого начала оба фиксируют и подчеркивают экспрессивную роль поэзии *вака*, а также ее важное значение не только в повседневной, но и в общественной жизни людей. Выражают они свои мысли, прибегая к различным поэтическим образам; оба «Предисловия» составлены в образном импрессионистском стиле, унаследованном от китайских классических «поэтик», что представляет отдельный интерес. По мнению авторов «Предисловий», люди обращаются к песне в горе и радости, когда наблюдают увядание природы и с сожалением встречают приближающуюся старость, когда скорбят об утрате родных и близких. «Безо всякого усилия движет она (песня. — И.Б.) небом и землею, — пишет Цураюки, — умиротворяет невидимых глазу злых духов и демонов, облагораживает союз мужчин и женщин, смягчает сердца суровых воинов» [Цураюки 1989: 49]. А Ёсимоти добавляет: «...ничто лучше песни... не исправляет нравы людские...». Иными словами, в отличие от Цураюки, Ёсимоти в первую очередь отмечает нравственные аспекты миссии «вака». В этом особенно ярко сказалось влияние китайских поэтик, подчеркивающих высоко духовную функцию поэзии. Оба автора, в части «истории песен вака», обращают внимание на период упадка этих песен после «Манъёсю», когда люди, по словам Ёсимоти, «пристрастились к роскоши и сластолюбию. Празднословие, словно об-

лако, затянуло небо, и потоком хлынули цветистые, пустые слова. Опали плоды, и лишь попусту цвели цветы...» [Ёсимоти 1989: 415].

Первый раздел обоих «Предисловий» посвящен сущности и характеру песен *вака*, их роли и назначению, а также их классификации. Ёсимоти, однако, подчеркивает при этом важное значение для развития поэзии *вака* близкого знакомства с китайской поэзией, а также факт создания японскими поэтами стихов на китайском языке (*канси*). Ёсимоти классифицирует японскую песню по стилям, что соответствует шестичленной классификации Цураюки (*рикуги*) и восходит к классификации «Шицзина» — древнекитайской «Книги песен». Стили или виды песни *вака* у Ёсимоти в общих чертах также совпадают с системой Цураюки. Однако, если Цураюки пытается адаптировать китайские названия к японской поэзии, то Ёсимоти лишь приводит их японское прочтение. В классификации Ёсимоти, как и в его «Предисловии» в целом, значительно сильнее, чем у Цураюки, ощущается влияние китайской теории поэзии. Не все виды *вака* в систематизации Цураюки и Ёсимоти идентичны по соотносению с их содержанием — некоторые разнятся существенно. И та и другая классификации строятся по смешанному принципу: часть видов восходит к тематико-жанровым разновидностям, отдельные виды обозначают чистые жанры, критерием для выделения других служат определяющие стиль выразительные средства. Так, например, выделяя вид *соэута* — «сопроводительная песня», т.е. песня, «сопровожающая» подарок или подношение, Цураюки исходит из ее функционального назначения, а Ёсимоти такого вида вообще не приводит.

Как и Цураюки, Ёсимоти уделяет особое внимание истокам поэзии *вака*. Что касается взглядов на творческий стимул, то Ёсимоти подчеркивает, что сложение песни не требует каких-то особых условий, ее рождает естественный отзыв человека на определенный эмоциональный настрой. С помощью песни выражаются эмоции, переживания, настроения, мысли. Ёсимоти исходит из того, что в древней Японии песня была органически связана с жизнью: она сопровождала труд, обряд, была неотъемлемой частью всего бытового уклада, древних верований, суеверий и т.д. Однако, в отличие от Цураюки, Ёсимоти придает большее значение моральным ценностям *вака*.

«Истоком» японской песни является, по словам Ёсимоти, песня бога Сусаноо, сложенная им, согласно мифу, когда он сошел на землю. Отсюда и пошло сочинение песен. Цураюки же возводит «начало» японских песен к моменту «отделения» неба от земли, под кото-

рой подразумевается страна Ямато, а авторами первых песен считает богов-прародителей — бога Идзанаги и богиню Идзанами.

Особый раздел «Предисловия» Ёсимоти посвящен истории развития поэзии *вака*. Вслед за песней Сусаноо появились и другие разновидности (формы) песен — *катаута*, *сэдока*. Кончился век богов, начался «век людей», и «песен стали слагать еще больше», — пишет Ёсимоти.

Таким образом, Ёсимоти диаметрально расходится с Цураюки в вопросе о динамике форм *вака*. По его мнению, как мы видим, количество этих форм постепенно увеличивается, однако это имеет место лишь на начальном этапе развития поэзии, тогда как далее число форм постепенно сокращается, пока не остается лишь одна единственная форма — *танка*.

Как и «Предисловие» Цураюки, «Предисловие» Ёсимоти содержит литературно-критические оценки творчества поэтов IX в. — «Шести бессмертных» («Роккасэн»): Аривара Нарихира, Оно-но Комати, Содзё Хэндзё, Фунъя-но Ясухидэ, Кисэн-хоси и Отомо Куронуси. Тем самым была заложена база для развития литературной критики в Японии. Примечательно, что при общей схожести оценок творчества обоими критиками, они порой отмечают такие особенности произведений, которые приводят их к диаметрально противоположным выводам. Например, Ёсимоти особо настаивает на характеристике песен Нарихира как увядших цветов. Но, если Цураюки видит в этой метафоре негативный смысл, то Ёсимоти находит в увядших цветах особую прелесть. К примеру, увядшая хризантема способна служить и служила предметом особого любования.

Отметим, что в процессе своего литературно-критического разбора Цураюки развивает собственную теорию поэзии. Он выдвигает доктрину соответствия «души» песни — *кокоро*, т.е. ее эмоционального содержания, «слову» — *котоба* как средству выражения содержания. С этой позиции и дает он критические оценки поэтам. Например, отмечает, что у Ясухидэ слог изящен, но содержание не отвечает ему, и в результате «его песни — словно торговец, разодетый в китайские шелка». А у Отомо Куронуси, наоборот: «Его песни — словно житель гор, присевший отдохнуть, нарубив дров, под сень цветущей вишни» [Цураюки 1989: 59].

Цураюки говорит и о преемственной связи песен «Манъёсю» с новой поэзией, представленной в «Кокинсю». Главным связующим звеном в этом плане было для него *макото*: верность истине, которую он считал важнейшим принципом поэтического творчества.

С этих позиций дает он оценку поэзии Содзё Хэндзё: «...он искусно владел слогом, но истинного было мало в его песнях...» [Цураюки 1989: 57]. По Цураюки истина едина: в песне она та же, что и в сердце поэта, и эмоциональное содержание песни должно полностью соответствовать подлинным чувствам поэта. Эта позиция, однако, приходила в противоречие с эстетикой *аварэ*. Установка на *аварэ* предполагала определенную поэтизацию изображаемого, в том числе и чувств. Цураюки надеется выйти из этого противоречия с помощью современной техники. Некоторые поэты, такие как Нарихира и Комати, достигали такой поэтизации с помощью ассоциативного подтекста, «избыточного чувства» *ёдзё*. Но Цураюки критикует Нарихира, ибо *ёдзё* означало невозможность адекватного отражения в поэзии подлинного чувства: «...в его песнях — избыток чувства, но ему не хватало слов...» [Цураюки 1989: 57].

Аналогичной критике подвергается у Цураюки и «монах Кисэн с горы Удзи», у которого «начала и концы стихов не отвечают друг другу, — словно смотришь на осеннюю луну и путаешь ее с предрасветным облаком». Недосказанность не укладывается в эстетику *макото*, она предполагала фантазию, читателю следовало «домысливать» то, что имел в виду поэт и что осталось за пределами словесного выражения песни.

8. Поэтико-эстетические взгляды позднего Цураюки.

Антология «Синсэн вака» (935 г.)

Позже, как уже отмечалось, Цураюки все же пришел к признанию принципа *ёдзё* и к пониманию необходимости ассоциативного подтекста. Об этом свидетельствует его «Предисловие» к другой антологии — «Синсэн вака» («Новое собрание японских песен»), которую он подготовил также по указу императора Дайго. Поэтическая практика, дальнейшее развитие поэзии показали, что на путях все большего и большего совершенствования и усложнения поэтической техники и риторики многие поэты лишь состязались между собой в мастерстве стихосложения, но не в красоте и глубине эмоционального содержания. И поэтому, сравнивая новую поэзию с поэзией старой, более ранней, Цураюки так писал: «Старые песни... Их душа глубока, а слова просты. Новые песни... Их слова — плод изощренного ума, а душа — неглубока» [Синсэн вака 1965: 2]. Исходя из своего уже изменившегося отношения к поэтическому искусству и его нового понимания, Цураюки и отбирал песни для своей новой антологии.

Так, он включил в свою антологию много песен из «Манъёсю» и других песен, не вошедших в эту антологию, поскольку они были сложены позже, начиная от правления государя Конни (810–823) и кончая правлением государя Энтё (Дайго. — И.Б.). Он подчеркивает, что отобрал лишь те песни, «в которых есть и цветы, и плоды». Ученый поэт использовал здесь образ Ёсимоти из его «Предисловия» к «Кокинсю». «Цветы» означают средства выражения, т.е. форму песни, а «плоды» — ее содержание. Иными словами, Цураюки, продолжая развивать свою концепцию гармонии формы и содержания, имел в виду песни «глубокой души» и «прекрасного слова».

Цураюки вносит в «Синсэн вака» и другие новшества. Например, отказывается от использования столь частых в «Кокинсю» прозаических введений — *хасигаки*, объясняющих ситуацию и обстоятельства сложения стихотворения. Ибо, по его мнению, к этому времени темы и мотивы настолько тесно «сжились» с образами, в которых они обычно выражаются, что ситуации стали легко угадываться. Здесь уместно вспомнить слова американских ученых Роберта Броуэра и Эрла Майнера: достаточно лишь упомянуть от лица женщины о вечере — и целая сцена складывается в воображении: «Мы не только видим ее сидящей за ширмой на фоне сгущающихся сумерек, но и представляем себе всю историю ее несчастной любви и знаем, что ее возлюбленный сегодня не придет» [Brower, Miner 1961: 437].

Другое новшество Цураюки — структурного свойства: он сочетает в своей антологии песни весны с песнями осени, песни лета с песнями зимы, поздравительные песни с песнями скорби и т.д., попарно чередуя их одну за другой.

Кстати, в «Предисловии» к «Синсэн вака» значительно больше ощущается влияние идей конфуцианства, излагаемых в китайских поэтиках — «Великом введении» к «Шицзину» и «Категориях стихотворений» Чжун Юна. Это видно прежде всего в понимании миссии песен *вака*, которые, в частности, «могут побуждать к надлежащему поведению, вдохновлять к сыновней почтительности». И далее Цураюки продолжает: «С ними высшие могут учить низших, а низшие высмеивать высших» [Синсэн вака 1965: 4]. В «Великом введении» в этой связи говорится о том, что древние государи использовали стихи, «чтобы связать /нитями/ супругов, взрастить сыновнюю почтительность и уважение /к вышестоящим/...». И далее о том, что государи стихами «исправляли подданных, подданные же увещевали ими государей» [Лисевич 1974: 264].

9. Тракта́т Мибу-но Тадаминэ. Классификация песен по стилям

В 945 г. появляется трактат Мибу-но Тадаминэ «Вакатэй дзиссю», название которого у нас переводится обычно как «Десять стилей японской песни», хотя слово *тэй* значит не «стиль», а «вид», «форма». Строго говоря, речь идет о разновидностях песен, многие из которых повторяют разновидности Цураюки. Однако есть среди видов Тадаминэ и те, что действительно близки к понятию стиля (например, *ёдзё-тэй* — стиль избыточного чувства и другие), и классификация. Тадаминэ, по своему замыслу, действительно исходит из единого критерия — стиля; так же, как и Цураюки, Тадаминэ полагал, что многие поэты в погоне за красотой формы обедняли содержание своих песен. «Думая о красоте (*фуга*) песни, они главное внимание уделяли красоте слова», — писал он во вводной части к своему трактату [Тадаминэ 1993: 2]. Видя эклектичность классификаций Цураюки и Ёсимо́ти и их зависимость от китайского прототипа, Тадаминэ и предложил иную основу для классификации, а именно — стиль. Он условно разделил все поэтические произведения классического периода на десять стилей и в своей вводной части к классификации оговорил и объяснил эту условность, в том числе само число десять. В каждом из выбранных им стилей он как бы выделяет стилевую доминанту, которую и берет за основу. Он прекрасно понимал, что стилей в действительности значительно больше, но подчеркнул, что его задачей было выделить основные из них. Он понимал также, что стили далеко не всегда предстают в чистом виде, но отмечал, что выбранные им виды «иллюстрируют стили, как они есть, и служат общей цели разграничения стилевых типов, — так, чтобы было понятно всем» [Тадаминэ 1993: 3]. Для иллюстрации каждого стиля он каждый раз приводил по 4–5 песен.

Естественно, что некоторые виды песен Тадаминэ, как уже отмечалось, совпадают с видами Цураюки, ибо в выделении видов Цураюки частично тоже исходил от стиля, определяя их по преобладающим средствам выразительности. Например, стиль *тёкутэй*, буквально «прямой» или «непосредственный», у Тадаминэ близок рубрике Цураюки *тодагото-ута* («песня в простых словах»), а также рубрике *кадзоэ-ута* — «песня-перечисление». Обе эти рубрики включают песни, использующие сложные образы, тропы, риторические фигуры и т.п. «Метафорический стиль» Тадаминэ перекликается

со стилем *син Ёсимоти* и *татоз-ута* Цураюки, ибо последние также предполагают выражение поэтической идеи не «прямое», но через сравнение (обычно косвенное) или метафору.

Классификация Тадаминэ отражает реальный стилиевой спектр песен *вака* того времени. На первую позицию он ставит «старый стиль», или «стиль старых песен», ибо многие поэты не приняли изящные умозрительные стили школы Цураюки, которые после появления «Кокинсю» стали еще более изощренными и условными. Они стремились слагать песни в стиле раннехэйанских авторов и даже в стиле «Манъёсю» или близком ему стиле. Тадаминэ в своем трактате отразил и зафиксировал эту живучесть традиции старых песен.

Придавая в поэзии важное значение *ёдзё*, Тадаминэ выделил его в специальный стиль, определяемый наличием эмоционального подтекста, или «избыточного» эмоционального содержания. В стиле *ёдзё* сложились немало песен Фудзивара Кинто, Фудзивара Сюдзэй, Фудзивара Тэйка и многие другие поэты середины и конца Хэйана. «Метафорический стиль» был не только присущ многим современникам Тадаминэ, но, как оказалось, обрел перспективу в будущем. К эмоциональной метафоре часто обращался Фудзивара Сюдзэй и ряд его современников.

То же можно сказать и о «возвышенном стиле», указанном Тадаминэ. «Возвышенный стиль» или «стиль возвышенных чувств» (*кодзётэй*) соответствует эстетическому идеалу «возвышенного» (*такэтакаси*), который существовал в хэйанской культуре параллельно с идеалом *аварэ*, но играл менее значительную роль, точнее имел более ограниченную сферу использования. Этот стиль использовался поэтами для выражения чувства восхищения красотами природы, их восхваления, а также в песнях-славословиях (*иваи-ута*). В этом стиле создавал свои поэтические шедевры поэт Минамото Цунэнобу. Он определял свой стиль как «возвышенный стиль лирики природы» и посвятил разработке его специальное эссе.

Еще один стиль, выделенный Тадаминэ, — «стиль отражения чувств» (*сяситэй*) объединял произведения, отражавшие реальные чувства человека, обычно самого автора, и отличал их от умозрительно-условной поэзии позднего слоя «Кокинсю» и значительной части произведений последующих поэтов. В «стиле отражения чувств», как правило, слагал песни ставший почти легендой поэт-монах, поэт-странник Сайгё-хоси (1118–1190). Каждая его песня представляла собой самостоятельный эстетический микромир, не связанный ни с конкретным «случаем», ни с заданной темой. «Стиль

очень глубокой души», — так отозвался о песнях Сайгё ученый поэт, государь-иннок Готоба-но ин (1180–1239).

Наконец, стиль «прекрасного слога», указанный Тадаминэ, иными словами стиль, в котором господствовала эстетика формы, определил по существу основное направление развития поэзии того времени — поэзии, опирающейся на совершенство и изощренность риторической техники, поэзии, представленной в «Кокинсю» и в произведениях целого ряда поэтов последующих десятилетий. Этот утонченный и изысканный стиль принято называть также «стилем Фудзивара» — по имени аристократического рода, из которого вышло большинство поэтов периода «Кокинсю» и последующего времени.

Классификация Тадаминэ оказалась более продуктивной и более перспективной, чем классификация Цураюки и все ей предшествующие, прежде всего потому, что она строилась целиком на японском материале, хотя и использовала китайский опыт. Она имела много последователей. Начать с того, что уже в самом скором времени появилась классификация Минамото Митинари под аналогичным названием «Вака дзиттэй» («Десять стилей японской песни»), которая практически повторяла рубрики Тадаминэ, заимствуя даже часть его примеров, однако сократив их число и оставив лишь стихи, с его точки зрения наиболее репрезентативные. Классификация по стилям прочно вошла в традицию, как и само их число десять. Так, стилевой принцип взял в основу своей будущей классификации Фудзивара Тэйка в «Записках из месяца в месяц» («Майгэцусё», 1219 г.). Его классификация, так же, как и классификация Тадаминэ, известна как «Десять стилей японской песни» или «Десять стилей Тэйка» («Тэйка дзиттэй»). На десять стилей разделил пьесы театра «Но» драматург и теоретик этого жанра Сэами Мотокё в XIII в. Стилям японской песни посвятил свой главный теоретический труд «О старых поэтических стилях» («Корай футайсё») и выдающийся поэт второй половины XII в. Фудзивара Сюдзэй.

Кроме того, более поздними классификаторами были унаследованы и некоторые названия стилей, введенные Тадаминэ. Например, в стилевом наборе Тэйка встречаются рубрики «возвышенный стиль», обозначенный термином *такэтакаки-тэй*, являющимся синонимом *кодзётэй*, а также «старый стиль» (*фурумэкасики-тэй*), хотя и с оговорками об условности этой рубрики. А в классификации Сэами имеется аналогичный с Тадаминэ стиль «прекрасный цветок». Этот стиль другими словами можно назвать стилем *аварэ*, который

также существовал в поэзии достаточно долго — о нем упоминается в сочинении Абуцу-ни «Ёру-но цуру» («Ночной журавль»). Поэтому не случайно имя Тадаминэ упоминается во многих известных трудах по теории поэзии — таких, как «Огисё» Фудзивара Киёсукэ, «Якумомисё» Дзюнтoku-тэнно и др. Его труд высоко ценился и в период Хэйан и позже.

10. Фудзивара Кинто. Новый взгляд на поэзию. Классификация по «ступеням поэтического искусства»

Эстафету Цураюки как «законодателя поэтической моды» и главного эксперта в поэзии принял в конце X в. Фудзивара Кинто (966–1041). Ему принадлежат два трактата по теории поэзии: «Синсэн дзуйно» («О новых собраниях песен») и «Вака кухон» («Девять ступеней искусства *вака*»). В первом, посвященном осмыслению сущности поэзии *вака*, Кинто высказывает свои соображения о том, какова должна быть песня и в чем состоит искусство ее сложения.

Прошло более столетия после составления «Кокинсю» и появления первого теоретического и литературно-критического труда по японской поэзии — «Предисловия» Цураюки. Японская поэзия прошла за это время большой путь, развивая традиции «Кокинсю», с одной стороны, и отталкиваясь от этих традиций, с другой. Произошел естественный пересмотр поэтического наследия прошлого.

Во втором трактате Кинто предлагает качественно новую классификацию песен — по этапам становления и мастерству поэтического искусства. Кинто хорошо изучил поэзию «Кокинсю» и ее последователей и пришел к выводу, что «эстетика формы», в которую вылилась погоня за все более и более сложной и замысловатой техникой стиха, не всегда приводила к достижению желаемой гармонии «души» песни и ее «слова» (формы и содержания), — доминировало либо одно, либо другое.

Если девизом Цураюки было «прекрасное» содержание в прекрасной форме, то Кинто предлагает поэтам более гибкий вариант, ставит перед ними как бы более легкую задачу. Он пишет: «У песни душа должна быть глубокой, а облик чистым и ясным... Если же трудно преуспеть в гармонии души и облика (т.е. формы), то следует прежде всего позаботиться о душе. Если же душа окажется все же не глубокой, тогда следует потрудиться над обликом» [Кинто 1978: 26]. Важное значение придавал Кинто сюжету песни, который должен быть интересным *омосироки* и не банальным. Кроме того, большое

внимание ученый поэт уделял благозвучию песни, ее ритму. «Чистое и ясное звучание песни дополняет и украшает ее облик», — подчеркивал он.

В трактате «Девять ступеней искусства *вака*» Кинто высказывает мысль, что глубины содержания в таком маленьком стихотворении, как *танка*, можно достичь лишь в случае широкого использования подтекста, когда значительная часть эмоционального содержания песни уходит в подтекст. Иными словами, как уже отмечалось, он придавал исключительно важное значение *ёдзё* — эмоциональному содержанию, скрытому, но угадываемому за пределами слов. Поэтому к высшим ступеням поэтического искусства он относит песни, содержащие *ёдзё*. В классификации 9 ступеней, каждая из которых, в свою очередь, подразделяется на три степени: к первой из этих ступеней он относит те песни, что сложены прекрасно и отличаются избыточным чувством.

В низших ступенях классификации представлены песни, не имеющие ассоциативного подтекста, причем вначале приводятся песни, которые сложены так, что заслуживают похвалы, либо привлекают своим сюжетом (*фуси*), а также песни, отличающиеся ладным ритмом и приятным мелодическим рисунком (*сирабэ*); наконец, заключают его классификацию песни, лишенные даже малых достоинств.

Кинто знал, что в раннеяпонской поэзии широко использовались всякого рода зачинные слова и выражения, которые он объединяет общим понятием *утамакура* — «изголовье песни». В трактате «О новых собраниях песен» он пишет: «...певцы в старые времена часто брали в главные стихи зачины (*утамакура*), а задуманное излагали в стихах заключительных. Певцы более поздних времен — Накамуро (старинное название периода «Кокинсю». — И.Б.) так уже не поступали, однако и они считали, что выражать задуманное сразу же, с первых слов, — не следует» [Кинто 1978: 26–27]. Ученый поэт внимательно следил за процессом развития поэзии и видел, что традиционные зачины все еще продолжают употребляться (хотя и в меньшей степени, да и при наличии более тесной связи с основным содержанием). В связи с этим он рекомендует поэтам тщательно изучать условия использования такого рода слов и выражений.

Кинто также заметил, что стихийно (уже со времен «Манъёсю») постепенно развивается поэтика реминисценций, обращение к поэтическому прошлому как к источнику вдохновения. Отсюда сюжетные заимствования; заимствовались также лексика, фразеология старых стихов, их образное решение и т.д. Кинто писал, что эта практика

перспективна, и решил упорядочить ее. Он, во-первых, не рекомендовал поэтам заимствовать «душу» песен предшественников, но лишь элементы ее облика, т.е. средства художественной выразительности. При этом он настаивал, чтобы песня, которая понравилась поэту и которую он взял в качестве своего прототипа, нравилась также и другим, чтобы это была известная песня (*мэйка*), которую читатель сразу же узнал бы и которая, таким образом, расширила бы содержание новой песни за счет ассоциаций (*ёдзё*), связанных с песней-прототипом.

В трактате «Синсэн дзуйно» есть также раздел литературной критики. В нем, в частности, автор высоко отзывается о творчестве поэтов «Кокинсю» Цураюки и Мицунэ, приводит заслуживающие подражания поэтические произведения таких поэтов, как Исэ, Фукаябу и других.

От поэтического слова Кинто требует «чарующей изысканности» (*таэ* — этот термин в дальнейшем вошел в число эстетических канонов лирической драмы «Но»). Вслед за Цураюки, он наставляет поэтов, что «слов грубых, простонародных надлежит избегать, равно как и всяких туманных, неясных выражений. Кроме тех случаев, когда то, о чем поется, — прекрасно само по себе» [Кинто 1978: 34].

Таким образом, *ёдзё* становится одной из главных эстетических установок в концепции Кинто. Этому феномену суждено было занять к концу хэйанского периода практически основное место в поэтике *танка*. Уже во времена Кинто наметилась трансформация красоты *аварэ* в более углубленную и скрытую красоту *югэн*.

Трактаты Фудзивара Кинто и вся его деятельность имели такое же важное значение для середины хэйанского периода, как деятельность Цураюки для своего времени. Это был крупнейший поэт и теоретик поэзии своей эпохи.

11. Разработка эстетики *югэн*. Фудзивара Сюдзэй, Камо-но Тёмэй

С конца XI в. начинается процесс углубления, детализации и систематизации теории поэзии. Это связано в первую очередь с именами поэтов Фудзивары Киёсукэ (1104–1177), Минамото Сунрай (Тосиёри, 1055–1129), Фудзивары Сюдзэй (Тосинари), и его сына Фудзивары Тэйка (Садаиэ, 1162–1241).

Фудзивара Киёсукэ оставил после себя несколько сочинений. Это был поэт, принадлежащий к традиционной школе Рокудзё. Среди его

сочинений — записки «Фукуро соси», «Введение в изучение поэзии *вака*» («Вака сёгаку-сё») и труд по систематизации зачина (*утамакура*) — «Огисё», написанный как бы в продолжение работы Кинто.

Этой же теме раньше посвятил свой труд поэт-монах Ноин-хоси. Он составил описание-каталог зачинов *утамакура*, причем именно в основном общепринятом понимании этого термина, т.е. зачинов-топонимов; дал объяснение и раскрыл происхождение многих древних *утамакура*. Его труд называется «Ноин утамакура». Точные годы жизни его не известны. Известно лишь, что родился он в 988 г. и жил во время правления императора Итидзё.

Интересные идеи высказывает Минамото Сюнрай, сын поэта-новатора Минамото Цунэнобу и ярый противник поэтов-традиционалистов Киёсукэ и Мотосукэ. Он создал новый поэтический стиль, в основе которого были новизна содержания и «свежесть сюжета» («*мэдзурасики фуси*»). «Свежесть сюжета» была центральной идеей его поэтического трактата «Сюнрай дзуйно» (1114 г.). Фактически он развивает в нем идеи Фудзивары Кинто, который писал, что сюжет должен быть интересным и увлекательным («*омосироки фуси*»). Сюнрай ратовал за расширение каталога традиционно-привычных мотивов и сюжетов. Он мастерски владел возвышенным стилем, к которому часто обращался его отец, а также, подобно отцу, создавал блестящие произведения, покоряющие изящной простотой. В своем трактате он обосновывает продуктивность своего стиля и рекомендует поэтам следовать его примеру, т.е. фактически «выходить» за пределы канона. В трактате он дает также рекомендации по искусству стихосложения, как бы обобщая все то, что было создано в области теории поэзии до него.

Целый ряд ученых поэтов разрабатывает в своих трудах эстетическую категорию и стиль *югэн*, которая начинает осмысливаться как эстетическая категория в конце эпохи Хэйан. Начало этому положил ученый поэт и критик Фудзивара Мототоси, который писал о *югэн* в своем трактате «Записки счастливого человека» (1645 г.): «Если поэт слагает и читает свои стихи, то в них невольно должны слышаться и ощущаться “таинственность” (*югэн*) и очарование (*эн*)».

Мототоси пользовался термином *югэн* для оценки поэтических произведений, представленных на поэтические турниры. Комментируя одно из таких произведений, он писал: «Слова в нем — как будто бы все те же, что и в прежних песнях. Однако что-то неуловимое, таинственное пронизывает их суть» [Хисамацу 1931: 30]. Однако Мототоси лишь подошел к трактовке *югэн* как эстетического идеала

поэзии, специально он эту тему не разрабатывал. Впервые это сделал Фудзивара Сюдзэй. Саму идею *югэн* Сюдзэй объяснял так: «Не обязательно песня должна выражать какое-то новое понятие..., но она должна внушать ощущение очарования, а также таинственности и глубины... Эта атмосфера должна как бы парить над песней, как дымка над горными вишнями» [Сюдзэй 1989: 226].

В *югэн* Сюдзэй видел эстетическую сущность японской песни своей эпохи. Он разработал различные аспекты функционирования *югэн*: *югэн* как содержание поэтического произведения; *югэн* как форма, облик (*сугата*), когда таинственно-сокровенное определяется выразительными средствами; *югэн*, который проявляется в единстве души песни, ее слова и всего облика и т.д. Для самого Сюдзэя, в его поэтической практике, *югэн* чаще всего выступает как красота одиночества, печали, отрешенности, тишины.

Примечательно, что, разрабатывая эстетику *югэн*, Сюдзэй обращался к прошлому, к поэзии «Кокинсю» и там искал и находил истоки этого феномена. Вслед за Цураюки и Кинто Сюдзэй уделяет серьезное внимание разработке идеи «души» песни. В его работе «О старых поэтических стилях» представлена новая поэтологическая категория — *моно-но кокоро* («изначальная душа»), т.е. душа того предмета, который получает отражение в поэзии, в песне. Иначе говоря, по его мнению, «душа» предмета (*моно*), осмысленная поэтом, должна получить отражение в песне, становясь «душой» песни [Сюдзэй 1989: 331].

Разработкой эстетики *югэн* занимался и Камо-но Тёмэй (1153–1216), автор известного эссе «Ходзёки» — «Записки из кельи». Причем ряд его положений расходится со взглядами Фудзивары Сюдзэя. Его трактат «Мумёсё» («Без названия») включает специальный раздел о стиле современной поэзии, который посвящен исследованию стиля *югэн*. Он рассматривал его как стиль, в отличие от Сюдзэя, который считал *югэн*, так же как и *аварэ*, не просто стилем, но обобщенным идеалом прекрасного. Рассматривая процесс возникновения и развития форм и стилей в японской классической поэзии, Тёмэй связывает эту проблему с особенностями поэтических антологий, начиная с «Манъёсю». Он считает, что каждая эпоха, маркируемая соответствующей поэтической антологией, формирует свой идеал красоты, и, следовательно, *югэн* является художественным стилем новой поэзии. Тёмэй отмечает преемственность в развитии поэзии *вака* и подчеркивает, что возникновение стиля *югэн* было предопределено всей предшествующей историей развития поэзии. Считая, что

в «Кокинсю» сложились различные стили средневекового стиха, Тёмэй утверждает, что и стиль *югэн* (*югэн-но сама*) имеет свои истоки в этой антологии. Именно в наследии прошлого выявляет Тёмэй истоки современных ему художественных идеалов, отмечая роль традиции в их формировании.

Очень важным моментом в концепции Тёмэй является отказ от субъективного лиризма. Тёмэй считал, что выражение личностных эмоций не соответствует стилю *югэн*. Следует отказаться, полагал он, от воплощения в песне интимных переживаний, присущих придворной поэзии, и сосредоточиться на созерцании природы и самосозерцании. Естественно, здесь большая роль отводится *ёдзё*. Главным для стиля *югэн* является *ёдзё*, — «чувство, которое не выражается в слове, которое нельзя увидеть в «облике» (*сугата*)» [Тёмэй 1978: 87]. *Югэн*, — пишет он, применим, когда осенним вечером на небе нет красок, не слышно звуков, и мы не можем выразить в словах, то, что глубоко трогает сердце... Или, когда смотришь на осенние горы, окутанные туманом, и можешь лишь вообразить себе, как прекрасны скрытые от глаз багряные листья кленов; когда до глубины души проникаешься чувством прекрасного» [Тёмэй 1978: 87–88]. В этой идее «призрачности», неясности чувства Тёмэй солидарен с Сюдзэем. Однако он отдает предпочтение дескриптивной лирике, настаивая на отказе от экспрессивной функции поэзии, которая в свое время выступала на первый план в концепциях Цураюки и Ёсимоти, а также в шедеврах Фудзивары Сюдзэй, таком, например, как в песне, выражающей в образах природы тему воспоминаний и грусти:

Прошлое вспоминаю...
На травяную хижину льет
Ночной дождь.
Не прибавляй же новых слез мне,
О, кукушка!

[Синкокинсю 1989: 201]

Или в другой, представленной в «Кокинсю» песне, развивающей мотив воспоминаний о прежней любви, также переложенной Сюдзэем:

Когда вдыхаю аромат
Цветущих мандаринов, ждущих мая,
Родных когда-то рукавов
Благоуханье
Мне чудится...

[Кокинсю 1989: 39]

в переложении Сюндзэя она звучит так:

Кому-то вновь
Цветущий мандарин
Воспоминания навевает,
И я, быть может, для кого-то
Любовью прежней окажусь?

[Синкокинсю 1989: 238]

В этих песнях Сюндзэя присутствует в роли субъекта, лирического героя, сам автор. И как раз этого никак не может принять Тёмэй, ярый поборник дескриптивного символизма и тех новых веяний в поэзии, которые были привнесены поэтами Цунэнобу, Сюнраем, монахом Сюньэ (род. в 1113 г.). К чему здесь субъект? К чему «я», если все эмоции, с его точки зрения, уже выражены в образах и картинах природы? Именно *югэн*, по мнению Тёмэя, породил эмоциональную метафору, которая, как он считал, вполне заменяет субъект, выразив его эмоциональное состояние.

Примером дескриптивной лирики служат для него произведения Фудзивары Тэйка. Такое, например, как:

Оглянешься кругом —
Нет ни цветов,
Ни алых листьев,
Лишь в бухте камышовые
навесы рыбаков
В осенних сумерках...

[Синкокинсю 1989: 363, Фудзивара Тэйка]

— грустная картина поздней осени, отсутствие ярких красок, увядание вместо цветения, печальное настроение выражено не как личное чувство, а с помощью самих образов увядающей осенней природы. Вот — подлинный *югэн*, с точки зрения Тёмэя, прямо противоположный *аварэ* с его цветами, яркими красками, пробуждающими элегический настрой, порожденный сознанием эфемерности и недолговечности этой красоты.

Тёмэй связывает *югэн* с созерцательной лирикой, ибо она, как подчеркивает ученый поэт, повышает суггестивность стиха. Следуя наставлениям своего учителя Сюньэ-хоси, Тёмэй утверждал, что для выражения эстетики *югэн* требуется хорошо развитая дескриптивная символика, и тогда субъективные ощущения лирического героя легко понимаются [Тёмэй 1978: 38].

12. Поэтологические труды Фудзивары Тэйка

В начале XIII в. появляются один за другим поэтологические трактаты Фудзивары Тэйка: «Майгэцусё», «Киндай сюка», «Эйга тайгай». Среди десяти стилей японской песни, приводимой в трактате «Майгэцусё» («Записки из месяца в месяц», 1219 г.) Тэйка ставит на первое место в своей классификации стиль *югэн* как определяющий стиль эпохи. Он развивает дальше учение о непостижимости красоты разумом, идею *сатори* — «озарения», -внезапного, интуитивного постижения сути вещей, а соответственно и восприятия прекрасного. Если Цураюки считал источником поэтического творчества «то, что человек видит, и то, что он слышит», то для Тэйка этим источником становится внутреннее зрение и внутренний голос. В обращении к *сатори* сказалось углубленное восприятие идей буддийской секты дзэн. Однако, считая, видимо, эстетику *югэн* уже достаточно разработанной, Тэйка вскоре выдвигает новый эстетический идеал — *ёэн*, чарующей, призрачной, неземной красоты. Он часто называл этот идеал *ёдзё ёэн* — «чарующей красотой избыточного чувства», из чего следует, что в основе *ёэн* также лежит поэтика недосказанности. Разработке эстетики *ёэн* посвящен трактат «Киндай сюка» (1209 г.). В духе этого идеала созданы многие произведения поэта. Например:

Ветер доносит
Слив аромат,
С ним будто споря,
Луч луны, сквозь ветхую
 стреху пробившись,
Отразился на рукаве...

[Синкокинсю 1989: 44]

Весьма оригинальным представляется трактат Тэйка «Киндай сюка» — «Прекрасные песни нового времени» (1209 г.). Он открывается небольшой теоретической статьей-введением, которая продолжается далее мини-антологией стихов *танка*, подтверждающей примерами положения, излагаемые во вводной части. Антология представляет собой своеобразную поэму из 83 стихов, связанных между собой поэтическими ассоциациями. Например, если в предыдущей *танка* речь идет о горё, то в последующей — о луне, т.к. луна, которой привыкли любоваться хэйанцы, заходит в конце концов за гребни гор, что ощущается ими как самый грустный момент в

данном созерцании. Или, если предыдущее стихотворение воспевает море, то в последующем речь идет о волнах, и т.д. «Киндай сюка» Тэйка уместно было бы назвать трактатом-антологией.

В теоретической его части представлена критика поэтов-предшественников и современников Тэйка, а также рекомендации по сложению стихов по образцу прототипа *хонкадори* (о чем речь будет идти далее). Последняя проблема является центральной в третьем трактате Тэйка — «Эйга тайгай» — «Очерк поэтики *танка*».

На закате жизни Тэйка разрабатывает на базе категории *ёэн* новый эстетический идеал — *усин* (буквально «одоухотворенный», «имеющий душу»), в основе которого — все та же недосказанность. Этот идеал также базировался на эмоциональном подтексте, но был значительно ближе к реальности, чем *югэн* и *ёэн* и характеризовался некоторой «сниженностью», упрощением поэтического языка при сохранении, однако, «чарующей красоты» — *эн* и повышенной эмоциональной напряженности.

Как уже было отмечено ранее, и *ёэн*, и *усин* были производными эстетическими категориями, сложившимися на базе идеала *югэн* по ходу развития его в новых условиях, когда этот идеал, обогащаясь новыми оттенками, постепенно приближался к веяниям новой эпохи, эпохи «снижения аристократизма» языка и усиления внимания к простому и обыденному, и тем самым расширял границы поэтического. Эту метаморфозу, как уже отмечалось, частично предвосхитил поэт Сайгё, слагая песни в духе *саби*, воплотившем мотивы тишины, одиночества и отрешенности от суеты окружающего мира. Так завершалось развитие по спирали эстетического сознания японца тех времен, и на верхнем витке этой спирали оказались идеалы, весьма близкие по своей смысловой сущности идеалу «Маньёсю» — *мэй-дзё-тёку*, а по стилю и изяществу формы — идеалам *аварэ* и *эн*. Здесь прежде всего следует упомянуть *хэйтан* Тамэизэ, а для более поздней эпохи — стиль *саби* Мацуо Басё. Последний, восходя к *саби* поэта Сайгё, сложился окончательно уже в рамках иной, новой поэтической структуры — трехстишия *хайку* (XVII в.).

Мотивы тишины, покоя, отрешенности от суетного мира, мотивы слабости и увядания в сочетании с мотивами изящной простоты все более настойчиво звучали в произведениях позднего Фудзивары Тэйка. Их стимулировала эстетика *усин*. На базе этих мотивов сын Тэйка — Фудзивара Тамэизэ (1198–1275) и разрабатывает эстетический идеал *хэйтан* — «изящной простоты» (*хэй* — «простой», «обыденный» и *тан* — «изящный», «изысканный»). В продолжение семейных

традиций Фудзивара Тамэиэ создал и возглавил поэтическую школу Нидзё и написал трактат по теории поэзии — «Эйга иттай» — «Один из поэтических стилей японской песни», в котором, собственно, и разрабатывает теорию красоты *хэйтан*.

13. Эстетические взгляды и идеи поэта Готоба-но ин

Так же, как и Тэйка, большое внимание разработке эстетических идей и категорий уделял император-поэт Готоба-но ин. Особенно активно он использовал категории *югэн* и *ёэн* в качестве оценочных на поэтических турнирах. Готоба и как поэт прекрасно владел этими стилями:

Быть может, мой рукав
Обильно увлажнила
Осенняя роса?
Всю ночь в нем отражался
Лунный лик...

Подобно Фудзиваре Тэйка, Готоба придавал важное значение «озарению», вдохновению. В своем трактате «Готоба-но ин-но гокидэн» («Заветы инок Готобы») он пишет: «Те, кто привык слагать песни Ямато, от древности до наших дней преуспевали в этом не от того, что следовали указаниям или запретам других и не благодаря собственным усилиям и стараниям, но лишь благодаря таланту и озарившему их вдохновению, что помогали им сложить песни с прекрасною душою. И получилась песня хорошей или плохой, зависит не от того, насколько успешно претворил певец в жизнь задуманное, но более от случая, от времени, когда озарило его вдохновение» [Готоба 1978: 145].

Что же касается того или иного облика песни (именно так именовал поэт этот жанр), то «обликов песни может быть великое множество, облик песни может быть разным, — тем, либо другим, и невозможно всю жизнь сохранять приверженность одному из них». Он с пониманием относится к творчеству Тэйка, который не придерживался, как уже отмечалось, всю жизнь одного и того же стиля, но менял с годами свои предпочтения в соответствии со сменой общественных идеалов. «Может быть, — писал Готоба, — красота ровная, спокойная, красота возвышенная или же красота изящная, чарующая» [Готоба 1978: 145].

Готоба выражает свою солидарность и с Фудзиварой Кинто, который утверждал, что равно трудно преуспеть в красоте души песни и ее облика. Он пишет: «Либо предпочтение отдано душе песни, либо наоборот, ее облику (примером последнего случая может служить поэзия раннего Цураюки и его школы). А потому неисчерпаемы и возможности слова для выражения души песни; бывает так, что, выразив главное, то, что задумано, оказывается трудно выразить его сокровенную суть (здесь поэт имеет в виду *югэн* и вообще сокровенную суть в дзэнском понимании этого слова. — И.Б.)» [Готоба 1978: 145]. В общем перечислении песен Готоба приводит случаи, когда певец основное внимание уделяет содержанию (*фудзэй-о мунэ то суру*), и, наоборот, когда в центре его внимания находится «облик» песни (*сугата-о саки то суру*) [Готоба 1978: 145].

Как уже явствует из сказанного, Готоба несколько видоизменил привычный набор поэтологических терминов, а также изменил семантическое наполнение некоторых из них. Он частично отошел от общепринятой терминологии обозначения «души» («сердца») песни и других компонентов творческого процесса. Вместо слова *кокоро* (*тэнсай*), например, поэт употребляет слово *фудзэй* — букв. «чувство», «эмоции» в значении «сердца» как эмоционального содержания поэзии. Если Кинто применяет оценочную категорию *таэ* — «необыкновенно прекрасное» к «слову» (*котоба*), т.е. к выразительным средствам поэзии, то Готоба применяет его к эмоциональному содержанию, к *фудзэй*.

Применяя термин *кокоро* («сердце») для передачи понятия содержания песни Готоба часто использует синоним *фудзэй*, в контексте как характеристики «хорошего» или «плохого» («мелкая душа»); *кокоро* часто имеет и более широкое значение, включая понятия «содержания», «темы», «идеи», «замысла».

В значении «облика» песни как ее внешнего оформления Готоба обычно употребляет традиционный термин *сугата*, хотя порой этот термин приближается у него в своем значении к «стилю». Что касается выразительных средств для интерпретации содержания *фудзэй*, то Готоба, следуя за Сюньэ-хоси и Сюнраем, считал их практически неисчерпаемыми. «Неисчерпаемы возможности слова для выражения души», — часто повторял он и, как и Сюнрай с его единомышленниками, стремился выйти за пределы «эстетики установленного», за пределы традиционного набора мотивов, образов, сюжетов, тропов и других поэтических средств.

14. Охранительные тенденции и обращение к прошлому.

Тэйка, Готоба-но ин, Фудзивара Ёсицунэ

Важной проблемой, которая находит свое отражение во многих поэтических трактатах, особенно поздних, является проблема отношения к прошлому. Если в «Предисловиях» Цураюки и Ёсимоги просто признаются таланты великих поэтов «Манъёсю» и воздается им должное; если у Кинто обращение поэтов к произведениям прошлых времен служит развитию поэтики реминисценций, которую он хочет ввести в определенные рамки, придать ей некую строгость, то в позднэхэйанский и особенно в постхэйанский период обращение поэтов к прошлому, к истокам поэзии *вака* (т.е. к поэзии раннеяпонской, содержащейся в древних произведениях — «Кодзики», «Нихонги», «Фудоки», изучать которые призывал еще Фудзивара Кинто, а также к поэзии ранних поэтических антологий — «Манъёсю» и последовавшей за ней «Кокинсю») имело еще и значение общественно-политическое. К этому времени появился серьезный конкурент классической поэзии, поэзии аристократического сословия, а именно, молодая, нарождающаяся самурайская литература. И поэтому сохранение и продолжение традиций родной классики ставилось во главу угла.

Такова основная проблема, которая решается в обоих «Предисловиях» Готобы-но ин'а и Фудзивары Ёсицунэ. И проблема эта, озабоченность ею звучит буквально в каждом разделе, в каждой фразе этих «Предисловий» (особенно остро Готобы-но ин'а), хотя и по-разному, в разных контекстах и образах. Не случайно и современники составителей, и ближайшие их предшественники, в том числе Фудзивара Тэйка, один из ведущих составителей «Синкокинсю», разрабатывали свои новые эстетические идеалы, обращаясь к прошлому, и поэтика реминисценций заняла важное место в их трудах.

Так, вслед за Кинто к ней обращаются Фудзивара Мототоси и Сюдзэй. Последний придавал ей особое значение, и его считают основоположником традиционализма в японской литературе. Поэтику реминисценций детально разрабатывает Фудзивара Тэйка. Вслед за Кинто он считает, что поэтам не следует заимствовать содержание («душу») старых песен, но предлагает использовать выразительные средства для придания поэзии аромата старины, сохранения духа времен и связи с настоящим временем: «Слово вздыхает по старине, душа жаждет новизны».

Вместе с тем, Тэйка настаивает на значительном временном отрыве от произведения-прототипа. В отличие от Кинто, он предлагает

смелее использовать все богатство произведений малоизвестных и анонимных. И, наконец, Тэйка предлагает применять заимствуемый материал в трансформированном варианте и в контексте, отличном от контекста прототипа. Например, если прототип представляет собой любовную песню, то заемный образ, фразеологический оборот и т.д. можно ввести в песню природы, странствия и т.д., но не в песню любви. Фудзивара Тэйка, разрабатывая на основе *югэн* свой новый стиль *ёэн*, стиль «неземной», «чарующей» красоты, исходил, как уже было отмечено, из эстетического идеала *аварэ*, причем в той форме, в какой он проявлялся в ранних слоях антологии «Кокинсю», а именно в творчестве «Шести гениев поэзии» — «Роккасэн» и, в первую очередь, в творчестве поэтов Аривару Нарихира и Оно-но Комати, ибо в их поэзии этот идеал был связан с ассоциативным подтекстом *ёдзё*.

Что касается основной проблематики позднего произведения Готоба-но ин'а — его «Предисловия» к антологии «Синкокинсю», — равно как и «Предисловия» Ёсицунэ, стоящего первым, в начале этой антологии, то они отличаются от многих трактатов, которых мы касались ранее, прежде всего тем, что их авторы не занимаются разработкой новых эстетических идеалов и категорий и т.п., а сосредоточены, по существу, на одной-единственной проблеме, которая видится им наиболее актуальной в их время. А именно — на проблеме «Пути японской песни» или, выражаясь привычными им образами, — на «Пути Сикисима».

В «Предисловиях» Ёсицунэ и Готоба-но ин'а к антологии «Синкокинсю» подчеркивается необходимость обращения к «Ман'ёсю» как к истоку поэзии *вака*. Составители включают в свою антологию значительное число песен из «Ман'ёсю», которым Готоба-но ин придает важное значение как первоисточнику песен Ямато. «Кто не знает этих песен, — пишет он, — считая, что ему это не нужно, не сможет понять песню, в которой есть слова из “Ман'ёсю”» (автор имеет в виду *хонкадори* — поэтические заимствования из произведений предшественника).

«Первоисточник, от которого пошло развитие нашей поэзии, — это “Ман'ёсю”, — подчеркивает Готоба, — она положила начало и послужила образцом для последующих собраний» [Готоба 1989: 594]. И в то же время Готоба замечает, что нельзя не учитывать новых идей и новых задач поэзии: «Обращайся к прошлому, но знай настоящее», — наставляет он поэтов [Готоба 1989: 595].

Ёсицунэ, со своей стороны, специально отмечает, что, отбирая песни и отделяя произведения «глубокой души от произведений мел-

ких», составители антологии сообразовывались со старыми песнями о бухте Нанива и горе Асака, которые еще поэтом Цураюки были названы «отцом и матерью» японской песни. Подчеркивая значение новой антологии как продолжения традиций японской песни, ее «пути», Ёсицунэ пишет: «Если обратимся теперь к бухте Вака (образ поэзии *вака*. — *И.Б.*), то увидим, что след острова Сикисима (одно из старинных названий Японии и образ ее поэзии. — *И.Б.*) не потерял, и, предприняв ныне новое собрание песен, продолжим мы путь японской песни далее». Ниже несколько преувеличивая свое особое внимание к старым песням, он пишет: «Быть может, при составлении нашего собрания мы меньше уделяли внимания песням нынешним, тем, что у нас перед глазами, и слишком уж трепетно и любовно относились к песням прежних времен...» [Ёсицунэ 1989: 37]. И в заключение говорит: «...все ж рады мы, что вернулись к истокам родной песни и продолжили ее путь, что не дали пересохнуть руслу древней реки Томи-но огава, что течет возле прежней столицы Нара. И надеемся, что ныне возродили мы Путь Сикисимы — путь японской песни» [Ёсицунэ 1989: 38].

Не случайно оба автора «Предисловия» особо указывают, что дали название своей антологии «Синкокинсю», что значит «Новая “Кокинсю”», дабы подчеркнуть тем самым преемственность традиции.

В целях сохранения традиций классической поэзии Готоба стремится придать сочинению песен *вака* государственное значение, замечая, что хотя до сих пор не было прецедента, чтобы сам государь составлял поэтическое собрание, «да и песен государевых в прежних собраниях было не более десятка, а в этом собрании их более тридцати» [Готоба 1989: 595]. И, наконец, сама структура «Предисловий» в основном следует и типологически повторяет структуру и даже образность «Предисловий» к «Кокинсю» (особенно это касается «Предисловия» Ёсицунэ).

Таким образом, основными направлениями развития литературно-эстетической мысли Японии в древности и Средние века были классификация песен, разработка теории гармонии формы и содержания и в связи с нею категорий эстетического идеала и стилей, литературная критика, а также (особенно в период конца XII — первой половины XIII вв.) утверждение поэтики обращения к прошлому, к истокам классической поэзии.

Большую роль в развитии теории поэзии и эстетической мысли сыграли постоянно проводившиеся поэтические турниры. Представленные на них песни оценивались с точки зрения искусства стихо-

сложения, эстетических достоинств их содержания и формы. Многие оценочные термины в дальнейшем развились в эстетические концепции и категории прекрасного.

Для иллюстрации пути развития литературно-эстетического сознания в Японии периода древности и Средних веков нами выбраны произведения, как бы маркирующие начальный и заключительные этапы этого развития, а именно «Предисловие» Ки-но Ёсимоти к «Кокинсю» (другое «Предисловие» к «Кокинсю», принадлежащее Ки-но Цураюки, было переведено нами в труде «Восточная поэтика. Тексты. Исследования. Комментарии». М., 1996), демонстрирующее взгляды на роль и назначение японской песни, а также зарождение литературной критики, и «Предисловие» Готобы-но ина, отражающее охранительные тенденции теории классической поэзии *вака*.

Далее нами приводятся комментируемые переводы этих двух произведений, которые являются весьма показательными для демонстрации существа и характера литературно-эстетического сознания в Японии вышеобозначенного нами периода времени.

Ки-но Ёсимоти

«Предисловие к антологии “Кокинсю”»¹

Ки-но Ёсимоти (умер в 919 г.). Считается приемным сыном известного поэта Ки-но Цураюки (872–945). Человек широко образованный. Окончил придворный университет («Академия Фудзивара»), который позже и возглавил. Был наставником наследного принца. Известен как знаток китайской словесности, много сделал для развития японской поэзии на базе освоения опыта значительно более ранней по времени возникновения и потому более развитой поэзии Китая. Был равно искусен в сложении японских песен *вака* и китайских стихов *канси*, знание которых и умение их слагать считались в то время важными элементами образования.

Соответственно придворной табели о рангах Ки-но Ёсимоти имел лишь шестой ранг и высоких должностей не занимал; лишь к концу жизни он дослужился до 4-го ранга. Служил в Налоговом ведомстве, а также занимал другие должности при дворе. В 913 г. был назначен губернатором провинции Синано. К «Кокинсю» было написано два предисловия. Одно из них — «Канадзё», написанное японской слоговой азбукой *кана*, принадлежит Цураюки, его принято считать основным и помещено оно в начале антологии. Предисловие же Ёсимоти считается как бы вторым и помещено в конце антологии, фактически играя роль послесловия. Оно написано адаптированными китайскими

знаками *мана* и соответственно носит название «Манадзё». Однако, единого мнения о том, какое из двух предисловий считать более ранним, до сих пор нет.

Японская песня...² Ее корни в человеческом сердце, а цветы ее — густой лес слов. Люди... Они не просто живут в этом мире. Легко меняются их мысли и чувства, радость и печаль сменяют друг друга. Чувство зарождается в сердце, становится устремлением в стихах, т.е. в слове³. На сердце светло, и в песне звучит радость; ропот, гнев на сердце, и песня — печальна⁴. Ничто лучше песни не движет небом и землею, не волнует богов и духов, не исправляет нравы людей, не вносит мира⁵ в союз мужчины и женщины.

Есть шесть стилей песни вака⁶: *фуу*⁷, *фу*⁸, *ху*⁹, *кёо*¹⁰, *га*¹¹, *сёо*¹².

Когда весною выводит свои трели соловей среди цветов, а осенью звенят на ветвях деревьев цикады¹³, тут нет какого-то особого искусства или старания. Каждый из них просто поет свою песню. Как и все живое. Таков закон природы¹⁴. Однако во времена семи поколений века богов¹⁵ люди жили просто и не осознавали они чувств и желаний своих. А потому не слагали и песен¹⁶. Когда же бог Сусано-но микото пришел на землю Идзумо¹⁷, сложена была песня в 31 знак¹⁸. Появилась наша нынешняя песня *хапка*¹⁹. И с тех пор не только люди стали выражать свои чувства друг другу японской песней, но даже и Небесный внук с дочерью царя морского²⁰.

Настал век людей²¹, и песен стали слагать еще больше. Разные песни появились: *нагаута*, *танка*, *сэдока*, *компонка*²². И иные формы. Много их было.словно дерево, что из малого саженца вырастает высоко, разметая облака. Или как из крохотной росинки аж до небес вздымаются огромные волны²³. Стали слагать такие песни, как поднесенная государю в Нанива²⁴, или другая, о реке Томино, сложенная для наследного принца (Сётоку Тайси)²⁵, песни не обычные, с глубоким, чудесным, таинственным содержанием²⁶. Если же говорить вообще о древних песнях, то многие из них просты и слова их ныне уже стары. То еще не были песни, ласкающие глаз или слух, но служили лишь для наставления, исправления нравов²⁷.

В старину каждый раз, когда был благоприятный сезон и все вокруг было прекрасно²⁸, созывал государь придворных своих и на их собраниях повелевал слагать песни. И так узнавал он, каковы были чувства меж ним и подданными, и кто из тех подданных был умнее, а кто глупее. И это помогало государям отвечать устремлениям народа своего и отбирать из подданных таких, что богаты талантами.

После того, как принц Оцу сложил первые китайские стихи²⁹, все, кто был искусен в сложении песен, восхищенные этими стихами, сами вслед за принцем стали слагать такие же. Они заимствовали китайские знаки письма, и после этого даже жизнь в стране изменилась³⁰. Оттого же стала приходить в упадок японская песня³¹. Однако был бессмертный Какиномото-но Тайу³², его божественное изображение не знало себе равных ни в старые, ни в новейшие времена. И еще был несравненный Ямабэ Акахито³³. Оба они были чудесниками песни «вака». А вслед за ними все новые и новые певцы появлялись.

Вскоре времена изменились, люди пристрастились к роскоши и сластолюбию. Празднословие, словно облако, затянуло небо, и потоком хлынули цветистые, пустые слова. Опали плоды, и лишь попусту цвели цветы³⁴. Песни стали использоваться любовниками как «посланцы с цветами и птицами»³⁵, и нищими — дабы испросить подаяния. Песня стала простой принадлежностью женского обихода и стыдилась появиться в кругу серьезных мужчин.

В новое время³⁶ уже мало было таких, что умели слагать песни, как в старину³⁷. Их можно было перечесать по пальцам! Каждый из них в чем-то превосходил, а в чем-то уступал другим. И нам надлежит теперь определить, чем же один отличался от другого.

Кадзан-но Содзё...³⁸ Владел он слогом, и в облике песен был искусен. Но если слова его — цветы, то плодов они давали мало³⁹. Его песни — что красавица, написанная на картине: глядя на нее, лишь попусту волнуешь свое сердце⁴⁰.

Аривара Тюдзё...⁴¹ В его песнях чувства в избытке, но не хватает слов. Они словно увядшие цветы, что почти утратили красу и прежний цвет, но еще сохранили аромат⁴².

Бунрин... В слове он был искусен, но в облике его песен есть что-то вульгарное. Его песни — что торговец, разодетый в яркие одежды⁴³.

Кисэн — монах с горы Удзи... Слова его цветисты и слог утончен, но конец с началом не сходится. Как будто собрался полюбоваться осенней луною, а она уже скрылась в рассветном облаке⁴⁴.

Оно-но Комати... Шла она по стопам древней Сотоори-химэ, и есть чары в песнях ее, но песни эти — безжизненны, нет в них силы. Ее песни — будто красивая женщина, пораженная болезнью, набелила свое лицо⁴⁵.

Отомо Куронуси... В сложении песен следовал он древнему Сарумару Тайу. Ум его скор, и в слог у него есть легкость, и некоторые

его песни заняты, но облик их не отделан. Его песни — будто селянин, присевший отдохнуть в тени цветущих вишен⁴⁶.

Кроме этих, немало было других певцов, чьи имена всюду известны, несть им числа. Большинство их немало заботились о красоте и очаровании *итаэ*⁴⁷/ облика, но мало кто помышлял о самих истоках песни, о душе ее *момоуки*⁴⁸/ . Люди ныне вообще заботятся лишь о богатстве и славе, соперничая друг с другом. Тщеславие обуяло их и утратили они интерес к сложению песен. Ведь, будь человек хоть министром и военачальником сразу и имей он богатства несметные и денег в избытке, но после смерти, не успеют истлеть в земле его кости, как исчезнет из людской памяти имя его. И лишь имена певцов, что слагали *вака*, к счастью, сохранились для потомков. Все потому, что слово песенное ближе и понятнее людям, легче, доступнее для слуха их. А душа песни знает пути к божествам самим и способствует благому промыслу их⁴⁹.

В старину государь Хэйдзэй⁵⁰ повелел служителям своим собрать песни и составить «Собрание мириад листьев» («Манъёсю»)⁵¹. С той поры десять правлений сменилось и, если вместе подсчитать, целых сто лет прошло⁵². После «Манъёсю» уже не было того внимания к сложению песен *вака*, и стали забываться прежние обычаи. И хотя был в те времена такой мастер изящного слова как Сайсё Оно⁵³, и славился утонченным слогом своим Дзайнагон⁵⁴, однако иные таланты возвысили их имена. Не на пути *вака* снискали они себе славу⁵⁵. Девятый год, как правит нами нынешний государь наш⁵⁶. Великие заботы его простираются далеко за пределы Острова стрекоз⁵⁷. И с божественной сенью милостей его не сравнится и густая сень Цукубагоры⁵⁸. И утих мало-помалу ропот, что мол измельчала полноводная река песни⁵⁹, но все громче голоса, что камешек малый в огромную скалу вырос⁶⁰.

И вот посчитал государь, что надлежит вернуться к прежним обычаям и продолжить путь, что прерван был на многие годы. И повелел государь главе ведомства приказов Ки-но Томонори⁶¹, хранителю библиотеки и дворцовых архивов Ки-но Цураюки⁶², бывшему чиновнику губернаторства Каи Осикоти Мицунэ⁶³, Офицеру Правой внешней охраны государя Мibu-но Тадаминэ⁶⁴ представить свои собрания песен вместе со старыми песнями⁶⁵. И названо было это собрание «Продолжением “Манъёсю”»⁶⁶. А потом издал государь приказ упорядочить собранные песни и разделить их по видам. Так было составлено двадцать свитков и собрание это названо было «Собранием старых и новых песен Японии» — «Кокинвакасю»⁶⁷.

Сожалеем мы, что в слове⁶⁸ своем не сравнились с красой весенних цветов⁶⁹. И что лишь пустая слава потянется длинной осенней ночью. Страшит нас, что, быть может, будем осмеяны молвою. И стыдимся, оглядываясь назад, скромности талантов своих. Радует же мы, что пришло время возродиться японской песне, время нового расцвета ее. Счастливы, что довелось нам жить в это благодатное время. Хотя и нет с нами великого Хитомаро, но ведь не обвалился путь японской песни!⁷⁰ Никайше предлагают Вашему высокому вниманию сие предисловие Ваши покорные слуги Цураюки и другие. 15-й день 4-й луны 5-го года Энги⁷¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод выполнен по изданию «Нихон котэн бунгаку дзэнсю» («Полное собрание произведений японской классической литературы»). Т. 7. Токио, 1989.

² Если у Цураюки понятие «японская поэзия» выражено словами «Ямато ута» («Песни Ямато») и далее просто словом *ута* — «песня», то Ёсимоти пользуется термином *вака* — «японская песня». Термин возник в IX в. для обозначения японской национальной поэзии в отличие от стихов на китайском языке — *канси*.

³ Данная фраза представляет собой почти буквальный перевод на японский соответствующего пассажа из «Великого введения» к «Шицзину» («Книге песен»).

⁴ Соответствующий пассаж имеется во введении к «Песням “Версии Мао”», которая в дальнейшем стала канонической версией «Книги песен».

⁵ В данной фразе отсутствует положение Цураюки о том, что песня «смягчает сердца суровых воинов», и наоборот, добавлено утверждение, что она способствует улучшению нравов. Тем самым эта фраза перекликается с соответствующими положениями «Великого введения» и «Категорий» Чжун Юна.

⁶ Положение о «Шести стилях» или «шести началах» (категориях, видах) японской поэзии заимствовано из «Великого введения» к «Шицзину», где песни поделены на шесть видов по смешанному принципу — частично по стилистическому (в зависимости от средств художественной выразительности), частично по жанрово-функциональному. У Ёсимоти эта классификация включает первый раздел предисловия, посвященный сущности поэзии и ее роли в жизни общества. У Цураюки классификация поэзии составляет содержание специального раздела «Облик (т.е. виды, стили, категории) песен *вака*». Кроме того, Цураюки заметно отступает от китайского прототипа как в самом наборе рубрик, так и в конкретном их содержании и его раскрытии на примерах. В отличие от Цураюки, Ёсимоти только называет «шесть начал» поэзии и не раскрывает их, строго следуя при этом китайскому прото-

типу. Более того, он лишь приводит японские эквиваленты китайских терминов в «китайском чтении» (по *он'у*).

⁷ На первом месте стоит *фуу*, что соответствует первой рубрике «Великого введения» — «Фэн». Китайский термин *фэн* сложен и не имеет однозначного толкования. Его буквальное значение — «ветер», «веяние». Толкуется также как «нравы». Можно понимать, как «ветер перемен», как веяния политического, культурного (в самом широком смысле), нравственного порядка. Тем самым это понятие связывается с «гражданскими», нравственными мотивами поэзии. О гражданской (и то понимаемой достаточно условно) линии в поэзии Японии тех времен можно говорить лишь применительно к некоторым древним песням жанра *нагаута*, вошедшим в «Манъёсю», имея в виду такие произведения, как *нагаута* (ода) Отомо Якамоти об открытии золота в провинции Митиноку, *нагауты* Яманоз Окура «Диалог бедняков», Хитомаро об умершем страннике и некоторые другие. Применительно же к «Кокинсю» о «гражданских» мотивах в поэзии можно говорить лишь как об исключении. Это две песни, также в жанре *нагаута*, — Цураюки и Тадаминэ, посвященные государственной службе. По мнению комментатора Одзава Масао, Ёсимоти относит к категории *фуу* песни, содержащие аллегории политического и иного порядка, использующие иронию и сатиру [Кокинсю 1989: 414].

В классификации Цураюки рубрики типа китайского *фэн* нет.

⁸ На втором месте у Ёсимоти (как и в «Великом введении») стоит *фу* — изложение. Соотносится с пятой рубрикой Цураюки — *тадагото-ута* «песня в простых словах», т.е. без тропов и особых технических приемов.

⁹ На третьей позиции — *хи* (соответствует *би* «Шицзина»). Соотносится с рубрикой *татоз-ута* — песня-сравнение у Цураюки. Имеется в виду простое, прямое сравнение («подобно тому, как...»).

¹⁰ На четвертой позиции — *кёо* — ассоциируемая с рубрикой *син* «Шицзина». У Цураюки ей соответствуют (частично) рубрики *надзураэута* и *созута*. К рубрике *созута*, которой открывается классификация Цураюки, относятся песни-иносказания. Сюда же входят и некоторые песни, относимые «Шицзином» — и Ёсимоти соответственно — к категории *фэн* и *фуу*. К рубрике *надзураэута* принадлежат песни, содержащие косвенные сравнения, метафоры, ассоциации.

¹¹ На пятой позиции — *га*. Соответствует рубрике *я* — «ода» «Шицзина». Это, по мнению Одзава Масао, песни, восхваляющие успехи в политике и делах государства [4: 414]. Соотносится с *иваи-ута*, последней рубрикой в классификации Цураюки. Однако, если *я* близко к понятию восхваления, панегирика, то японские *иваи-ута* в строгом смысле панегириками не являются. Это поздравительные песни, сложенные к юбилеям сановных особ с пожеланиями долголетия.

¹² На последней, шестой позиции — *сёо*, соответствует рубрике *суи* — «гимн» «Шицзина». Это песни, возносящие хвалу божеству и предметам культа. У Цураюки этой рубрики нет. К ней, однако, условно можно отнести некоторые песни заключительного свитка «Кокинсю» — «Песни «Ведомства торжественных песен», воспевающие религиозно-ритуальные символы и

атрибуты (священное дерево сакаки и т.п.). Эти песни исполнялись во время дворцовых и религиозных церемоний и празднеств (инаугурации императоров и т.п.).

¹³ Здесь реминисценция соответствующего пассажа из введения к «Песням “Версии Мао”».

¹⁴ Аллюзия на слова Сяо Туна из Введения к «Литературному сборнику» («Вэньсюань»).

¹⁵ В соответствии с записями в «Нихонги», семь поколений богов ведут свое начало с божества по имени Куни-но токотати-но микото.

¹⁶ Здесь аллюзия на слова из Предисловия к «Вэньсюань».

¹⁷ Сусано-но микото сложил песню о молодой жене — Кусиинада-химэ и возведении по этому случаю дворца в Идзумо:

Поднялись над Идзумо облака в восемь рядов.

Восьмирядну изгородь строю здесь,

Чтоб за ней укрыться с молодой женой.

Восьмирядну изгородь возвожу,

Восьмирядну изгородь!

Эта песня считается первой *танка*.

¹⁸ Знак — имеется в виду слог (японская азбука — слоговая).

¹⁹ *Ханка*, или *каэсиута* — пятистишие-рефрен, которым обычно завершалась «длинная песня» — *нагаута*. Она представляла собой обычную *танка*, однако во времена Ёсимоги этот термин еще широко не употреблялся. Его ввел в употребление Фудзивара Кинто (960–1041) в своем трактате «Синсэн дзуйно» («О новых поэтических сборниках»), где впервые дано определение и описание *танка* как поэтической формы. Форма *танка* уже в X в. была безраздельно господствующей в японской поэзии и потому термин *вака*, которым пользовался Ёсимоги, воспринимался в основном как *танка*.

²⁰ Речь идет об истории любви божественного внука Хикоо-Ходэри-но микото и дочери морского царя Тоётама-химэ. Став женой божественного внука, Тоётама-химэ предупредила его, чтобы он не смотрел на нее во время родов. Супруг же нарушил обещание и увидел, как Тоётама-химэ принимает облик морского чудища. Он испугался и убежал. Тоётама-химэ вернулась на дно морское, расставшись с Ходэри. Эта история есть и в «Кодзики», и в «Нихонги». И там, и тут она завершает песни века богов. Ходэри-но микото и Тоётама-химэ неоднократно обмениваются песнями *танка*, представленными в «Кодзики» и «Нихонги» разными вариантами.

²¹ Началом века людей считается появление полупоэтического императора Дзимму. Цураюки в своем «Предисловии» связывает это с фигурой Сусано-но микото.

²² В антологии «Манъёсю» представлены песни форм *нагаута*, *танка* и *сэдока*. Что означал у Ёсимоги термин *компонка*, не ясно. Буквально это слово означает песни со смешанной строфической. В древней поэзии встречались песни без четко установленного размера, например, четырехстишие. В «Кодзики» встречается форма трехстишия — *катаута*, уже исчезнувшая ко

времени составления «Манъёсю» (середина VIII в.). Существовало несколько разновидностей строфы *сэдока*.

²³ О появлении новых (помимо уже существовавших в древности) форм поэзии говорится во Введении к антологии «Вэньсюань», что отражает ситуацию соответствующего периода развития китайской поэзии, которую, как можно предположить, Ёсимоги механически перенес на японскую почву. В Японии же развитие поэзии шло как раз в обратном направлении — в сторону унификации. Так, в «Кокинсю», например, из 1111 песен всего 5 *нагаута* и 4 *сэдока*. Уже в IX в. *танка* вытеснила обе эти формы и практически стала единственной формой поэзии *вака*.

²⁴ Речь идет о песне, сложенной корейским ученым Ванни для принца Осасаги-но микото, будущего императора Нинтоку, приближенным которого он был:

В бухте Нанива
Расцвели на деревьях цветы.
Зимний сон миновал.
Наступила весна.
Расцвели на деревьях цветы.

Песня представляет собой аллгорию. Она приводится в «Предисловии» Цураюки в качестве примера *соэута* — песни-иносказания: расцвели цветы /сливы/ означает, что все готово к инаугурации. Дело в том, что принц Осасаги пребывал в Нанива в неопределенности: кому быть императором — ему или брату.

²⁵ Песня о реке Томино-огава связана с историей, которая рассказана в «Нихонги», однако сама песня там не приводится. Вместе с песней эта история есть в «Нихонрёики» (787 г.), а также в антологии «Сюисю», где она представлена двумя песнями с посвящением (№№ 1350–1351). В истории говорится о том, что Принц-регент Сётоку Тайси дал свой плащ больному нищему, которого он встретил на дороге, и не погнушался потом надеть его опять, когда увидел его висющим на ветке. Нищий умер и оставил песню на ограде (на калитке) своей могилы-усыпальницы, построенной для него Принцем-регентом:

Могу ли имя господина своего
Забыть?
Скорее пересохнет
Эта великая река
Томино!

²⁶ Иначе говоря, эта песня без контекста не передает адекватно заложенного в ней глубокого смысла. Заметим, что если до сих пор говорилось о форме песни, то теперь речь зашла о содержании.

В китайском тексте Предисловия мы находим впервые употребленный в японской поэтике термин *югэн*, общий смысл которого «таинственность и глубина», — нечто неуловимое, до конца не постижимое. Позже *югэн* стал определяющей эстетической категорией, особенно в поэзии *вака* и в лирической драме «Но» (см. вступительную статью).

²⁷ Здесь почти буквальный перевод высказывания из Предисловия к «Вэньсюань». Такое высказывание не следует понимать как негативное. В китайской поэтике дидактика оценивалась весьма высоко и явно предпочиталась «цветистости» и развлекательности.

²⁸ Здесь имеются в виду особые периоды времени — любование цветами, луной, а также такие дни, как 9-й день 9-й луны (праздник хризантем) и т.п.

²⁹ Принц Оцу был третьим сыном императора Тэмму, сорокового императора Японии. В действительности первым автором *канси* в Японии был принц Отомо (император Кобун), чьи стихи на китайском языке впервые появились в антологии стихов на китайском языке «Кайфусо» (751). Они традиционно считаются первыми японскими стихами на китайском языке.

³⁰ Заимствование китайской письменности способствовало бурному проникновению китайской культуры в Японию и дало мощный толчок подъему собственной культуры, расцвету литературы и искусства.

³¹ Утверждение об упадке японской поэзии после «Манъёсю» имеется во многих трудах японских ученых по истории *вака*.

³² Речь идет о крупнейшем поэте древности Кокиномото-но Хитомаро (680–712). Тайу — почетное звание или ранг (не ниже 5-го), которых в действительности у Хитомаро не было. Из его скудных биографических данных явствует, что он жил в VII в., имел весьма скромный придворный ранг и умер в одиночестве в провинции Ивами.

³³ Акахито (ум. в 736 г.) также имел невысокий придворный ранг, много странствовал по стране и умер в странствиях. Если Хитомаро более всего прославился своими одами, то Акахито был тонким лириком природы.

³⁴ Плоды — метафора содержания, цветы — формы, внешней красоты.

³⁵ В Китае в правление Кай Юаня (713–741), императора Танской династии, так называли посланцев, рассылаемых по всей империи для отбора красавиц в наложницы императору. Позже в Японии так стали называть посланцев с любовными письмами. Письмо как бы сопровождало посылаемый цветок.

³⁶ Новым временем Ёсимоти называет период, непосредственно предшествовавший подготовке и составлению «Кокинсю». Он назывался еще периодом Роккасэн — «Шести бессмертных» (40–80-е годы IX в.). К этим поэтам традиционно относят Содзё Хэндзё (816–890), Аривару Нарихира (825–880), Оно-но Комати (834–900), Фунья Ясухидэ, Кисэн Хоси и Отомо Куронуси (точные годы жизни последних троих неизвестны). Таким образом Ёсимоти выделяет следующие периоды (этапы) развития японской поэзии до «Кокинсю»: древние песни, сложение стихов на китайском языке, упадок *вака* (после «Манъёсю»), расцвет *вака* (период «Роккасэн»).

³⁷ Имеются в виду песни на японском языке (*вака*), что вошли в такие памятники, как «Кодзики», «Манъёсю» и другие.

³⁸ Кадзан Содзё — известен под именем Содзё Хэндзё (816–890). Кадзан — место в префектуре Ямадзак, где поэт в конце своей жизни основал храм, став его настоятелем. Содзё — духовный буддийский сан, второй по значимости в Японии того времени. Хэндзё был внуком императора Камму. Его мирское имя — Ёсиминэ-но Мунэсада. Ушел из дома и принял постриг в

850 г. в связи со смертью императора Ниммё, приближенным которого он был, и в результате разногласий с его преемником императором Монтоку. Считался большим авторитетом в буддийской среде. В частности, ему, одному из немногих, было разрешено въезжать в ворота императорского дворца в паланкине. Это разрешение Хэндзё получил после своего торжественного чествования по случаю 70-летия. Был дружен с принцем Цунэясу-но Мико, (принцем Уриньин), который был его наставником в поэзии. Незадолго до своей смерти принц Цунэясу передал ему свой монастырь Уриньин. Антология «Кокинсю» содержит 17 его песен. Творчество Хэндзё своеобразно. У него есть песни как лирического, так и юмористического характера. Использовал он и сложные приемы типа *какэкотоба* и *энго*; в определенном смысле его поэзия может служить воплощением эстетики формы, характерной для группы хэйанских поэтов второй половины IX — начала X вв. (явление, свойственное и ряду других раннесредневековых элитарных поэтических структур). Однако для многих его песен характерно «снижение» стиля. В этом смысле соответствующий пласт его творчества можно рассматривать как источник поэзии *хайкай* и *хайку*.

³⁹ Сопоставление и противопоставление облика песни и ее сути, т.е. формы и содержания, заимствовано из древне-китайской литературной критики IV в. и метафоризируются Ёсимоти как «цветы» и «плоды» в соответствии с китайскими прототипами; Ёсимоти в своей характеристике Хэндзё выделяет его особое внимание к форме и владение ею даже при незначительности содержания. Цураюки выражает тот же смысл несколько иначе: в песнях этого поэта «мало истинного».

⁴⁰ Характеристика творчества поэтов у Ёсимоти, так же как и у Цураюки, дается по образцу китайских поэтик: сначала общая оценка, затем образная перифраза этой оценки — через сравнение, аналогию.

⁴¹ Аривара Тюдзё — Аривара Нарихира (825–881), имел звание *тюдзё* — капитана личной охраны императора. Крупнейший из «Шести бессмертных». Внук императора Хэйдзэй по отцу и императора Камму по матери. В 826 г. получил фамилию Аривара — вместе со своими братьями Юкихира и Морихира. Имел почетное звание (титул) *асон* (второе по значимости в японской иерархии). Нарихира — человек-легенда. Ему приписывают и лавры европейского Дон Жуана, и авторство лирической повести «Исэ моногатари», повествующей в стихах и в прозе о похождениях некоего молодого аристократа, в ком угадывается сам поэт; есть основание видеть в нем и одного из возможных прототипов «блистательного Гэндзи», главного героя романа «Гэндзи моногатари».

⁴² «Избыток чувств» означал, так же как и в «Предисловии» Цураюки, не просто эмоциональную насыщенность песен Нарихира, но и особую субъективность его поэзии. Все его образы представляют собой эмоциональные метафоры душевного состояния поэта. Это обусловлено в немалой степени и самой тематикой его творчества. Главные темы Нарихира — безответная любовь и эфемерность жизни. Критическую оценку поэзии Нарихира не следует воспринимать однозначно. Суть ее в следующем: многие из песен поэта настолько субъективны и эмоциональны, что без сопроводительного

контекста могут быть непонятны либо неправильно поняты. Оценка его песен хотя на первый взгляд и кажется отрицательной, но завершающая метафора («увядшие цветы...»), звучит скорее как похвала, нежели как порицание. Она говорит о том, что, хотя Нарихира чужд условности в своей поэтической манере, его поэзия имела успех. В творчестве Нарихира получила свое яркое выражение поэтика *ёдзё* — «избыточного чувства», эмоционального подтекста, которая приобретает особое значение в поэзии Хэйана и в начале постхэйанского периода (антология «Синкокинсю», 1205 г.). Поэтому поэзия Нарихира высоко ценилась именно в это время.

⁴³ Бунрин — это Фунъя Ясухидэ, названный в «китайском» стиле: Бун — часть его родового имени (*бу* и *фу* воспринимались в эти времена как один звук), а Рин — его литературный псевдоним. Характеристика творчества звучит отрицательно, что подтверждает и последующая метафора. Даже оценку облика его песен едва ли следует воспринимать как положительную в устах Ёсимоги, который значительно больше, нежели Цураюки, следовал традициям литературно-критической мысли древнего Китая, где «цветистый», «искусный» звучит скорее как порицание. В антологию «Кокинсю» включены 5 его песен.

⁴⁴ Кисэн жил затворником на горе Удзи, слыл прорицателем; сохранял народный дух в хэйанской поэзии и был автором одного из первых руководств по сложению песен *вака*: «Вака сакусики», или «Кисэн сики». «Кокинсю» содержит лишь одну песню Кисэна — № 983 в свитке XVIII «Разные песни». Используемая в ней омонимическая метафора (т.е. построенная на игре слов) не лишена очарования, но нельзя сказать, что она оптимально выражает поэтическую идею Кисэна:

Приют мой —
От столицы вдалеке
И, как сам мир,
Печален он —
Недаром «Удзиямой» его зовут...

Есть мнение, что отрицательная оценка Кисэна относится скорее к несовершенству ритмики его стиха.

⁴⁵ Оно-но Комати (834–900) — одна из наиболее талантливых поэтесс группы Роккасэн. Слыла красавицей с обширной любовной биографией. Характеристика поэтессы как последовательницы знаменитой Сотоори-химэ (VI в.), наложницы императора Ингё (512–553), (в «Кокинсю» включена ее любовная песня под № 1110), свидетельствует о том, что Ёсимоги (так же как и Цураюки) оценивает ее поэзию как чувственно-эмоциональную. Сотоори-химэ считается родоначальницей стиля поэзии «страстной женщины». Оба критика отмечают «очарование» песен Комати и в то же время их «бессилие». Основная тема поэзии Комати — любовь, песни ее полны излияния страстных чувств и в совокупности раскрывают психологию хэйанской женщины придворного круга. Ее стихи отражают самые разнообразные ситуации и грани любовного чувства. Любовь в ее песнях всегда окрашена грустью, интерпретируется в ключе *мудзё* — непостоянства. Поэтесса часто

использует образы сна, слез. Она охотно обращается к метафоре, аллегории, сложным риторическим приемам; иные из ее стихов связаны с народными верованиями, другие можно соотнести с китайскими притчами. Комати была большим мастером диалога, легко слагая песни как от лица женщин, так и мужчин. «Кокинсю» включает 18 ее песен. Что же касается «слабости», «безжизненности» песен Комати, то, учитывая, что *аварэ* в ту пору опиралось на культ слабого, эта оценка отнюдь не обязательно подразумевала негативный смысл. И все же заключающая ее характеристику метафора звучит в тексте составителей отрицательно.

⁴⁶ Отомо Куронуси родился предположительно в 824–834 гг.; внук принца Ёта, сын императора Кобун, принц получил фамилию Отомо. Этот могущественный род из поколения в поколение жил в провинции Оми, в Сига (ныне префектура Сига). Отомо Куронуси считался провинциальным поэтом, однако неоднократно приглашался на поэтические турниры и императорские выезды. Например, в 897 г. на празднике урожая во дворце Дайго-тэнно он сложил и преподнес императору жанровую песню (*фудзоку-ута*). Ему было в то время около 70 лет. Состоял в свите экс-императора Уда на богомолье в храме Исияма в 917 г. Предположительное время смерти 917–922 гг. Отомо Куронуси — самобытный поэт. Его поэтическую манеру относят к «простому» стилю (*собоку*). Он избегает сложной техники и риторики; считается последователем традиции древней поэзии и народной песни. Он был единственным из крупных поэтов Хэйана, сумевшим сохранить живую связь с фольклорной традицией.

Сведений о Сарумару Тайу, последователем которого был Куронуси, практически нет. В «Кокинсю» имеется одна его песня, где поэт, не прибегая к сложной образности, воспеваает пейзаж своей родины. Сложена эта песня в Китае, куда он был послан учиться. Поэт так и не смог вернуться на родину и умер на чужбине.

⁴⁷ Здесь у Ёсимоги, так же как и у Цураюки, впервые в литературной мысли Японии, употреблена эстетическая оценка *таэ* — «прекрасный», «чарующий». Оценка *таэ* в этом качестве становится постоянно употребляемой. В частности, это одна из главных оценочных категорий в трактате Фудзивара Кинто «Вака кухон» («Девять ступеней искусства вака»). Характеристика *таэ* применяется к облику песни.

⁴⁸ Здесь употреблен термин *омоуки*, основные значения которого «сущность» («суть»), смысл, содержание. Употреблен в значении «духа», «души» песни, понимаемой в единстве ее замысла и эмоционального содержания (*кокоро*) и в ключе экспрессивной функции *вака* (потребности выразить «то, что на сердце»).

⁴⁹ Здесь слово «душа» (*кокоро*) употребляется в ином значении, чем его употребляет Цураюки — для обозначения эмоционального содержания песни как такового, — но скорее в смысле «духа песни», ее сущности. Так раскрывается значение песни в самом начале «Предисловия», где говорится, в частности, о воздействии песни на богов и духов, смягчающем их сердца, внушающем им сострадание к людям.

⁵⁰ Император Хэйдзэй или Нара-но Микадо (774–824) — второй по счету

император хэйанского периода (Хэйдзэй — другое название древней столицы Нара). В 785 г. он был объявлен наследным принцем. Вступил на престол в 806 г., а в 809 г. отрекся. Рассказывают о его страстной любви к Фудзивара Ясуко (сведений о ней нет), драматические перипетии которой стали причиной междоусобного конфликта, известного под названием «Ясуко ран» («Беспорядки из-за Ясуко»). В 810 г. удаляется от мира из-за разногласий с новым императором Сага-тэнно, в пользу которого он отрекся от престола, и возвращается в родную Нару, бывшую столицу, которую очень любил (к этому времени столица уже была перенесена в Хэйан). В «Кокинсю» ему принадлежит песня № 90, посвященная Наре.

⁵¹ В Хэйанский период бытовало мнение, что антология «Манъёсю» была составлена по указу императора Хэйдзэй. Ныне же в японской истории литературы общепринятой является гораздо более ранняя дата — 759 г.

⁵² Здесь аллюзия на аналогичную фразу из Предисловия к «Вэньсюань».

⁵³ Сайсё Оно — поэт Оно-но Такамура (802–852). Сайсё — название одной из высоких придворных должностей. Из биографии Такамура известно, что в 834 г. он был назначен помощником посла в Китай. Однако поссорился с послом Фудзивара Цунэцугу и, под предлогом болезни ехать отказался, за что был сослан на остров Оки. В 841 г. был освобожден и не только восстановлен в прежней должности, но вскоре получил повышение. Дослужился до третьего ранга. Ему принадлежат частные собрания *вака* и *канси*. Известен как автор *канси*. В антологии «Кокинсю» шесть его песен.

⁵⁴ Дзайнагон, букв. «нынешний (действующий) советник». Имеется в виду Аривару Юкихира (818–893), старший брат Аривару Нарихира. Был человеком образованным. Обучался в придворной академии Фудзивара, а позднее сам основал университет «Сёгакуин». Был устроителем первого поэтического турнира в собственном доме «Дзай минбуке-но из-но утаавасэ» (где *дзай* — «нынешний», *минбуке* — название должности, которую занимал тогда Юкихира, *из* — «дом», *утаавасэ* — «турнир песен»). Занимал высокие придворные должности, дослужился до чина второго советника (*тёнагон*) в 882 г., когда ему было уже более 70 лет. Однако в правление императора Монтоку впал в немилость и был сослан на остров Сума. Об этом есть упоминание в романе Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари» в главе «Сума», посвященной ссылке главного героя «блистательного Гэндзи» на остров Сума. В «Кокинсю» 4 его песни.

⁵⁵ Оба они считались столпами китайской учености и прославились как авторы китайских стихов.

⁵⁶ Речь идет об императоре Дайго, со дня инаугурации которого до составления «Кокинсю» прошло девять лет.

⁵⁷ Остров стрекоз — «Акицусима» — одно из древних названий Японии. Это — один из вариантов перевода и толкования данного названия. Он предложен Г.В.Астаном, автором истории японской литературы.

⁵⁸ Образ заимствован из песни № 1095 данной антологии:

От горы Цукуба тень
И на эту сторону падает,
И на ту.

Но с твоею сенью ничто
Не сравнится!

⁵⁹ Образ взят из песни № 933:

Что постоянно
В этом мире?
Асука-река...
Вчера так полноводна,
Ныне — обмелела.

⁶⁰ Образ взят из песни № 343, в которой автор желает долголетия императору:

Пусть государь наш тысячу,
Нет, много тысяч лет живет!
До той поры, пока сей малый камень
Скалой не станет,
Мхом поросшей.

⁶¹ Ки-но Томонори — один из четырех редакторов-составителей «Кокинсю» и крупнейший поэт конца IX — начала X вв. Его поэзия отличалась особой лиричностью. Точные годы жизни неизвестны. Известно лишь, что он умер до завершения антологии. В «Кокинсю» есть две песни, сложенные на смерть Томонори. Одна из них принадлежит Цураюки, другая — Тадаминэ.

⁶² Ки-но Цураюки (872–945) — главный редактор-составитель «Кокинсю» и автор японского предисловия к ней, написанного *каной* (*канадзэ*). Крупнейший поэт своего времени. Внес большой вклад в развитие поэзии *вака*, а также литературы, написанной *каной* («*кана бунгаку*»), способствуя расцвету национальной литературы в период Хэйан. Практически участвовал во всех официальных поэтических турнирах «вака». Был мастером составления поэтических надписей под картинами на ширмах (роспись ширм была особым искусством, а песни на ширмах — своеобразным жанром — *бёбу-ута*, получившим большое распространение в это время). Цураюки является редактором-составителем, а также автором предисловия к следующей поэтической антологии «Синсэн вакасю» («Новое собрание японских песен», 945 г.). Цураюки успешно пробовал себя и в литературной прозе. Ему принадлежит дневник «Тоса никки» («Путешествие из Тоса»), посвященный морскому путешествию из провинции Тоса, где он служил губернатором. В «Кокинсю» 114 его песен.

⁶³ Осикоти Мицунэ — один из четырех редакторов-составителей «Кокинсю» и второй по значимости поэт того времени после Цураюки. Биографические данные скудны. Точные даты рождения и смерти неизвестны. Занимал скромные должности при дворе. Много слагал песен для надписей на ширмах (*бёбу-ута*), считался большим мастером экспромта. Многие его песни окрашены иронией, юмором, в них нашла отражение так называемая красота *окаси*, одной из ипостасей которой является «забавное». Красота *окаси* получила свое развитие позже, в XIII–XIV вв., в юмористической поэзии *хайкай*, в

числе родоначальников которой следует считать Мицунэ. Мицунэ особенно высоко ценили в XII в., когда *вака* уже несколько утратила свою «аристократичность». В «Кокинсю» 60 его песен.

⁶⁴ Мибу-но Тадаминэ — один из редакторов-составителей «Кокинсю» и один из крупнейших поэтов своего времени. Годы его жизни и смерти неизвестны. Служил офицером «левой» (личной) охраны императора, но затем по навету был переведен в «правую», внешнюю охрану и послан на западную границу. Эти перипетии карьеры и свои переживания выразил в «длинной песне» (*нагаута*) № 1003. В придворной табели о рангах занимал очень скромное место (6-й ранг). Тадаминэ — автор одного из ранних японских трудов по теории поэзии — «Десять стилей японской песни» («Вакатэй дзисю»), или «Десять стилей Тадаминэ» («Тадаминэ дзиттэй»). В «Кокинсю» 86 его песен.

⁶⁵ Под «старыми» подразумеваются песни поэтов IX в., предшественников поколения Цураюки-Тадаминэ, иначе говоря, поэтические произведения, созданные после «Маньёсю». В «Предисловии» Цураюки сказано: «Песни, не вошедшие в “Маньёсю”».

⁶⁶ «Продолжение “Маньёсю”» («Сёку “Маньёсю”») — первоначальное название антологии, составленной Цураюки и его коллегами, «Кокинвакасю» — окончательное (у Цураюки об этом не сказано).

⁶⁷ В двадцати свитках представлены основные темы и отчасти жанры поэзии, которые, однако, в отличие от Цураюки, в «Предисловии» Ёсимоти не раскрываются и даже не перечисляются.

⁶⁸ Под «словом» подразумеваются собранные в антологии песни ее составителей и других поэтов из их окружения. По другим толкованиям здесь подразумевался труд «Кокинсю» в целом.

⁶⁹ Фраза представляет собой аллюзию соответствующего пассажа из «Лунной» («Суждения и беседы») Конфуция.

⁷⁰ Принятая ныне в японской и в русской истории японской литературы дата составления «Кокинсю» (905 г.), а точнее доклада императору о завершении работы, оспаривается некоторыми исследователями. Действительно, имеется целый ряд косвенных свидетельств о том, что дата эта — более поздняя. Например, в антологию вошло несколько поэтических произведений, сложенных на поэтическом турнире «Тэйдзин» (913 г.), а также во время выезда экс-императора Уда на пикник на р. Оикава (907 г.). Кроме того, существуют свидетельства о том, что Ки-но Томонори умер не в 904–905 гг., (дата, которую называют большинство биографов), а позже — в 905–907 гг., соответственно и вошедшие в антологию песни, сложенные по случаю его смерти, датируются более поздним временем.

⁷¹ Данная подпись «Цураюки и другие» отнюдь не ставит под сомнение авторство Ёсимоти, но лишь имеет целью подчеркнуть роль Цураюки как главного редактора-составителя «Собрания...»

Готоба-но ин

«Предисловие к “Синкокинсю”»¹

Готоба-но ин (1180–1239) — 82-й император Японии, 4-й сын императора Такакуры. Один из наиболее заметных и талантливых поэтов, представленных в «Синкокинсю». В антологии он значится под именем Дайдзё-тэнно, под которым он управлял страной с 1183 по 1198 гг. — до принятия монашеского пострига. 19-ти лет отрекся от престола, принял постриг и монашеское имя Готоба. Затем, в соответствии с системой Инсэй, согласно которой император, принявший монашеский постриг (*ин*), считался отрекшимся, как прежде, от трона, снова вернулся к власти — в качестве императора-инока. Имел свой двор, свое — весьма обширное — поэтическое окружение. В 1221 г. устроил заговор против военного правителя-сёгуна, за что был сослан на остров Оки, где и умер.

Готоба считал для себя идеалом правления императоров Дайго (эра Энги, 897–935 гг.) и Мураками (эра Тэнрюку). Оба эти императора уделяли большое внимание поэзии и в значительной мере способствовали ее развитию. По распоряжению императора Дайго была составлена антология «Кокинсю», по указу императора Мураками — антология «Госэнсю». По инициативе и указу Готобы была составлена, по образцу «Кокинсю», антология «Синкокинсю» («Новое собрание старых и новых песен» Японии). Готоба восстановил учрежденный в свое время императором Мураками «Департамент поэзии», во главе которого поставил министра-канцлера и талантливого поэта Фудзивару Ёсицунэ. Вместе с ним и другими крупными поэтами Готоба и составил антологию, в которую включил тридцать четыре собственных поэтических произведения. Занимался он и теорией поэзии, оставив после себя трактат «Готоба-но ин-но гокидэн» («Заветы инока Готобы»). Он постоянно устраивал поэтические состязания — и во дворце, и в загородных резиденциях, и на увеселительных выездах — по поводу которых его соратник Фудзивара Тэйка даже сетовал, что они были слишком часты (Готоба требовал его постоянного присутствия на этих поэтических собраниях в качестве арбитра).

Готоба прекрасно владел новыми стилями — *югэн* и *ёэн*. Особенно удались ему песни осени, как, например, *танка*:

Быть может, мой рукав
Обильно увлажнила
Осенняя роса?
Всю ночь в нем отражался
Лунный лик...

Осенние мотивы у него звучат порой даже в песнях весны, как например:

Окутанная дымкой,
Струится под горой
Река Минасэ...
Как мог я думать, что закат
Лишь осенью красив?

[Синкокинсю 1989: 36]

1. История песен *вака*

Песня — источник многих добродетелей и благ, она приносит счастье². К этому времени обрели свой цвет и очертания небеса, но еще не установились пять видов человеческих отношений³ и шесть человеческих чувств⁴, а также понятия долга и справедливости⁵. Как передают, к этому времени бог Сусаноо⁶, появившись в стране Идзумо, в чистом селении Суга⁷, сложил свою первую песню в 31 слог⁸. С этого времени истоки *вака* распространились широко и положили начало многим формам песен, в том числе *нагаута*⁹.

Воспевая свои чувства, подданные-певцы радовали слух государя или же поучали подданных¹⁰, воспевая любовь к ним государя, наставляя их в добродетели¹¹. А также слагали песни, чтобы выразить свое восхищение красотой цветов и алых листьев, которыми привыкли любоваться¹². Поистине песня стала важной основой управления миром и выражения любви к народу¹³. Она учила любви и учила радоваться окружающему миру «вещей»¹⁴.

Веками мудро правили страной государи — сыны неба¹⁵, и в эти годы песни собирались и записывались. Но как тщательно ни собирали, все же не могли собрать все¹⁶, как невозможно было собрать все сокровища, хранившиеся, по преданию, на горе Конрэй¹⁷, как невозможно было бы вырубить все деревья в лесу Торин¹⁸.

2. Как замышлялась «Синкокинсю»?¹⁹

И вот велено было Главе Правой привратной охраны асону²⁰ Минамото-но Мититомо, Главе Казначейства асону Фудзивара Ариизэ, Помощнику 2-го военачальника Левой личной гвардии государя асону Фудзивара Садаиэ²¹, бывшему вице-губернатору пров. Кадзуса асону Иэтака, помощнику младшего военачальника Левой личной охраны государя асону Фудзивара Масацунэ и другим собрать все прекрасные песни²² певцов как знатных, так и неродовитых, рангов высоких и низких. В том числе и песни со словами богов, и те, что

сложены буддами, а также и невидимыми глазу и неслышимыми духами, обитающими на дальних дорогах²³. Собрать велено было песни как старые, так и новые, в том числе сложенные самими составителями²⁴.

Собирали эти песни неустанно — и утром весенним, когда благоухают цветы возле дворца государя, и вечером, когда дует прохладный ветер в его саду. Сказано было в том указе, чтобы обращались собиратели к чистому источнику наших песен — песне о бухте Нанива и песне о горе Асака, и с ними сверяли бы свой выбор²⁵.

Собирая песни, составитель оценивал их беспристрастно. Это были действительно прекрасные песни, по красоте сравнимые с ветвистыми рогами оленя или по ценности с бивнями слона. Словно изделия, выделанные рукой искусного резчика. Блестящие, как перья зимородка.

Всего было собрано 2000 песен, которые составили 20 свитков. И названо было новое собрание «Синкокинсю». Песни распределялись, сообразуясь с годовыми праздниками и церемониями и по временам года. Распределенные по временам года, они напоминали звезды, в порядке расположенные на небе. А кроме того, были песни любви и разные песни, которые расположились, как небесные облака²⁶. Составители проявили в этом большое искусство и умение²⁷.

3. Цель составления «Синкокинсю» и особенности собрания

Вспоминая почтительно былые времена, видим мы, как в стране Морокоси²⁸ в царстве Хань государь Вэнь, имея все права государя, не спешил вступать на престол. Мы сравним с ним нынешнего государя нашего²⁹, который, будучи четвертым сыном государя Такакуры и имея все законные права на трон, добровольно отрекся от престола и покинул трон³⁰. И наш государь, подобно китайскому, встречался со святым отшельником и посетил его в пещере. Он является родителем ныне царствующего монарха и истинным хозяином двора. И как же не любить ему песни, слагать которые стало обычаем в нашей стране? Слагают их и поныне и в городах, и в деревнях, воспевая гуманное правление. Ведь в стране нашей правитель и подданные — едины, и в стране всегда был порядок и верные государю сановники поддерживают его, и народ подчиняется им, как склоняется трава от порыва ветра в полях Мусаси. Много веков уже радуется народ гуманному и просвещенному правлению. И страна наша всегда процветала. Не удивительно поэтому, что государь и сам взял в руки

кисть, тушечницу и бумагу, стал слагать стихи и задумал составить это собрание песен. Надеюсь, что и будущие государи последуют его примеру³¹.

Первоисточник, от которого пошло развитие нашей поэзии — это «Манъёсю»³². Она положила начало и послужила образцом для последующих собраний. Давние это были времена, они теперь как в тумане. В годы Энги составлено было собрание «Кокинсю»³³. Составлять его поручено было четверым выдающимся поэтам этой эпохи. В годы Тэнряку³⁴ появилось собрание «Госэнсю». Его составляли пять человек. Далее последовали собрания песен «Сюисю»³⁵, «Госюисю», «Кинъёсю»³⁶, «Сикасю»³⁷, «Сэндзайсю»³⁸. К сожалению, последние пять собраний были составлены каждое только одним человеком. И поэтому мы взяли за образец и последовали замечательному примеру собраний времени Энги и Тэнряку, поручив составление нашего собрания пяти высшим сановникам и выдающимся придворным поэтам. Посоветовались и со святыми мудрецами³⁹.

В состав собрания вошли прежде всего песни поэтов «Манъёсю»⁴⁰, и не включили мы произведения последующих семи поколений поэтов. Тщательно отобрали мы песни, искали их, стараясь не пропустить ни одной, которая была бы чем-то замечательна. Однако же, как ни расставляет сети в горах умелый птицелов, никогда не бывает, чтобы какая-нибудь маленькая птичка не ускользнула от него, и как бы искусно ни расставлял сети рыболов, не бывает такого, что какая-то рыбка не вырвалась бы из его сетей. Так и с песнями⁴¹. Однако же удовлетворяемся теми, что мы собрали.

В «Кокинсю» не вошли песни, сложенные императором. Начиная же с «Госэнсю», в собрания песен стали включать произведения царствующих в те времена государей, однако не более, чем по десяти песен в каждое. В нашем же собрании моих песен более тридцати. Боюсь, что попали туда не самые лучшие мои песни. Надо было бы предпослать собранию классификацию песен, тогда легче было бы отбирать песни, прекрасные по стилю и содержанию. Кроме того, мы настолько сосредоточились на собрании песен, что не всегда учитывали замечания, которые нам делались.

4. Значение собрания «Синкокинсю» и наша ответственность

При всей нашей любви к песне мы тщательно обдумывали каждую из них. Прошло много поколений с тех пор, как начался путь нашей песни, и за это время в других странах появились литератур-

ные сочинения самих императоров, а у нас со времен воцарения Дзимму-тэнно⁴² в течение 82-х поколений не было случая, чтобы сам государь составлял собрание песен. Я уверен, что мужчины и женщины нашей столицы не могут не приветствовать наше собрание как благодатную вежу на пути японской песни.

Я, конечно, хотел бы в пещере, среди природы, в райском уголке слагать песни ветру и луне, моим единственным собеседникам и радоваться их красоте (*фуга*⁴³). А также стараться при этом соблюсти высказанный поэтом в годы Гэнкю принцип «Обращаясь к прошлому, но знай настоящее» (*Фуруки-о тадзунэтэ, атарасики-о сирү*)⁴⁴. Разве не в этом состояла моя миссия по собиранию песен и составлению сего собрания?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отличие от «Предисловия» к «Синкокинсю» — «Канадзё», написанного Фудзиварой Ёсичунэ японской слоговой азбукой *кана*, это предисловие написано адаптированным китайским письмом *камбун* или *мана*, как называли его японцы, и потому именуется «Манадзё». Традиция двух предисловий идет от «Кокинсю». Второе предисловие фактически играет роль послесловия. В исходном списке, однако, «Манадзё к “Синкокинсю”» стояло в начале. Его написал поэт Фудзивара Тикацунэ со слов императора Готобы, который и считается его подлинным автором.

² В отличие от «Предисловия» Ёсичунэ, который начинает с истории зарождения песни, а также «Предисловия» Цураюки к «Кокинсю», автор на первый план выносит моральные ценности песен *вака*. Внимание моральным ценностям свидетельствует об усилении к этому времени влияния конфуцианства. Поэзия *вака* относилась к аристократическому направлению в литературе, тогда как в XII в. уже наблюдается расцвет самурайской литературы со своими ценностями и эстетическими идеалами, которая отразила в частности и сформировавшийся к этому времени самурайский «кодекс чести» *бусидо*, в значительной степени базирующийся на конфуцианских принципах. И, хотя оба эти литературных потока часто считаются развивавшимися независимо, фактически это далеко не так, поскольку их взаимовлияние очевидно.

³ Пять видов человеческих отношений: 1) отношения между государем и его подданными, 2) между детьми и родителями, 3) между супругами, 4) между братьями, 5) между друзьями.

⁴ Шесть человеческих чувств: 1) радость, 2) гнев, 3) печаль, 4) счастье, 5) любовь, 6) ненависть.

⁵ Понятия долга и справедливости также восходят к конфуцианским принципам.

⁶ Бог стихий Хая Сусаноо был младшим братом главы синтоистского пантеона богини солнца Аматаэрасу.

⁷ Сусаноо был изгнан с неба за творимые бесчинства и обосновался на земле в «стране» Идзумо (ныне преф. Симанэ), в селении Суга.

⁸ Песня в 31 слог, или Песня Сусаноо — см. прим. 17 к «Предисловию» Ки-но Ёсимоти.

⁹ *Нагаута*, букв. «длинная песня» (в отличие от *танка* — «короткой песни») состояла из теоретически неограниченного числа чередований пяти- и семи-сложных стихов. Расцвет *нагаута* — поэзия «Кодзики». Важное место занимает эта форма и в «Манъёсю», однако численно значительно уступает *танка*, а в IX в. *танка* стала господствующей и фактически единственной формой японской поэзии, о чем свидетельствует антология начала X в. «Кокинсю», состоящая практически только из стихов *танка*. *Танка* и стала с тех пор синонимом «песен *вака*».

¹⁰ Здесь снова подчеркивается моральный фактор поэзии.

¹¹ Добродетель — новая категория, которой не было ни у Цураюки, ни у Ёсичунэ.

¹² Воспеванию красот природы, в отличие от Цураюки, здесь посвящена лишь одна эта короткая фраза.

¹³ Фраза частично совпадает с положением Цураюки: «Без всякого усилия движет (т.е. правит) она (песня) небом и землей...».

¹⁴ Данное положение также является новацией.

¹⁵ В подчеркивании «мудрого правления государей» снова ощущается влияние конфуцианских взглядов.

¹⁶ О собирании песен сказано по смыслу то же самое, что и у Ёсичунэ (о том, что, как ни старались составители, не могли собрать всех песен), использованы лишь другие сравнения.

¹⁷ Конрай — японское название высокой горы в западной части Китая.

¹⁸ Торин — японское название леса в Китае, выросшего по преданию, из посоха, оброненного перед смертью одним китайским мудрецом.

¹⁹ У Ёсичунэ эта рубрика также идет вторым номером.

²⁰ Асон — звание, титул, который присваивался придворным аристократам по родовитости или за особые заслуги.

²¹ Фудзивара Садаиэ — другое прочтение имени Фудзивары Тэйка.

²² «Прекрасные песни» — к этому времени утвердился такой термин, под которым подразумевались песни глубокого содержания и хорошего стиля. По-японски они назывались *сюка*. Характерно название антологии, составленной Фудзиварой Тэйка: «Киндай сюка» — «Прекрасные песни нового времени». У Ёсичунэ сказано об отборе песен «глубокого содержания» и отделении их от песен «мелких по содержанию».

²³ Восприняв буддизм, японцы продолжали при этом поклоняться и своим исконным синтоистским богам «ками», а также сохранили веру в демонов, бесплотных духов, домовых и т.д. Наряду с этим было усвоено много китайско-даосских верований. И этот религиозный синкретизм, восходящий к VI–VIII вв., сохранился в Японии и по сей день.

²⁴ Об этом сказано и у Ёсичунэ. Ставилась цель — не отрывать от своего прошлого, а как бы «жить» вместе с ним. Предыдущий отрывок также

есть у Ёсцунэ, и различаются они лишь лексикой, фразеологией и отдельными деталями.

²⁵ Предписание обращаться к «чистому источнику» — песням-прародителям есть у обоих авторов, ибо к этому времени обращение к первоисточникам приобретало особое значение, отвечая задаче сохранения старой культуры, отличной от нарождающейся самурайской культуры. Первая из песен-прародительниц — о бухте Нанива — приписывается корейскому просветителю Ванни:

В бухте Нанива
На деревьях расцвели цветы.
Скрывавшаяся за зимою, весна пришла,
И на деревьях
Расцвели цветы.

Автор адресует песню принцу Осааги-но микото (будущему императору Нинтоку), который долго не решался занять престол, готовый уступить его своему младшему брату, и лишь после смерти последнего стал императором. Песня аллегорична: в иносказательной форме она сообщает принцу Осааги, что пришло его время занять престол. Бухта (залив) Нанива находится на территории современного г. Осака.

Вторая песня — о горе Асака — по преданию, сложена девой-прислужницей (*унэмэ*) принца Кацураги с целью развеселить принца, пребывавшего не в духе:

Даже тень горы Асака,
«Мелкой» прозванной, и та
Отражается на дне горного колодца,
Но что мелок сердцем ты,
Вовсе я не думала.

Песня строится на поэтической игре слов «Асака» — название горы и *асай* — «мелкий». Колодцы в горах были мелкими, и потому на дне их отражались горы и другие окружающие предметы.

²⁶ О принципах распределения песен у Ёсцунэ не сказано, однако он вслед за Цураюки дает их тематический спектр и набор типичных поэтических образов, в которых эти темы выражались. Однако, чтобы не повторять Цураюки, Готоба приводит другие примеры и сравнивает расположение песен со звездами и небесными облаками.

²⁷ Составители действительно очень тщательно работали с собираемым материалом, продумывая его расположение и общую композицию антологии. Достаточно сказать, что сам император Готоба, один из главных составителей, а фактически руководитель составления «Синкокинсю», продолжал работать над ней всю жизнь, вплоть до ссылки, где и умер. Можно сказать, что песне придавалось в это время особое значение, и составители песен полагали, что они должны создавать свои антологии «на века».

²⁸ Морокоси — старинное название Китая.

²⁹ Имеется в виду император Готоба.

³⁰ Этот отрывок как бы продолжает сказанное у Ёсицунэ о том, что и в Японии были примеры, когда наследные принцы не спешили занять трон (имелись в виду принц Осасаги и император Готоба). В данном отрывке особо указано, что Готоба добровольно отрекся от трона.

³¹ Автор намекает на важную экспрессивную роль японской песни, благодаря чему она издавна выражала разнообразные мысли и чувства людей. Экспрессивную роль японской песни отмечал еще Цураюки в своем «Предисловии». И Готоба следует этой мысли. Более того, развивая дальше слова Цураюки о том, что песня «безо всякого усилия правит небом и землей», он полагает, что песня помогает управлять государством, и возводит поэзию на государственный уровень. Поэтому он особо радуется о развитии *вака*. Им был учрежден специальный «Департамент поэзии» — «Вакадокоро», служить там император назначал лучших поэтов. Ведомству вменялся в обязанности сбор песен и составление поэтических антологий. Такая служба существовала при императоре Мураками, но после него была отменена. Готоба посчитал нужным ее восстановить. И сам он, как говорится в его «Предисловии», «взял в руки тушечницу и бумагу», возложив государственные дела на своих подчиненных.

³² «Манъёсю» — «Собрание мириад листьев» (859 г.) — первая японская поэтическая антология, стала для последующих веков символом обращения к прошлому. Цураюки в своем «Предисловии» к «Кокинсю» отмечал, что составители ее решили не включать в нее песни из «Манъёсю», но в свою новую антологию — «Синсэн вака» — он уже включает такие песни, а к периоду «Синкокинсю», когда обращение к прошлому стало снова поощряться, появление новых, самурайских форм поэзии позволяло составителям продемонстрировать приоритет японской классической *вака* как поэтической формы, исконно присущей японской словесности.

³³ «Кокинсю» поминается непосредственно после «Манъёсю» и рядом с «Манъёсю» не только по соображениям хронологии. Песни «Манъёсю» и «Кокинсю» традиционно относились Готобой, его современниками и ближайшими предшественниками к «старым песням». Эта традиция идет еще от Цураюки — от его «Предисловия» ко второй его антологии — «Синсэн вака», когда он сетует, что в то время как у старых песен содержание глубоко, а слова просты, у новых содержание поверхностно, а слова являются плодом «изошренного ума». Кроме того, здесь уместно подчеркнуть, что «Предисловие» Готобы непосредственно развивает идеи его предшественного трактата — «Готоба-но ин-но гокодэн» («Заветы инок Готобы»). Из трактата, как и из «Предисловия», явствует, что именно в старых песнях надлежит искать истоки новых идеалов, той красоты *юэн*, которая восходит к песням о бухте Нанива и реке Тамино, ибо в них значительная часть содержания остается за пределами слов, в ассоциативном подтексте — *ёдзё*. Не случайно Сюндзэй, великий поэт конца Хэйана, подчеркивал, что *юэн* есть то, что содержит *ёдзё*.

Готоба подчеркивал необходимость изучения «Манъёсю», т.е. старых песен, также по тем соображениям, что поэт, не зная этих песен, не может ни сложить произведение, следующее традиции, ни понять такое произведение,

сложенное другим автором. Со второй трети Хэйана сложение песен, сознательно подражающих древним образцам — *хонкадори* приобретало все большее и большее значение. Особенно широкое распространение получил прием *хонкадори* во времена Готобы, когда обращение к прошлому, к традиции приобрело особое значение в связи с параллельным развитием новой, соперничающей с классической традицией самурайской литературы. Не удивительно, что в «Синкокинсю» значительное число поэтических произведений сложено по образцу какого-либо древнего прототипа.

Годы Энги — время правления императора Дайго (897–930). Составление «Кокинсю» было поручено наиболее признанным в эти годы поэтам — Цураюки, Мицунэ, Тадаминэ и Томонори.

³⁴ Годы Тэнрюку — время правления императора Мураками, которое император Готоба считал «золотым веком» в развитии *вака*, ибо Мураками сделал очень много для ее успешного развития. Составителями «Госэнсю» («Позднего собрания японских песен») были поэты Минамото-но Ситаго, Саканоуэ-но Мотоки, Киёхара-но Мотосукэ, Ки-но Токифуми и Онакатоми-но Ёсинобу.

³⁵ «Сюисю» («Собрание забытых песен») была составлена императором Кадзан-но ин (по другой версии — ученым поэтом Фудзиварой Кинто).

³⁶ Антология «Кинъёсю» («Собрание золотых листьев») была составлена поэтом Фудзиварой Мототоси, «Госюисю» — поэтом Фудзиварой Мититоси.

³⁷ «Сикасю» — Собрание «Цветы слов» составил поэт Фудзивара Аки-сукэ.

³⁸ Составитель «Сэндзайсю» — выдающийся поэт Фудзивара Сюдзэй.

³⁹ Эти сведения приводятся и у Ёсицунэ в 4-м разделе его «Предисловия».

⁴⁰ Приоритет песен «Манъёсю» объясняется указанным выше обращением к «истокам», стремлением сохранить традиции *вака*.

⁴¹ Аналогичное высказывание, только иллюстрированное другими примерами, содержится и в «Предисловии» Ёсицунэ — в его 1-м разделе.

⁴² Дзимму-тэнно — первый, полубогородный император Японии, правивший еще до нашей эры. Высказывание о том, что до сих пор в антологии включались лишь отдельные (всего несколько) песни императора и тем более сам император не участвовал в составлении собрания песен, имеется и у Ёсицунэ — в его 4-м разделе.

⁴³ Категория прекрасного — *фуга* появилась в конце хэйанского периода, по смыслу близка *аварэ*, но не содержит значения «печального очарования». Является общим термином для понятия прекрасного, термином достаточно широким. В те же времена возник производный термин *фуга-но макото* — «истинно прекрасное» (букв. «истинность прекрасного»).

⁴⁴ Принцип «Обращаясь к прошлому, но зная настоящее» возник также в конце Хэйана. Другими словами его выразил ученый поэт Фудзивара Тэйка, конкретизировав его и применив к специальному случаю — поэтике реминисценций, получившей особое развитие в период «Синкокинсю». Он писал в своем предисловии к антологии «Киндай сюка»: «Слово вздыхает по старине, “душа” жаждет новизны». Иными словами, для выражения нового

содержания целесообразно использовать «старые слова». Этот прием получил специальное название *хонкадори*, букв. «следуя песне — прототипу (*хонка*)».

ЛИТЕРАТУРА¹

- Глускина 1967 — Глускина А.Е. О некоторых чертах гуманизма ранней японской поэзии // Идеи гуманизма в литературах Востока. М., 1967.
- Глускина 1971 — Глускина А.Е. «Манъёсю» как литературный памятник // «Манъёсю». В трех томах. Т. 1. М., 1971.
- Готоба 1978 — Готоба-но ин. Готоба-но ин-но гокодэн («Заветы инок Готобы») // Нихон котэн бунгаку тайкэй. («Японская классическая литература. Большая серия»). Т. 65. Токио, 1978.
- Готоба 1989 — Готоба-но ин. Предисловие к «Синкокинсю» // Нихон котэн бунгаку дзэнсю («Полное собрание произведений японской классической литературы»). Т. 26. Токио, 1989.
- Ёсимоти 1989 — Ки-но Ёсимоти. Предисловие к «Кокинсю» // Нихон котэн бунгаку дзэнсю («Полное собрание произведений японской классической литературы»). Т. 7. Токио, 1989.
- Ёсицунэ 1989 — Фудзивара Ёсицунэ. Предисловие к «Синкокинсю» // Нихон котэн бунгаку дзэнсю («Полное собрание произведений японской классической литературы»). Т. 26. Токио, 1989.
- Кинто 1978 — Фудзивара Кинто. Синсэн дзуйно (О новых собраниях песен) // Нихон котэн бунгаку тайкэй («Японская классическая литература. Большая серия»). Т. 65. Токио, 1978.
- Книга установлений 1957 — Книга установлений в правильном истолковании (Лицзи Чжэньи) // Тринадцать классических книг с комментариями и пояснениями (Шисаньцзин чжушу). Т. 6. Пекин, 1957.
- Кокинсю 1989 — «Кокинсю» — «Собрание старых и новых песен Японии» // «Нихон котэн бунгаку дзэнсю» («Полное собрание произведений японской классической литературы»). Т. 7. Токио, 1989.
- Конрад 1927 — Конрад Н.И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.
- Конфуций — Конфуций. Суждения и беседы (Лунъюй).
- Лисевич 1974 — Лисевич И.С. Великое введение к «Книге песен» // Историко-филологические исследования. Сб. статей памяти академика Н.И.Конрада. М., 1974.
- Синкокинсю 1989 — «Синкокинсю» («Новое собрание старых и новых песен Японии») // «Нихон котэн бунгаку дзэнсю» («Полное собрание произведений японской классической литературы»). Т. 26. Токио, 1989.
- Синсэн вака 1965 — Синсэн вака («Новое собрание японских песен»). Токио, 1965.

¹ Данный список литературы относится ко всему исследованию и включает основную библиографию по затронутым проблемам на русском, японском и европейских языках. — И.Б.

- Сюндзэй 1989 — Фудзивара Сюндзэй. Корай футайсё («О старых поэтических стилях») // Нихон котэн бунгаку дзэнсю («Полное собрание произведений японской классической литературы»). Т. 50. Токио, 1989.
- Сяо Тун 1959 — Сяо Тун. Литературный сборник (Вэньсюань). Предисловие. Шанхай, 1959.
- Тадаминэ 1993 — Мибу-но Тадаминэ. Вакатэй дзиссю («Десять стилей японской песни»). Токио, 1993.
- Тёмэй 1978 — Камо-но Тёмэй. Мумёсё (Без названия) // Нихон котэн бунгаку тайкэй («Японская классическая литература. Большая серия»). Т. 65. Токио, 1978.
- Хисамацу 1928 — Хисамацу Сэнъити. Кодай бунгаку-но кэнкю («Древнеяпонская литература. Исследование»). Токио, 1928.
- Хисамацу 1931 — Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгаку гайсэцу («Очерк японской литературы»). Токио, 1931.
- Хисамацу 1931 — Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгакуси («История японской литературы») // Гл. 3-я: «Кодайбунгаку-ни окэру би-но руйкэй» («Категории прекрасного в древнеяпонской литературе»). Токио, 1931.
- Цао Пи — Цао Пи. Рассуждения («Дянь лунь»), гл. «Рассуждения о литературе» («Дянь лунь вэнь»).
- Цураюки 1989 — Ки-но Цураюки. Предисловие к «Кокинсю» // Нихон котэн бунгаку дзэнсю («Полное собрание произведений японской классической литературы»). Т. 7. Токио, 1989.
- Чжун Юн — Чжун Юн. Категории стиха («Шилин чжу»).
- Шицзин 1957 — Шицзин. Книга песен. Т. 1. Пекин, 1957. Песни в версии Мао в правильном истолковании («Маоши чжэнь и»). Т. 1 // Тринадцать классических книг с комментариями и пояснениями («Шисань цзин чжушу»). Пекин, 1957.
- Brower, Miner 1961 — Brower R., Miner E. Japanese court poetry. Stanford, 1961.
- Teele 1973 — Teele R.E. Otomo Yakamochi. Pre-Heian sensibility // Studies in Japanese culture. Vol. 1. Tokyo, 1973.

П.А.Гринцер

**ТЕОРИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА
В САНСКРИТСКОЙ ПОЭТИКЕ.
«ДАШАРУПА» ДХАНАНДЖАИ**

В древнеиндийской литературной традиции драма считалась одним из главных, если не главным, родом поэзии — *кавыи*. Один из авторитетных теоретиков поэзии Вамана (рубеж VIII–IX вв.) в трактате «Кавьяланкарасутра» («Сутра о поэтических украшениях»), отдавая предпочтение большим произведениям (*saṃdarbha*) в сравнении с произведениями малой формы (*anibaddha*), писал, что «среди больших произведений лучшее — десять видов драмы <...> ибо они прекрасны, представляя, словно картина, многообразное в единстве» [КАС I.3.30–31]. В средневековой Индии было широко известно и вошло во многие антологии анонимное стихотворение, начинавшееся утверждением: «Лучшее в поэзии — драма» (*kāvyuṣu nāṭakaṃ raṃyaṃ*)¹. Соответственно и в Индии имена великих санскритских драматургов (Калидасы, Бхасы, Шудраки, Бхавабхути и др.) были окружены особым почтением, и в Европе, познакомившейся с драмой в числе первых санскритских сочинений («Шакунтала» Калидасы была переведена на английский У.Джонсом в 1789 г., а на немецкий Г.Форстером в 1791 г.), она была чрезвычайно высоко оценена Гердером и Гете, Шлегелем и Шиллером. В России Н.М.Карамзин, опубликовавший свой перевод двух актов «Шакунталы» уже в 1792 году, писал в предисловии к нему: «Калидаса для меня столь же велик, как Гомер. Оба они получили кисть свою из рук Натуры, и оба изображали Натуру» [Карамзин 1792: 125–126].

Следует заметить, что индийский театр — старейший в Азии. Его истоки уходят почти в такую же глубокую древность, как истоки театра античного (известны свидетельства его существования уже в III–II вв. до н.э., а первые дошедшие до нас фрагменты санскритских

пьес Ашвагхоши принадлежат рубежу I–II вв. н.э.). И так же как античный театр в значительной мере определил последующую историю драматического искусства в Европе, индийский повлиял на развитие большинства театральных форм в Восточной Азии от Тибета до Индонезии, а в известной мере Китая и Японии.

И еще одна черта сходства с античной традицией. Как известно, первый европейский эстетический трактат — «Поэтика» Аристотеля в основном имеет дело с драмой (трагедией), особенности которой позволили Аристотелю сформулировать общие законы поэзии. Сходным образом история индийской поэтики и эстетики начинается с трактата по драматическому искусству «Натьяшастры» («Учение о драме»), который в том виде, в каком он до нас дошел, датируется обычно III–IV вв. н.э., но явно опирается на уже давно развитую традицию и самого театра, и театральной теории.

«Натьяшастра» приписывается легендарному мудрецу Бхарате, которому, согласно ее тексту, верховный бог Брахма для увеселения богов поручил постановку на небе первой пьесы, обучил его театральному искусству, а затем повелел передать это искусство на землю людям, изложив его законы в специальном сочинении — «Натьяшастре». Влияние «Натьяшастры» на индийскую поэтику в целом и прежде всего на центральное в ней учение о незаинтересованном эстетическом наслаждении — *расе* (*rasa*) неизмеримо. Однако, несмотря на свой непререкаемый авторитет и полубожественный статус, «Натьяшастра» казалась слишком громоздкой (в ней 36 обширных глав, или книг) для практического использования, несистематичной в изложении материала, архаичной и не всегда ясной по стилю. К тому же чисто драматургические наставления растворены в ней в массу предписаний, касающихся вообще театрального дела (например, строительства и убранства театральных зданий, символики цвета и костюмов актеров, театральной бутафории, танца, музыки, мимики и т.д.). И потому со временем возникла потребность придать теории драмы более сжатую и систематизированную форму.

Такую форму учению Бхараты, в целом опираясь на него, но иногда отклоняясь и по-своему интерпретируя его положения, и придал «Натьяшастре» Дхананджая в трактате «Дашарупа» (*Daśarūpa* — «Десять видов [драмы]»), который по своей популярности и количеству ссылок на него у последующих драматургов и теоретиков драмы оттеснил на второй план саму «Натьяшастру»². В ссылках на трактат Дхананджаи он нередко называется не «Дашарупой», а «Дашарупакой» (*Daśarūpaka* — «Десять [видов] драмы»), и оба эти назва-

ния с равным правом вошли в научную литературу. Мы предпочли выбрать для своего перевода первое название, поскольку именно оно использовано самим Дхананджаей в колофоне (заключительном стихе) его трактата:

Вот «Дашарупа», которая послужит основой [драматических] сочинений, доставляющих удовольствие ценителям, и которая была написана Дхананджаей, сыном Вишну, почерпнувшим свои знания в общении с великим государем Мунджей [ДР 4.91].

Собственно говоря, из этого колофона мы извлекаем и все сведения, которыми располагаем о Дхананджае (известно, правда, также одно стихотворение, включенное под его именем в одну из средневековых антологий). Упомянутый в нем Мунджа — это Вакпतिраджа II, царствовавший в Малаве с 974 по 995 гг.; следовательно, приблизительно к этому времени (концу X в.) относится и время жизни Дхананджаи. Мунджа считался покровителем искусств, сам был поэтом и имел титул «друга поэтов» (*kavi-bāndhava* или *kavi-mitra*). К кругу этих поэтов или литераторов принадлежали, помимо Дхананджаи, лексикограф и поэт Дханапала, автор пракритского словаря и стихов на пракритах Халаюдха, поэты Падмагупта, Амилагати и др. Среди литераторов этого круга был и Дханика, автор комментария к «Дашарупе» «Дашарупавалока» (*Daśarūpāvaloka* — «Обозрение “Дашарупы”»), предложивший более или менее расширенное толкование сухих правил трактата и иллюстрировавший эти правила многочисленными примерами из санскритской драмы и поэзии, среди которых были 24 примера его собственного сочинения.

Из-за сходства имен и патронимов (Дханика также называет своим отцом некоего Вишну) возникло предположение, что Дхананджа и Дханика одно и то же лицо, и автор «Дашарупы» сам написал к ней комментарий. Но отдельные расхождения трактата и комментария позволяют в этом усомниться, и принято считать, что Дхананджа и Дханика разные лица, хотя, судя по имени их отца, они могли быть и братьями (см. [Keith 1954: 293; Haas 1962: XXIV; De 1976: 124–125]).

Несмотря на популярность трактата Дхананджаи в Индии, в научной литературе ему уделялось сравнительно мало внимания. В истории и теории санскритской драмы исследователей в первую очередь интересовали вопросы ее происхождения (см., например, [Pischel 1900; Schroeder 1908; Hillebrandt 1914; Gonda 1943; Kuiper 1979; Лидова 1992] и др.) и роли доктрины расы, прежде всего свя-

занной с драмой, в индийской эстетике и поэтике [Pandey 1959; Gnoli 1956; Raghavan 1967; Sankaran 1973; Гринцер 1987; Алиханова 1988; Chary 1990; Лидова 1994]. Именно эти вопросы занимали центральное место и в работах, посвященных санскритской драме в целом [Lévi 1890; Konow 1920; Gupta 1954; Keith 1954 (1 изд. — 1924); Ghosh 1957; Shekhar 1960; Алиханова 1975: 260–292]. Соответственно с интересом к происхождению индийской драмы и к теории расы основным объектом изучения среди теоретических трактатов была не «Дашарупа», а древнейший из них — «Натьяшастра» [Mukerjee 1926; Daumal 1970; Masson, Patwardhan 1970; Kale 1974; Tarlekar 1975; Srinivasa 1980 и др.].

Дхананджая отводит учению о расе лишь последнюю из четырех глав (*prakāśa*) «Дашарупы» (к тому же достаточно строго следуя за «Натьяшастрой»), а первые три посвящает сюжету драмы, его компонентам и способам его презентации (первая глава), изображению характеров и драматическим стилям (вторая), описанию десяти традиционных видов драмы и прологов к ней (третья). Предписания, содержащиеся в этих главах, казались исследователям чересчур схоластичными, мало что дающими для понимания специфики санскритской драмы и еще меньше имеющими теоретическое значение.

И все-таки мы выбрали для перевода и толкования первую главу «Дашарупы» — о сюжете, которому, насколько нам известно, специально посвящены в научной литературе о санскритской драме лишь две статьи [Manikar 1978; Эрман 1987]. Сюжет санскритской драмы из-за своей традиционности и условности обычно рассматривается как нечто второстепенное, и, например, один из самых известных санскритологов А.Б.Кейт пишет, что относящиеся к нему «дефиниции и классификации не представляют собой существенного интереса или ценности» [Keith 1954: 300].

С нашей точки зрения, это далеко не так. Действительно, все индийские теоретики считали «душой» (*ātman*) драмы (как и вообще поэзии) не сюжет, не характеры, но эстетическую эмоцию — расу, которую должны обслуживать остальные элементы драмы. Тот же Дхананджая утверждает: «Сюжет может быть приятным и отталкивающим, высоким и низким, устрашающим и умиротворяющим, темным и искаженным, он может быть также плодом воображения поэта, но не должно быть в мире такого сюжета, который бы не служил чувству и расе» [ДР 4.90]. Однако, если раса — «душа» драмы, то сюжет составлял, по мнению санскритских теоретиков, ее костяк, «тело» (*śarīra*); вне сюжета не может возникнуть раса, и потому

без знакомства с особенностями сюжета трудно адекватно понять и оценить санскритскую драму. Может быть, именно поэтому уже в первой главе трактата, где Дхананджая предлагает общую характеристику драмы, он сразу же формулирует правила сложения ее сюжета.

Дхананджая последовательно описывает основные элементы содержания драмы (arthaprakṛti), стадии ее действия (avasthā) и наконец — особенно подробно — способы реализации и тех и других в конкретных ситуациях (монологам и диалогам) пьесы, так называемых «связях» (saṁdhi). Тем самым, говоря современным языком, он представляет нам в общих очертаниях традиционную синтагматику и парадигматику санскритской драмы. Поскольку свою терминологию Дхананджая в основном заимствует из «Натъяшастры», время от времени возникают определенные натяжки в ее интерпретации, так как «Натъяшастра» опиралась на неизвестные и не дошедшие до нашего времени пьесы, а Дхананджая — на пьесы своего времени и несколько иного характера. Возникают и другого рода трудности. Дхананджая, как и вообще санскритские теоретики в любой отрасли знания, стремится к полноте описания и симметричности категорий разного уровня. Отсюда его классификация учитывает и реальные, и лишь вероятностные компоненты драмы, и значимые, и несущественные в ней явления. Однако, при всей условности его описания, оно дает возможность представить себе в принципе традиционную структуру санскритской драмы, ту идеальную норму, которой она должна была соответствовать и действительно соответствовала при всех отклонениях, определенных талантом и пристрастиями отдельных ее авторов. Дхананджая в первой главе «Дашарупы» демонстрирует также традиционный набор топосов, которые постоянно присутствуют в санскритской драме, но по-разному реализуются у разных драматургов. Это позволяет, рассматривая ее как драму традиционалистскую³, полную условностей и ограничений, увидеть и те возможности, которые традиция, сохраняя свои общие рамки, такой драме предоставляет.

Трактат Дхананджаи имеет теоретический характер, и его положения, возможно, казались бы чисто умозрительными, если бы не комментарий Дханики. К последнему можно предъявить много претензий, иногда он объясняет то, что и так ясно, и, напротив, оставляет без объяснений неясные места. Но главное — он иллюстрирует (и тем самым поясняет) общие правила Дхананджаи конкретными примерами из санскритской драмы. В комментарии к первой главе

«Дашарупы» Дханика использует, в частности, примеры из «Мриччхакатики» («Глиняной повозки») Шудраки (возможно, IV в.), «Малыкагнимитры» («Малыки и Агнимитры») и «Абхиджнянашакунталы» («Узнанной [по кольцу] Шакунталы»), или просто «Шакунталы», Калидасы (вероятно, V в.), «Мудраракшасы» («Перстня Ракшасы») Вишакхадатты (VII в.), «Малатимадхавы» («Малати и Мадхавы»), «Махавирачариты» («Деяний великого героя [Рамы]») и «Уттарарамачариты» («Последних деяний Рамы») Бхавабхути (VIII в.), но особенно часто и достаточно последовательно он цитирует две пьесы: «Ратнавали» Харши, или Харшавардханы (VII в.), и «Венисамхару» («Заплетенная коса») Бхатты Нараяны (вероятно, VII в.)⁴. Поэтому в интересах читателя мы сочли необходимым хотя бы вкратце изложить содержание этих пьес.

«Р а т н а в а л и»

(пьеса в четырех актах)

Исходя из политических соображений, Яугандхараяна, первый министр царя ватсов (страна в северной Индии со столицей Каушамби) Удаяны, считает необходимым устроить брак своего господина с дочерью царя Синхалы (Цейлона) Ратнавали (букв. «Жемчужная нить»), хотя у Удаяны уже есть первая жена — Васавадатта. Для того, чтобы добиться согласия царя Синхалы, он распускает слух о гибели Васавадатты во время пожара, и тот посылает Ратнавали на корабле в страну ватсов. Корабль терпит крушение, но Ратнавали удается спастись, и она оказывается при дворе Удаяны, где Яугандхараяна намеренно не раскрывает инкогнито Ратнавали и поручает ее под именем служанки Сагарики (букв. «[Найденная] в океане») попечению царицы Васавадатты. Во время дворцового празднества Сагарика впервые видит Удаяну и сразу же влюбляется в него. Она пишет на рисовальной дощечке его портрет, к которому ее подруга служанка Сусангата пририсовывает портрет Сагарики. Сначала дощечку находит Удаяна и пленяется красотой Сагарики, а затем ее обнаруживает Васавадатта и, подозревая любовную интригу, всячески препятствует встречам Сагарики и Удаяны. Чтобы все-таки устроить их свидание, друг царя брахман Васантака переодевает Сагарику в платье царицы. Но Васавадатта, в свою очередь переодевая в платье Сагарики, приходит на свидание первой, и, принимая ее за Сагарику, Удаяна объясняется ей в любви. Васавадатта обвиняет

царя в двоедушии и, разгневанная, заключает Сагарику в темницу. Между тем, разыскивая Ратнавали, приезжает посол царя Синхалы Васубхути. Как раз при его появлении во внутренних покоях дворца вспыхивает пожар (впоследствии оказывается, что этот пожар — иллюзия, нарочито вызванная магом). Удайна бросается во дворец и выносит из пламени Сагарику, в которой Васубхути узнает царевну Ратнавали. Тогда Яугандхараяна раскрывает свой план, направленный на благо государя и достижение им господства над другими царями, и Васавадатта, раскаявшись в своей ревности, сама отдает Удайне руку Ратнавали-Сагарики.

«В е н и с а м х а р а»
(пьеса в шести актах)

В своем содержании пьеса отталкивается от II книги эпоса «Махабхараты» — «Сабхапарвы» («Книга о собрании»), в которой рассказано, как старший из пяти братьев-пандавов Юдхиштхира проиграл в кости своим двоюродным братьям — кауравам свое царство, имущество и даже общую жену пандавов Драупади. При этом по наущению старшего из кауравов Дурьодханы его брат Духшасана проволок Драупади за волосы, как рабыню, посреди собрания царей. Однако в самой пьесе эти события уже в прошлом, и она открывается клятвой пандавов Бхимы отомстить кауравам в битве, убить Дурьодхану и Духшасану и обагрёнными в их крови руками завязать волосы Драупади, которые со дня своего унижения она держит распущенными. Бхима чуть ли не ссорится с братьями, которые еще не оставляют надежды на мир с кауравами, и торжествует, когда переговоры с кауравами союзника пандавов Кришны оказываются бесплодными. Начиная со 2-го акта пьесы, описывается битва пандавов и кауравов, иногда наглядно — со всеми ее ужасами, иногда косвенно — через рассказы о ней разного рода вестников. Это описание прерывается двумя небатальными сценами: зловещим сном супруги Дурьодханы Бханумати, предвещающим гибель всех ста братьев кауравов, и отказом Бхимы и его брата Арджуны пощадить кауравов в ответ на мольбы об этом их отца и матери Дхритараштры и Гандхари. По ходу великой битвы гибнут один за другим вожди кауравов, и, наконец, Бхима убивает Духшасану, разорвав ему грудь руками, а затем Дурьодхану, когда тот с раздробленным бедром пытается скрыться в мутных водах озера. В конце пьесы Бхима, весь покрытый вражеской

кровью, возвращается с поля битвы к Драупади и во исполнение своей клятвы заплетает ее распущенные по обету волосы.

«Дашарупа» [ДР] переведена нами с санскрита по изданию Джорджа Хааса [Haas 1962], который опирался на наиболее авторитетное издание памятника Фитцэдварда Холла [Hall 1865]. При переводе мы консультировались также с изданиями К.П.Параба [Parab 1897] и Р.Д.К. Шастри [Shastri 1942].

Текст «Дашарупы», как это часто принято в санскритских поэтиках, написан стихами (главным образом в метре-*шлока*). Мы переводили его прозой и там, где речь шла о классификации понятий, разбивали стихи на части, помеченные параграфами и номерами, каждый из которых объясняет какой-то один термин или категорию. Санскритские технические термины, как правило, даны в переводе, а в комментарии к параграфу приводится их оригинальное написание (звучание) и предлагаются возможные варианты их толкования. При этом некоторые термины мы переводили буквально (*bīja* — *зерно*, *bindu* — *капля*, *patākā* — *знамя*), дабы сохранить их метафорический смысл. Поскольку язык Дхананджаи чрезвычайно лаконичен и иногда нуждается в дешифровке, в отдельных случаях мы сочли необходимым вставлять в его определения в квадратных скобках одно или несколько уточняющих слов.

Текст самого трактата Дхананджаи набран жирным шрифтом, далее за каждым пронумерованным параграфом следуют пояснения, набранные обычным шрифтом. В пояснениях использованы отрывки из комментария Дханики и прежде всего его иллюстрации положений «Дашарупы» отрывками из санскритских драм. Если таких иллюстраций в комментарии Дханики нет либо они малоубедительны, мы привлекали примеры из других трактатов (главным образом из «Сахитьядарпаны» Вишванатхи) или же подбирали соответствующие примеры из санскритской драматургии. Кроме того, мы стремились в пояснениях хотя бы вкратце дать читателю представление о точке зрения на проблемы сюжета санскритской драмы других исследователей и предложить, когда этого требовал текст, собственную его интерпретацию.

ДХАНАНДЖАЯ

«ДАШАРУПА»

Глава первая

1 Почтение Ганеше, чье зычное горло в возбуждении глухо рокочет, словно барабан во время танца темного Шивы (или: словно туча во время танца павлина)!

Ганеша — бог мудрости и устранитель препятствий, сын богов Шивы и Парвати, имеющий слоновью голову. С обращения к нему, так же как к богине красноречия Сарасвати (см. третий параграф), начинались многие санскритские и научные, и художественные сочинения.

В возбуждении (*madābhoga* — букв. «полное мады»); «мада» — жидкость, выступающая из лобных бугров слона во время течки.

В стихе использована игра слов. Шива назван одним из его эпитетов — «темношей» (*nālakāṇṭha*), который он получил, после того как выпил ради спасения мира яд калакуту, окрасивший в черный цвет его шею. Но то же слово «темношей» означает и павлин, который, по поэтическим индийским представлениям, начинает танцевать при приближении туч. Кроме того, глагол *puṣkarāyate* значит и «рокочет, как барабан», и «рокочет, как туча».

2 Почтение всеведущему Вишну, чьи почитатели наслаждаются видом десяти его воплощений, и Бхарате (чьи почитатели наслаждаются представлением десяти видов драмы)!

Снова игра слов: по отношению к Вишну, принявшему, согласно индийской мифологии, десять земных воплощений (аватар), сложное слово *daśa-rūpa-anukāra* может значить «изображение его десяти видов», по отношению к Бхарате, легендарному мудрецу, создавшему первый трактат по драматическому искусству «Натьяшастру», — «изображение десяти видов драмы» (о десяти видах драмы см. далее в тексте — I.11). Слово *bhāvaka*, которое мы в данном контексте перевели как «почитатель», буквально значит «имеющий чувство» (ко всему возвышенному, прекрасному или поэтическому). Неоднозначно и слово *anukāra* (букв. «следование», «подражание», «изображение»), которое в одном случае мы перевели как «вид», а в другом как «представление».

3 Иногда Сарасвати по своей милости наделяет знанием какого-либо сведущего человека, и от него другой человек обретает искусность.

Не вполне ясная фраза, по-разному интерпретируемая комментаторами. По-видимому, имеется в виду, что Сарасвати, богиня красноречия и покровительница искусств, может наделить *знанием* (в тексте неопределенно сказано «[своей] сферой [знания]» — *viśayam*) *какого-либо сведущего человека* (*kasyacid-eva viduṣaḥ*) — вероятно, знатока учения о драме, от которого *другой человек* (*anyo janaḥ*), вероятно, поэт, *обретает искусность* (*vrajati <...> vaidagdhīm*), т.е. способность сочинить драму.

4 Кто способен предложить новое, сулящее успех учение о драме, которое [впервые] создал Брахма, последовательно извлека его сущность из всех вед; которое воплотил на сцене мудрец Бхарата; для которого Шива отдал танец *тандаву*, а Парвати — танец *ласью*? И все-таки я попробую в должном порядке и вкратце рассказать кое-что о признаках драмы.

Согласно легенде, изложенной в «Натьяшастре», верховный бог Брахма (здесь он назван *Virīñci* — вероятно, «распределитель») сотворил драму по просьбе богов, дабы она доставила удовольствие их слуху и зрению. Он сотворил ее в качестве пятой, «театральной веды» (*nāṭya-veda*), взяв декламацию из «Ригведы», пение из «Самаведы», мимическое искусство из «Яджурведы» и чувство из «Атхарваведы». Шива (в оригинале *Nilakāṇṭha* — «темношей») добавил к ней искусство страстного, воинственного танца *тандава* (*tāṇḍava*), а супруга Шивы Парвати (в оригинале *Śarvāṇī* — «лучница») — нежный танец, сопровождаемый музыкой и пением, — *ласью* (*lāsya*). По поручению Брахмы божественный мудрец Бхарата поставил на небесной сцене первую драму о борьбе богов и демонов-асуров, а спустя некоторое время изложил основы театрального искусства в трактате «Натьяшастра». Говоря, что он *попробует рассказать кое-что о признаках драмы в должном порядке и вкратце* (*nāṭyānām <...> kim cit praguṇarāśanauyā lakṣaṇaṃ saṃkṣipāmi*), Дхананджая, вероятно, имеет в виду отличие своего трактата от пространного и достаточно бессистемного изложения «Натьяшастры». Эта же мысль развивается в следующем параграфе.

5 При разнообразии [изложения] в слабых умах возникает смятение. Поэтому смысл [учения о драме] я изложу своими словами, кратко и последовательно.

В слабых умах (manda-buddhānām) — т.е. у людей неподготовленных, у неспециалистов. Условно переведено: *смысл [учения о драме]*; в оригинале буквально сказано «смысл (содержание) этого» (tasya-arthaḥ), и, возможно, имеется в виду не вообще содержание учения о драме, но смысл, содержание именно «Натьяшастры», на которую безусловно ориентируется Дхананджая.

6 Мое почтение тому неразумному — пусть и достойному — человеку, который говорит, что от источающих удовольствие драм единственная польза — образование, подобное тому, какое он извлекает из итихас и подобных им сочинений. Ему, поистине, чуждо чувство сладости!

Дхананджая здесь ироничен. Согласно санскритской поэтике, поэзия (kāvyā), к которой относится и драма, в первую очередь должна возбуждать расу (rasa) — удовольствие, эстетическое наслаждение, и этим, по мнению теоретика XI века Мамматы, она «отличается от священных книг, начиная с вед, в которых главное — слово, подобное слову Творца, и от итихас, начиная с пуран, в которых главное — смысл, подобный дружескому совету» [КП: 9–10] (итихасы — древние эпические сказания, к которым, в частности, причислялась «Махабхарата», а иногда и пураны — священные древние истории). Учение о расе — центральное в санскритской поэтике (см. [Гринцер 1987: 141–202]), и один из эпитетов и даже синонимов расы — «сладость». Отсюда утверждение, что человеку, ищущему в драмах только знание, *чуждо чувство сладости* (tasmai <...> svādu-parāṇmukhāya — букв. «ему, отвращающему лицо от сладости»).

7 Драма — подражание состояниям.

Avasthā-anukṛtir nāṭyam — один из главных тезисов теории драмы, который так или иначе присутствует и интерпретируется во всех санскритских трактатах, касающихся драматического искусства. В «Натьяшастре» о драме как подражании говорится несколько раз: «Эта драма будет подражанием миру с его семьёю материками» (I.120), «Эту драму я создал в подражание бывшему в этом мире» (I.113), «Подражание деяниям богов, риши, царей, а также обычных людей называется в этом мире драмой» (XXVI.121), «Драма — это подражание состояниям чувств» (I.107). Понятие «подражание состояниям» вызывает полемику среди исследователей. Несомненно, здесь можно найти сходство с теорией подражания (мимесиса) у Аристотеля. Однако, как следует из «Натьяшастры» и в еще большей

мере из сочинений преемников Бхараты (в том числе и Дхананджаи), в отличие от Аристотеля понимавшего трагедию как подражание действию, они понимали драму в первую очередь как подражание состояниям души, чувствам, вызванным теми или иными событиями. «Доктрина о драме как подражании (*anukṛti*), — пишет известный исследователь санскритской литературы А.Б.Кейт, — не отличается от доктрины мимесиса, но есть существенная разница в том, чему подражают и что воспроизводят; в шаштре (т.е. в «Натьяшаштре». — П.Г.) — это состояние (*state*) или положение (*condition*), а у Аристотеля — действие (*action*), разница, вполне соответствующая различию гения двух народов» [Keith 1954: 355]; см. также [Bandyopadhyaya 1979: 233–238]; [Гринцер 1987: 144–145] и др.; несколько иная точка зрения: [Эрман 1987: 183–197].

8 Она называется *рупа*, потому что ее можно видеть.

Рупа (*rūpa* — букв. «форма», «вид», от глагола *rūp* — «видеть», «представлять») и *рупака* (*rūpaka* — «имеющая вид, форму»; этот термин использован далее в девятом параграфе) — основные названия драмы как жанра в санскритской поэтике (ср. название трактата Дхананджаи — «Дашарупа» или «Дашарупака»). В поэтике виды поэзии — кавьи разделялись на те, что можно слышать (*śravya*) — поэзию, прозу, и те, что можно видеть (*drśya*) — драму. В «Сахитьядарпане» Вишванатхи сказано: «Считается, что поэзия (*kāvya*) бывает двух видов согласно ее делению на видимую и слышимую (*drśya-śravyatva-bhedena*). Видимая — это та, которую разыгрывают на сцене» [СД: 319].

9 Она называется *рупака*, ибо [в ней актеры] принимают вид [героев].

Перевод условен, поскольку текст лаконичен (*rūpakam tat samāro-pād*), и не вполне ясно значение слова *samāropa* — «перенесение», «присвоение» (от глагола *sam-ā-ruh*), в данном случае, видимо, ассоциированное по звуковому сходству со смыслом слова *rūpa* — «вид». Свой перевод мы основываем на толковании соответствующего места в трактате «Сахитьядарпане» Вишванатхи: «Видимая поэзия называется *рупакой*, поскольку актеры принимают вид Рамы и других <героев> (*rāma-ādi-svarūpa-āropāt*)» [СД: 319].

10 Она основана на *расе* и имеет десять видов.

О *расе* см. комментарий к I.6. Изложению теории расы посвящена четвертая глава «Дашарупы».

11 [Эти десять видов] *натака, пракарана, бхана, прахасана, дима, вьяйюга, самавакара, витхи, анка и ихамрига*.

Эти десять главных жанров рупаки впервые названы в «Натьяшастре» [НШ XVIII. 2–3]. *Натака* (nāṭaka — букв. «танцевальное представление») — наиболее почитаемый жанр санскритской драмы, который часто служит обозначением драмы в целом. Сюжет натаки заимствуется из мифологии и эпоса, главные герои — бог, царь или божественный мудрец, главные расы — любовная и героическая. Натака сопровождается музыкой, пением и танцем и длится от 5 до 10 актов. К жанру натаки относятся, в частности, все три пьесы Калидасы, а также часто цитируемая в комментарии Дханики пьеса Бхатты Нараяны «Венисамхара». *Пракарана* (prakaraṇa — букв. «повод», «случай») — пьеса, сюжет которой может быть придуман самим драматургом, но часто восходит к сказочно-повествовательной литературе; основные герои пракараны — брахман, министр, купец, знатная дама, гетера, основная раса — любовная, длительность действия — от 5 до 10 актов. Наиболее известные пракараны: «Мриччакатика» («Глиняная повозка») Шудраки и «Малатимадхава» («Малати и Мадхава») Бхавабхути. *Бхана* (bhāṇa — букв. «говорение») — одноактная пьеса-монолог, который произносит актер *вита* (плут), рассказывающий о своих и чужих приключениях, связанных обычно с любовной интригой. Образцы санскритской бханы не были известны до начала 20-х гг. XIX века, когда был найден сборник «Чатурбхани», содержащий четыре бханы Шудраки, Ишварадатты, Вараручи и Шьямилаки. *Прахасана* (prahasana, букв. «шутка», «насмешка») — обычно одноактная или двухактная пьеса, герои которой — слуги, монахи, мошенники, гетеры. Она должна быть насыщена плутнями и ссорами, и в ней доминирует комическая раса. *Дима* (ḍima — этимология неясна) — пьеса в четырех актах с богами, полубогами и демонами в качестве героев, вступающих в сражение друг с другом. Основная раса — гневная. *Вьяйюга* (vyāyuga, букв. «раздор») — батальная одноактная пьеса с героем — богом или легендарным царем-воином. Доминируют героическая и гневная расы. В жанре вьяйюги написаны несколько одноактных пьес Бхасы и в частности «Мадхьмавьяйюга» («Вьяйюга о среднем брате») и «Дутавакья» («Посольство»). *Самавакара* (samavakāra — возможно, «оказание помощи») — пьеса в трех актах, герои которой боги и полубоги и действие которой происходит в божественном мире. *Витхи* (vīthī — «уличная [сценка]») — одноактная драма из обыденной жизни, разыгрываемая одним, двумя или тремя актерами. *Анка* (aṅka), или *утсриштиканка*

(*utsrṣṭikāṅka* — «один акт») — одноактная пьеса, содержание которой восходит к известной истории, но не о богах, а о простых смертных. Доминирующая раса горестная, поскольку в анке обычно описываются последствия жестокой битвы. *Ихамрига* (*īhāmṛga* — букв. «преследуемая антилопа») — четырехактная драма, описывающая преследование антагонистом героя божественной девы.

Из перечисленных десяти видов драмы в санскритской литературе фактически сохранились лишь четыре: натака, пракарана, бхана и вьяйога. Витхи и прахасана дошли до нас, как явствует из третьей главы трактата Дхананджаи, уже не в качестве самостоятельных пьес, но как особые части пролога в составе других видов драмы. Наконец, дима, самавакара и ихамрига — по всей вероятности, не столько собственно литературные драмы, сколько религиозные мистерии, предшествующие появлению санскритского театра. Во всяком случае описание в «Натьяшастре» одной из поставленных на небе драм «Амритамантханы» («Пахтанье амриты») отвечает требованиям самавакары, а вторая упомянутая в ней драма «Трипурадаха» («Сожжение Трипуры») соответствует диме.

Следует заметить, что, помимо перечисленных выше десяти видов драмы, Дхананджая в третьей главе трактата называет еще один вид — *наттику* (*nāṭikā* — «малая натака»), который он определяет как смешанный, поскольку герой ее, как и в натаке, — царь, а сюжет, как в пракаране, вымышленный. Основная раса в натике — любовная, и состоит она из четырех актов (ДР 3.46–52). К разряду натики принадлежали, в частности, две драмы Харши: «Приядаршика» и «Ратнавали», и на вторую из них, следуя комментарию Дханики, нам еще часто придется ссылаться. О видах санскритской драмы см. [Алиханова 1975: 266–278; Гринцер 1979: 47–50; Лидова 1992: 61–100].

12 Пантомима, связанная с чувствами, — это иная вещь, чем драма.

Необходимость отделения пантомимы (*nṛṭya*), а далее и танца (*nṛtta*) от драмы (*nāṭya*) связана, по-видимому, во-первых, с тем, что все три понятия восходят к одному корню **nṛt* (пракритский **naṭ*), а во-вторых, с тем, что пантомима и танец, будучи самостоятельными видами искусства, часто входили в состав драмы (о соотношении драмы, пантомимы и танца на древнеиндийской сцене см. [Varma 1957]). Говоря об отличии пантомимы от драмы, Дхананджая указывает, что первая зиждется на изображении обычных чувств (*bhāva*), а вторая призвана возбуждать эстетическую эмоцию (*rasa*). О различии *бхав* и *расы* см. [Гринцер 1987: 145–149].

13 Танец основан на ритме и темпе.

Ритм танца (*tāla* — букв. «хлопанье слона ушами») отмечался ударами барабана. Темп (*laya* — букв. «пауза») — мог быть быстрым, средним и медленным.

14 Пантомима представляет реальные объекты и называется высоким [искусством], танец относится к местным [искусствам].

Перевод *реальные объекты* условен, в оригинале термин *padārt-ha* — «значение слова», но в переносном смысле это — «обозначаемое», «денотат», т.е. реальный объект. Пантомима, таким образом, изображает, в отличие от танца, определенные существа (людей, животных) и события. В своем соотношении термины *mārga* — «путь» и *deśī* — «местный», «провинциальный» означают обычно высокий и низкий стили, высокую и низкую театральную форму.

15 Пантомима и танец бывают двоякого рода: сладостными и возвышенными, и они [могут рассматриваться как] вспомогательные средства натаки и других [видов драмы], представленные в них танцами ласья и тандава.

Сладостный (*madhura*) и *возвышенный* (*uddhata*) виды пантомимы и танца соответствуют, таким образом, характеру «нежного» (ласья) и «страстного» (тандава) танцев, о которых говорилось выше, в параграфе I.4.

16 Драмы различаются по сюжету, герою и расе.

Как *сюжет* мы переводим слово *vastu* (букв. «вещь», может также значить «содержание», «тема»). В «Натьяшастре» сюжет обозначается словом *itivṛtta*, но в «Дашарупе» такого термина нет, и в соответствующих местах он заменен термином *vastu*. Кроме того, последующая трактовка видов *vastu* указывает, что Дхананджая имеет в виду именно то, что мы обычно называем сюжетом. Разновидностям сюжета посвящена первая глава «Дашарупы», характеру героев (*netṛ*) — вторая, значению и видам эстетической эмоции (*rasa*) — четвертая.

17 Сюжеты бывают двоякого рода.

18 Основной сюжет называют главным, подчиненный ему — вспомогательным.

Как *главный* мы переводим термин *adhikārika* (букв. «первенствующий», «управляющий»), как *вспомогательный* — *prāsaṅgika* (букв.

«связанный», «зависимый»). Дханика в комментарии к «Дашарупе» указывает, что, например, в драмах по мотивам индийского эпоса «Рамаяны» (таких драм в санскритской литературе насчитываются десятки; см., например, Ghosh 1963: 148–179) главный сюжет — это история Рамы и Ситы (главных героев эпоса), а вспомогательные — истории помощника Рамы царя обезьян Сугривы, брата противника Рамы Раваны — ракшасы Вибхишаны, и т.п.

19 Все, что относится к цели [драмы], называется темой; тот, кто ведет тему — героем; события, связанные с темой и содействующие ее продвижению, — главным сюжетом.

Дхананджая нередко прибегает к «этимологическим» объяснениям, полагая, что соположение слов с одним корнем обеспечивает взаимозависимость их интерпретации. Здесь обыгрываются различные формы производных слов от глагола *adhi-kr* — «быть во главе, управлять»: *adhikāra* — «управление», «собственность» и как драматургический термин — *тема*; *adhikārin* — «управляющий», «господин» и в драме — *герой*; *ādhikārika* — «управляющий», «первенствующий», или *главный сюжет*. Как *цель [драмы]* переведено слово *phala* (букв. «плод»), которое в иных случаях может значить «результат», «успех».

20 Вспомогательный сюжет связан с другим [чем герой] персонажем [драмы], чья роль вспомогательна.

Снова обыгрывание однокоренных слов: *prāsaṅika* — «вспомогательный сюжет» и *prasaṅgataḥ* (наречие) — «вспомогательно», «случайно».

21 Когда вспомогательный сюжет пространен, он называется *знаменем*, когда же он краток — *эпизодом*.

Дханика поясняет, что пространный вспомогательный сюжет называется *знаменем* (*pataṅka*), поскольку он, как знамя, сопровождает главный. Таким сюжетом в драмах по мотивам «Рамаяны» он считает приключения царя обезьян Сугривы, постоянного спутника и помощника главного героя Рамы в большинстве его деяний. Как *эпизод* (*prakarī*) он, например, рассматривает в этих драмах схватку антагониста Рамы Раваны с коршуном Джатаюсом, который пытался преградить Раване его полет над землей с похищенной женой Рамы Ситой.

22 Упоминание о чем-то стороннем, что, однако, указывает на происходящее или предстоящее событие главного сюжета, называется *установлением знамени*, и оно применяется либо по сходству ситуации, либо по сходству признаков.

Установление знамени (patākā-sthānaka), поясняет Дханика, названо так по аналогии с появлением знамени при приближении царя, войска и т.п. Два вида этого приема: *по сходству ситуации* (tulya-saṃvidhāna) и *по сходству признаков* (tulya-viśeṣaṇa) — Дханика иллюстрирует двумя репликами царя Удаяны в «Ратнавали» Харши:

«Я ухожу, о лотосоокая, пришло мое время; спи, но, когда вернусь, я разбуду тебя», — так солнце, чьи лучи коснулись горы заката, словно бы утешает озеро лотосов [Ратн.: 62].

После захода солнца Удаяне предстоит свидание с его возлюбленной Сагарикой, и прощание заходящего солнца с лотосами, с которыми ему вскоре суждено снова встретиться, — намек *по сходству ситуации* на скорую встречу Удаяны с Сагарикой.

Установление знамени по сходству признаков основано, по-видимому, на двусмысленности атрибутов, которые в приведенном ниже примере могут быть отнесены и к лиане, которой любитесь Удаяна, и к Сагарике, тоскующей на чужбине, но вскоре утешенной любовью к Удаяне:

Когда я теперь, словно на чужую жену, так долго смотрю на эту садовую лиану, с набухшими почками (или: сильно страждущую — uddāmotkalikām), неяркую (или: бледного вида — vipāṇḍurarucam), но готовую вскоре зацвести (или: готовую раскрыть уста — prārabdhajṛmbhām), прилагающую усилия распуścić бесчисленные бутоны (или: «прилагающую усилия подавить непрерывные вздохи» — śvasa-podgamaiḥ), вьющуюся вокруг мангового дерева (или: «полную любви» — samadanām), — я могу рассердить царицу, чье лицо запыхает гневом [Ратн.: 32].

Удаяна как будто имеет в виду, что царица Васавадатта (жена Удаяны) может разгневаться, что лиана расцвела раньше, чем распустились цветы мадхави, как она того желала, но *сходство признаков* (определений), относящихся не только к лиане, но имплицитно и к будущей возлюбленной Удаяны — Сагарике, в русле главного сюжета «Ратнавали» указывает на предстоящее царице испытание ревностью.

23 Сюжеты бывают трех видов и разделяются на известные, придуманные и смешанные. Известные сюжеты заимствуются из итихас и подобных им [сочинений]; придуманные создаются [самим] автором; смешанные [состоят] из сочетания того и другого. Они различаются также [по тому, кто их герои]: боги, смертные и другие.

Известные (prakhyāta) сюжеты, которые также назывались в поэтиках «невыдуманнными» (anutpādyā), «бывшими» (vṛtta) (см. [ДЛ III.10–14; КАБ I.17] и др.) — это сюжеты легендарные, взятые, как правило, из эпоса и пуран, и «Натьяшастра» указывает, что такие сюжеты должны использоваться в жанрах *самавакара*, *ихамрига*, *ди-ма*, *вьяйюга* и *натака*. В отличие от известных сюжетов, *придуманные* (utpādyā или utprekṣita) считались более низкими, предназначались для остальных пяти жанров драмы и, кстати говоря, в значительной части тоже не *придумывались* автором, а брались из фольклора и полufольклорной литературы типа «Брихаткатхи» Гунадхьи. *Смешанными* (mīśra) считались сюжеты частично легендарные, частично придуманные.

Вторая классификация сюжетов, по Дхананджае, связана со статусом героев (тоже оговоренным в «Натьяшастре» применительно к разным жанрам драмы). Когда Дхананджая пишет: *боги, смертные и другие* (divya-martya-ādi), под *другими* он имеет, вероятно, в виду полубожественные существа (демонов, гандхарвов, апсар и т.д.), а также, возможно, таких героев, как Кришна и Рама, которые были земными, смертными воплощениями бога Вишну.

24 Действие в драме [направлено на достижение] трех целей [жизни]; оно может быть простым или связанным с несколькими целями.

Три цели жизни (trivarga), согласно индийской этике, — это добродетель (dharma), материальная выгода (artha) и чувственное удовольствие (kāma). *Простое действие* (kāryaṃ śuddham) направлено лишь на какую-то одну из этих целей; *связанное с несколькими целями* (ekānekābandhi) — на две или все три цели сразу.

25 Причина действия [в драме] — зерно, которое [сначала] едва заметно, но [затем] прорастает разными путями.

Здесь Дхананджая начинает перечислять так называемые *элементы содержания* (arthaprakṛti) драмы, которые разными исследователями трактуются по-разному: «средства к достижению цели», «мотивы действия» и т.д. (см. [Keith 1954: 298; Эрман 1987: 187–190 и

др.]). С нашей точки зрения, речь идет о структурных компонентах драмы, составляющих ее сюжет, но не в линейной его последовательности, а на содержательном уровне. Первый элемент содержания — *зерно* (bīja), потому что из него, как из зерна, вырастает все действие драмы. В «Ратнавали», по мнению Дханики, позже повторенному Вишванатхой в «Сахитьядарпане» [СД: 351], зерно — это решение министра Яугандхараяны ради блага царства женить своего государя Удаяну (хотя у него уже есть первая жена Васавадатта) на царевне из Синхалы (Цейлона) Ратнавали, которая выступает в пьесе под именем служанки Сагарики. В натаке «Венисамхара» («Заплетенная коса») Бхатты Нараяны *зерно* — это намерение Юдхиштхиры и прежде всего его брата Бхимы расправиться со своими обидчиками — братьями кауравами и в знак своей победы заплести волосы общей жене пандавов Драупади, давшей обет держать их распущенными, пока не погибнет каурав Духшасана, протаскивший ее, некогда, в царском собрании за волосы, как рабыню, после проигранной пандавами игры в кости.

26 Когда содержание [драмы] прерывается промежуточным [действием], причина возобновления [главного сюжета] называется *каплей*.

Термин *капля* (bindu) выбран, по-видимому, как символ слияния. В первом акте «Ратнавали» описывается празднество в честь бога любви Камы, на котором Удаяна изображает Каму (описание празднества Дханика рассматривает как вспомогательный сюжет). На празднестве придворный поэт восклицает:

Вечером <...> цари, собравшиеся в зале приемов, почтительно припадают к ногам Удаяны, которые, подобно лучам восходящей луны, похитили всю красоту лотосов!

— идентифицируя тем самым Каму с Удаяной. И присутствующая на празднестве Сагарика замечает:

Как! Это и есть царь Удаяна, за которого меня хочет выдать мой отец? [Ратн.: 20].

Эта реплика, по мнению Дханики, и есть *капля*, возвращающая пьесу к главному сюжету.

27 *Зерно, капля, знамя, эпизод, действие* — так называются пять элементов содержания.

О понятии *элементы содержания* (arthaprakṛti) уже говорилось в

параграфе I.25, о *зерне* — в I.25, о *капле* — в I.26, о *знамени* и *эпизоде* в I.21, а о *действии* (kārya), которое, видимо, предполагает общее направление развития сюжета, косвенно сказано в параграфе I.24. Абхинавагупта в своем комментарии к «Натьяшастре» разделяет *элементы содержания* на «главные» (mukhya) и «вспомогательные» (upakāraṇabhūta). К главным он относит *зерно*, от которого зависит вспомогательный элемент *действие*, и *каплю*, от которой зависят вспомогательные *знамя* и *эпизод* [АБх: III, 12]. Согласно Абхинавагупте, все действие драмы определяется его причиной, завязкой, а вспомогательные сюжеты должны быть искусно связаны с главным.

28 *Есть пять стадий действия, совершаемого ради обретения плода [действия]: начало, усилие, надежда на успех, уверенность в успехе, обретение плода.*

Относительно *стадий действия* (avasthāḥ kāryasya — букв. «состояний действия») существуют такие же расхождения в их трактовке, как и относительно *элементов содержания*. Однако, как явствует из последующего изложения, имеются в виду, по всей вероятности, стадии развития сюжета в его линейной последовательности от начала к развязке — обретению героем успеха, или *плода* (phala) его поступков.

29 *Начало* — это само стремление [героя] к полному обретению *плода [действия]*.

В качестве примера *начала* (ārambha) Дханика приводит монолог министра Яугандхараяны в начале I акта «Ратनावали», в котором он рассказывает о спасении царевны Ратनावали и о том, что он отдал ее на попечение Васавадатты во дворец Удаяны, дабы она завоевала любовь царя и могла вступить с ним в брак. Монолог начинается словами:

Какие могут быть сомнения? —

и кончается:

Нельзя сомневаться в успехе моего начинания на благо моего господина, которому покровительствует сама судьба. Однако я опасуюсь гнева государя, действуя по собственной воле [Ратн.: 5].

30 *Усилие* — это поспешно совершаемое действие, когда успех еще не достигнут.

Один из примеров *усилия* (prayatna), по Дханике, — попытка Са-

гарики (Ратнавали) нарисовать портрет Удаяны, когда она теряет надежду его встретить:

И все-таки, раз нет другого средства его видеть, я должна как можно лучше нарисовать похожего на него [Ратн.: 24].

Вскоре Удаяна находит нарисованный Сагарикой на рисовальной дощечке портрет, и это кладет начало развитию любовной интриги пьесы.

31 Надежда на успех — это возможность обретения [успеха] при наличии для этого средства, но и с опасением неудачи.

Дханика, иллюстрируя *надежду на успех* (prāptyāśā), приводит сцену из III акта «Ратнавали», в которой участвует видушака Васантака. Видушака (vidūṣaka — букв. «ругатель») — один из традиционных персонажей санскритской драмы (о его функциях и происхождении см. [Kuiper 1979; Thite 1978]). Брахман по рождению и верный друг главного героя (в данном случае царя Удаяны), он в то же время своим видом (горбатый, лысый, хромой и т.п.) и поведением (иногда нелепым, иногда двусмысленным) постоянно вызывает насмешки (видушаку часто сравнивают с шутом в английской елизаветинской драме). В «Ратнавали» видушака Васантака играет важную роль в любовной интриге, и в данной сцене Сагарика по его наущению переодевается в платье царицы Васавадатты и идет на свидание с Удаяной. В сцене присутствует и *средство* (upāya) достижения успеха — переодевание царицей, и *опасение неудачи* (apāyaśaṅkā) — страх встретиться с Васавадаттой (так Васантака восклицает: «Лишь бы невеста откуда не появилась, словно вихрь, Васавадатта!» [Ратн.: 76]), что вскоре и происходит на самом деле.

32 Уверенность в успехе — это убежденность в достижении [успеха] ввиду отсутствия препятствий.

Примером *уверенности в успехе* (niyatāpti) является, по мнению Дханики, сцена из того же III акта «Ратнавали», когда после разоблачения уловки с переодеванием Удаяна замечает:

Друг, я не вижу иного средства, кроме как умиловить царицу. Давай пойдем к ней [Ратн.: 73].

Дханика полагает, что «примирение с царицей» и есть залог грядущего успеха героя, но, хотя с ним согласен в «Сахитьядарпане» Вишванатха [СД: 355], в контексте содержания пьесы в целом (героям

предстоят новые испытания) соображения комментаторов не выглядят слишком убедительными. В этой связи В.Г.Эрман предлагает другой перевод этой *стадии действия*: «задержка в достижении цели», исходя из возможной интерпретации термина *piyata* (в сложном слове *piyata-āpti*) не как «уверенный», «определенный», но как «сдержанный», «подавленный», а также из соотнесенности этой *стадии* с четвертой *связью* — *размышлением* (=паузой; см. ниже: 1.83) [Эрман 1987: 191]. Однако между *стадиями действия* и *связями*, как мы увидим далее, существует структурное, а не смысловое соответствие, а главное, определение, данное Дхананджаей этой *стадии действия*, оставляет мало сомнений в значении ее названия.

33 Обретение плода — это, как уже сказано, достижение [героем] полного успеха.

В комментарии говорится, что в «Ратनावали» *обретение плода* (*phalauyoga*) происходит в конце IV акта, когда Удаяна женится на Ратनावали (Сагарике) и получает власть над всем миром.

34 Пять элементов содержания, воплощенные в пяти стадиях действия, порождают в соответствии [с этими стадиями] пять связей, начиная со вступления.

Пять *связей* (*saṃdhi*) особенно пространно классифицируются и характеризуются в «Дашарупе». Как явствует из этих характеристик, под *связями* имеются в виду более или менее стандартные художественные приемы (реализуемые в репликах персонажей), посредством которых элементы драматической топики (элементы содержания) последовательно (от первого к пятому) воплощаются в пяти стадиях драматического действия.

35 Связь — это соединение одного события с другим в едином потоке [сюжета].

Как поясняет комментатор, *связи* обеспечивают смену событий сюжета, не упуская из виду его конечной цели — развязки.

36 Пять связей — это *вступление, продвижение, созревание, размышление и заключение*.

Перевод названий связей условен и определяется не только (а иногда и не столько) буквальным значением слова, но и интерпретацией данной связи и ее видов в тексте трактата и комментарии к нему: *вступление* (*mukha*) — букв. «рот», «лицо», «вход»; *продвижение*

(pratimukha) — букв. «отражение лица», «отклик»; *созревание* (garbha) — букв. «утроба», «зародыш»; *размышление* (avamarśa) — букв. «соприкосновение», «раздумье» (часто по реальной роли этой связи в сюжете она определяется как *пауза*; см., например, [Keith 1954: 299; Эрман 1987: 188]); *заключение* (upasaṃhṛti) — букв. «сжатие», «завершение».

37 Вступление проистекает из зерна и проявляет разные смыслы и расы. У него двенадцать видов, связанных с зерном и началом.

Имеется в виду, что стандартные приемы, составляющие *вступление*, связаны с завязкой драмы — *зерном* и применяются на первой стадии ее сюжета, в *начале*, которое, как правило, соответствует прологу и первому акту.

38 [Эти двенадцать видов]: *намеки, опора, расширение, восхваление, средство, достижение, установление, разлад, изумление, раскрытие, порыв, причина*. Далее [следует] их описание, соответствующее их смыслу.

39 Намек — высеивание зерна.

Словом *намеки* мы переводим термин *upakṣepa* — букв. «вбрасывание», но также «намеки», «аллюзия». *Намек* косвенно указывает на событие, которое относится к завязке пьесы (ее *зерну*) и предопределяет ход последующих событий. Иллюстрируя этот вид связи, Дханика приводит реплику Яугандхараяны из первого акта «Ратनावали»:

(За сценой): Судьба, если она благосклонна, дает тебе то, чего желаешь, доставляя его и из дальней страны, и из пучины океана, и даже с другого конца света! [Ратн.: 4].

Речь идет о кораблекрушении, благодаря которому Ратनावали под именем Сагарики (букв. «[найденная] в океане») попадает в страну ватсов, что и соответствовало плану Яугандхараяны женить на ней царя Удаюну, осуществлению которого посвящена вся пьеса.

40 Раскрытие намека — *опора*.

Опора (parikara, или parikriyā) — букв. «то, что помогает», «помощник», «пояс». В качестве *опоры* Дханика рассматривает непосредственно следующие за *намеком* слова Яугандхараяны:

Иначе как бы смогла во время кораблекрушения найти в океане доску дочь царя Синхалы (Ратनावали), которую я желаю [видеть царицей],

веря в предсказание прозорливца <...> Во всем удача сопутствует моему господину! [Ратн.: 4–5].

41 Укрепление опоры — *расширение*.

Связь *расширение* (pariṇyāsa) дополняет, расширяет, по Дхананджае, смысл предшествующего высказывания. В «Ратनावали» таково рассуждение Яугандхараяны, которое уже приводилось нами в комментарии к параграфу I.29, иллюстрирующем стадию действия *начало*:

Нельзя сомневаться в успехе моего начинания на благо моего господина, которому покровительствует сама судьба. Однако я опасаясь гнева государя, действуя по собственной воле [Ратн.: 5].

42 *Восхваление* — рассказ о достоинствах [героя].

Восхваление (vilobhana) — высказывание, описывающее красоту или иные достоинства героя или героини. Такого рода стихи, как правило, присутствуют в начале большинства санскритских пьес (см., например, описание Душьянтой Шакунталы в «Шакунтале» Калидасы [Шак.: 19–26; I. 17–20]. Дханика же цитирует в качестве примера этого вида связи восхваление придворным певцом царя Удаяны:

Вечером, когда солнце, рассеяв свои лучи, уходит за гору заката, цари, собравшиеся в зале приемов, почтительно припадают к ногам Удаяны, которые, подобно лучам восходящей луны, похитили всю красоту лотосов, и глаза царей сияют от радости [Ратн.: 20].

Используя игру слов: *pāda* — «ноги» и «лучи» (солнца или луны), *udayana* — имя царя и «восходящая» (луна), певцы прославляют царя, и это *восхваление* содействует раскрытию *зерна* пьесы, обращая внимание Ратनावали (Сагарики) на красоту Удаяны.

43 *Средство* — решение о [способах осуществления] цели.

В качестве *средства* (yukti — букв. «соединение») Дханика указывает на реплику Яугандхараяны в первом акте «Ратनावали»:

Я сделал правильно, почтительно передав ее (Ратनावали) на попечение царицы. И я слышал, что придворному Бабхравье вместе с министром владыки Синхалы Васубхути тоже удалось выбраться из океана и они встретились с Руманватом (военачальником Удаяны), выступившим на завоевание царства Кошалы [Ратн.: 5].

Здесь Яугандхараяна раскрывает некоторые детали своего плана

женитьбы Удаяны на Ратнавали, который реализуется далее по ходу действия пьесы.

44 *Достижение* — приближение успешного исхода.

Дхананджая рассматривает *достижение* (prāpti — «приобретение», «овладение») как первый успех в прорастании зерна — замысла пьесы. Ратнавали (Сагарика), как и предполагал Яугандхараяна, влюбляется в Удаяну:

Сагарика (услышав царя, повернувшись и радостно на него глядя):
Ах! Так это и есть царь Удаяна, за которого меня хочет выдать замуж мой отец. Теперь моя жизнь, запятнанная услужением другим, вознаграждена радостью видеть его! [Ратн.: 20].

45 *Установление* — проявление зерна.

Судя по комментарию Дханики, *установление* (samādhāna) — это расстановка, определение позиций персонажей пьесы по ходу развития ее замысла (*проявления зерна*). В качестве примера этого вида связи он рассматривает следующую сцену из первого акта «Ратнавали»:

Васавадатта: Где мои жертвенные дары?

Сагарика: Госпожа, вот они все.

Васавадатта (*поглядев на Сагарику, в сторону*): О, это легкомыслие слуг! Она может попасться на глаза тому человеку, от взгляда которого ее нужно держать подальше. Хорошо, пусть будет так! (*Вслух*) Служанка Сагарика! Почему теперь, когда все слуги заняты на празднестве Камы, ты оставила одну мою сарику (птица из породы скворцов. — П.Г.)? Ступай к ней немедленно!

Сцену эту заключают слова Сагарики:

Сагарика (*в сторону*): Я уже поручила сарику Сусангате (другой служанке Васавадатты и подруге Сагарики. — П.Г.). А мною овладело любопытство: так ли здесь поклоняются Каме, как в доме моего отца? Пойду и спрячусь среди кустов! [Ратн.: 15–16].

Здесь уже обозначены подозрительность Васавадатты, стремящейся предотвратить встречу Удаяны с Сагарикой, и решимость Сагарики, невзирая на ревность царицы, так или иначе увидеть Удаяну.

46 *Разлад* — то, что вызывает и радость, и горе.

Дханика замечает, что *разлад* (vidhāna) — это разлад чувств в сердце героя или героини. Но, видимо, не найдя соответствующего

вида связи в «Ратनावали», он приводит сцену из первого акта пьесы Бхавабхути «Малатимадхава», где Мадхава сетует после первой встречи с Малати:

И проехала мимо, подобная лотосу,
Уязвив мое сердце своими ресницами,
Опалив мое сердце отравой погибельной,
Упоив мое сердце отрадой целительной <...>
Я, ввергнутый в бездну смятенья, рассудком оставлен моим.
То жар меня жжет нестерпимый, то в холод бросает меня.

(Перевод В.Микушевича, [ММ: 32]).

47 *Изумление* — столкновение с чем-то удивительным.

Как *изумление* (*paribhāva*) комментатор истолковывает восклицание Сагарики, принимающей на дворцовом празднестве Удаюну за воплощение бога любви Камы:

Неужто это воистину Бестелесный бог (т.е. Кама, тело которого было сожжено Шивой. — П.Г.), которому выказывают знаки почета? Я тоже хочу почтить его, хотя и нахожусь вдалеке! [Ратн.: 19].

48 *Раскрытие* — выявление прежде скрытого.

Так толкуют вид связи *раскрытие* (*udbheda*) Дхананджая и вслед за ним Дханика, приводя в качестве примера уже цитированное нами в параграфе I.42 восхваление царя («Вечером, когда солнце...» и т. д.), после которого Сагарика понимает, что тот, кого она принимала за бога Каму, и есть Удайна. Но Бхарата в «Натьяшастре» (XIX. 74) и Вишванатха в «Сахитьядарпане» [СД: 365] толкуют *udbheda* (в этом случае термин лучше перевести: «прорастание») как новое проявление *зерна*, и Вишванатха приводит соответствующий пример из первого акта «Венисамхары» Бхатты Нараяны, где Бхима во второй раз клянется истребить кауравов. Обращаясь к Драупади, он говорит:

Больше ты не увидишь Врикодару (прозвище Бхимы. — П.Г.) с унылым лицом, пристыженным из-за испытанного им унижения, [не увидишь], пока не погибнут все потомки рода Куру! [СД: 365; ВС: 32].

49 *Причина* — начало главных событий [драмы].

В качестве *причины* (*kaṛaṇa*, *kāraṇa*) Дханика приводит реплику Сагарики, впервые увидевшей Удаюну в облике бога любви:

Мое почтение богу с цветочными стрелами! Пусть встреча с тобой не будет бесплодной! Я видела то, что хотела увидеть. А теперь я должна уйти, чтобы меня не заметили [Ратн.: 19].

Эти слова, по мнению Дханики, знаменуют начало любовной интриги в пьесе и косвенно обозначают характер ее развития.

50 *Порыв* — это воодушевление.

В «Венисамхаре» Бхима на просьбу Драупади быть осторожным отвечает:

О, рожденная в роду славных кшатриев!

Будь уверена, что пандавы искусно умеют плавать по бурным водам океана битвы, где воины ступают поверх колесниц, увязнувших в трясине крови и жира, сгустившейся из разбитых в смертельной схватке друг с другом голов могучих слонов; где обезглавленные туловища воинов словно бы танцуют под зловещий вой шакалов, которых мучит жажда принять участие в кровавой тризне [ВС: 32–33].

Эти проникнутые воинским мужеством слова Бхимы Дханика и обозначает термином *bheda*, который мы условно переводим *порыв*. Между тем *bheda* буквально значит «разрыв», и именно так толкуют этот вид связи Бхарата [НШ XIX: 75] и Вишванатха [СД: 365], объясняя его как «разрыв связи». В качестве примера Вишванатха приводит другие слова Бхимы, в которых он, негодуя на медлительность братьев, готов разорвать союз с ними: «Отныне я расстаюсь с вами» [ВС: 13].

Следует заметить, что Вишванатха указывает среди двенадцати видов связи *начала* (Дханика в комментарии к «Дашарупе» делает это в отношении других связей) шесть главных, т.е. таких, которые должны применяться во всех пьесах, в отличие от других шести — факультативных. Эти шесть, согласно Вишванатхе: *намек, опора, расширение, средство, установление и раскрытие* [СД: 390].

51 *Продвижение* состоит в явном и неявном развитии вступления. Тринадцать его видов соответствуют *капле* и *усилию*.

В комментарии поясняется, что вторая «связь» — *продвижение* (*pratimukha*) используется, например, во II акте «Ратनावали», который соответствует стадии действия — *усилие* и воплощает элемент содержания — *капля*. Первый элемент содержания — *зерно* в важнейшей его составляющей (любви Удаяны и Сагарики) был уже намечен в I акте — *вступлении*, и теперь эта любовь становится явной

для главных героев (а также служанке Сусангате и видушаке Васантаке) и не вполне явной (частично угаданной) для царицы Васавадатты.

52 [Вот они]: влюбленность, поиск, разделение, умиротворение, шутка, блеск, диалог, разочарование, учтивость, удар грома, цветок, приближение, схождение варн.

53 Влюбленность — желание [обрести] объект любви.

Вид связи *влюбленность* (*vilāsa* — другие значения: «живость», «игра», «удовольствие» и т.п.) Дханика иллюстрирует монологом Сагарики в начале II акта «Ратнавали», цитируя его начало и конец:

Сердце мое, успокойся, успокойся! Что толку от желания встретиться с тем, кто недостижим? Только страдание! <...> Однако, нарисовав его портрет, я как бы выполняю свое желание. Ведь нет другого способа его видеть [Ратн.: 23–24].

54 Поиск — розыски того, кого видел, а [затем] потерял.

Характеризуя *поиск* (*parisarpa*), Дханика указывает на сцену из «Ратнавали», где Удаяна, не встречая Сагарику, восклицает:

«Где она? Где она?»

и просит служанку Сусангату проводить его к возлюбленной [Ратн.: 47].

55 Разделение — недоступность любви.

Пример *разделения* (*vidhūta* букв. «сбрасывание», «отторжение»), согласно Дханике, — сцена из «Ратнавали» между Сагарикой и Сусангатой:

Сага р и ка: Подруга, меня гнетет нестерпимый жар <...>

(Сусангата приносит из озера влажные листья и стебли лотосов и кладет их на грудь Сагарики).

Сага р и ка (отбрасывая их): Убери их! Зачем себя утруждать? Вот что скажу тебе:

Я люблю того, кто недостижим! Мне тяжело и стыдно, и я от себя не завишу! О, милая подруга, любовь — великое зло, и для меня единственное убежище — смерть! [Ратн.: 28].

56 Умиротворение, следующее за разделением, — успокоение.

Дханика замечает, что во II акте «Ратнавали» сцена *успокоения*

(śama) начинается со слов царя, обращенных к Васантаке: «Друг, теперь я, поистине, горд, что она нарисовала меня», и кончается репликой Сагарика (*в сторону*): «Сердце, утешься! Твое желание обрело великую опору!» [Ратн.: 43].

57 Насмешливые слова — *шутка*.

Пример *шутки* (paṅman) — диалог подруг из «Ратнавали»:

С у с а н г а т а: То, что ты ищешь, подруга, вот — перед тобой!

С а г а р и к а (*насмешливо*): Что же я ищу, Сусангата?

С у с а н г а т а: О, недоверчивая! Конечно же, рисовальную доску. Возьми ее!

Шутка состоит в том, что Сусангата на самом деле говорит о царя, которого Сагарика не замечает.

58 Радость, следующая за шуткой, называется *блеском*.

Когда, вскоре за описанной выше сценой Сагарика, наконец, встречается с царем, и тот ласково берет ее за руку, Сусангата говорит ей:

Подруга, ты слишком сурова. Даже теперь, когда господин держит тебя за руку, ты не перестаешь сердиться.

С а г а р и к а (*хмуря брови и слегка улыбаясь*): О, Сусангата, даже теперь ты не можешь помолчать [Ратн.: 45].

Шутка Сусангаты обернулась для Сагарики радостью, которую Дхананджая называет *блеском* (dyuti) или *отблеском* шутки.

59 Обмен репликами называется *диалогом*.

Как *диалог* (pragatana) в комментарии характеризуется довольно пространной разговор царя и Васантаки (и параллельно между скрывающимися в кустах Сагарикой и Сусангатой), который начинается со слов видушаки Васантаки:

В и д у ш а к а: Эй, дружище, тебе улыбается судьба!

Ц а р ь (*с любопытством*): Что же ты нашел, друг?

В и д у ш а к а: А то самое, о чем я и говорил. Ведь это ты нарисован! Кто другой может быть изображен в обличье бога с цветочными стрелами? [Ратн.: 39–44].

60 Помеха для счастья — *разочарование*.

Из-за одной из неловких шуток Васантаки Сагарика покидает Удаяну. И разочарованный царь восклицает:

Стыдись, дурак! По воле судьбы я наконец нашел жемчужину (или: возлюбленную), сверкающую блеском (или: пылающую страстью). Но из-за тебя любимая, словно жемчужное ожерелье, выпала из моих рук [Ратн.: 50].

Дханика называет эту сцену *разочарованием* (nīrodhana).

61 *Учтивость* — просьба о прощении.

Когда Васавадатта начинает догадываться об увлечении Удаяны Сагарикой, царь облекает свои извинения в такие стихи:

Скажу: «Прости!» — но ты не выражаешь никакого гнева.
Скажу: «Я больше не буду так делать!» — но это признание.
Скажу: «Я ни в чем не виноват!» — но ты сочтешь это ложью.
Что же тогда мне сказать? Я не знаю, прекрасная.

[Ратн.: 54].

Дханика рассматривает эти слова Удаяны как пример *учтивости* (paryupāsti).

62 *Цветок* — высказывание об особых качествах [героя или героини].

Когда Удаяна первый раз берет за руку Сагарику, видушака восклицает:

Ого! Ты повстречал невиданную прежде богиню красоты (Шри).
Ц а р ь: Правда, друг.
Это Шри, и рука ее — ветка Париджаты (райского дерева. — П.Г.).
Иначе откуда эти капли амриты (нектара бессмертия), струящиеся по ней в виде пота? [Ратн.: 49].

Слова Удаяны и представляют собой, как полагает комментатор, вид связи *цветок* (puṣpa).

63 *Приближение* — [высказывание], приближающее цель.

Приближение (upanyāsa) Дханика истолковывает в «Ратнавали» как попытку приблизить успех задуманной героями интриги — добиться свидания Сагарики и Удаяны. Во II акте пьесы служанка Сусангата в шутку угрожает Удаяне, что расскажет Васавадатте о том, как тот любовался изображенной на рисовальной дощечке Сагарики. Царь, желая ее задобрить, дарит ей серьгу из своего уха. И тогда Сусангата говорит:

Не бойся, государи! Я — да простит меня господин! — только шутила.
Ни к чему мне эта серьга. Для меня было бы большей милостью, если

бы господин успокоил мою дорогую подругу Сагарику, которая разгневалась на меня, за то что я ее нарисовала [Ратн.: 47].

64 *Удар грома — проявление суровости.*

Вид связи *удар грома* (*vajra* — оружие Индры, которое сравнивают с перуном Зевса) Дханика рассматривает как неожиданное событие, которое может помешать герою добиться своей цели. Таким событием во II акте «Ратнавали» является находка Васавадаттой рисовальной дощечки с изображенными на ней Сагарикой и Удаяной.

В а с а в а д а т т а (указывая на дощечку): Государь, девушка, [нарисованная] рядом с вами — это что, плод искусства Васантаки? <...> У меня, государь, при виде этой картины разболелась голова [Ратн.: 53, 54].

65 *Собрание четырех варн называется схождением варн.*

Схождение варн (*varṇa-saṁhāra*, т.е. схождение, смешение четырех сословий: брахманов, кшатриев, вайшьев и шудр — индийского общества) — один из самых загадочных видов связей у Дхананджаи. Дханика иллюстрирует этот вид связи сценой из третьего акта «Махавирачариты» («Деяния великого героя» [Рамы]) Бхавабхути, где собрание риши, царей и министров (т.е. двух разных варн — брахманов и кшатриев) просит Раму Джамадагнью отказаться от поединка с Рамой, сыном Дашаратхи [МВЧ: 93].

Впрочем Вишванатха ссылается на иное, более рациональное толкование этой связи крупнейшим теоретиком индийской поэзии и театра Абхинавагуптой (X–XI вв.): «Почтенный Абхинавагупта утверждает, что слово *варна* означает персонажей драмы, а *схождение* следует понимать как их одновременное появление». И в качестве примера Вишванатха приводит сцену из II акта «Ратнавали», в которой одновременно участвуют Сагарика, Васантака, Удаяна и Сусангата. [СД: 371–372].

В той же «Сахитьядарпане» Вишванатха, в отличие от «Дашарупы», указывает на стадии действия *продвижение* пять главных, обязательных видов связей: *поиск, диалог, удар грома, приближение и цветоток* [СД: 390].

66 *Всемерное разрастание зерна, которое то очевидно, то незаметно, называется созревaniem. Оно имеет двенадцать видов, которые могут принадлежать или не принадлежать знамени и [всегда] заключают в себе надежду на успех.*

Дхананджая переходит к третьему роду связей — *созреванию* (garbha). Эти связи могут проявляться как в главном сюжете, так и в пространным вспомогательном эпизоде — *знамени* (pātākā) и принадлежат третьей стадии действия (развития сюжета), которая, согласно I.28, 31, называется *надеждой на успех* (prāptyāśā). Примеры связей *созревание* Дханика в основном заимствует из III акта «Ратनावали», в котором крепнущая любовь Сагарики и Удаяны, как ни противится ей царица Васавадатта, становится залогом успешной развязки драмы.

67 [Эти двенадцать видов]: *обман, путь, знак, преувеличение, шаг, прельщение, вывод, ссора, уловка, волнение, смятение, отступление.*

68 *Обман* — это ложное утверждение.

Иллюстрируя *обман* (abhūtāharaṇa), Дханика приводит слова Васавадатты (в стандартном тексте драмы — ее служанки Канчанама-лы) в начале III акта «Ратनावали»:

Прекрасно, Васантака, прекрасно! Ты превзошел министра Яугандхара-яну в заботе о союзе и разъединении! [Ратн.: 56].

Имеется в виду план видушаки Васантаки обманом привести Сагарику к Удаяне, переодев ее в платье Васавадатты, или, говоря словами Васавадатты, его *забота о союзе* (Удаяны и Сагарики) и *разъединении* (с царицей). Между тем *забота о союзе и разъединении* (sandhi-vigraha-cintā — иначе: о мире и войне) согласно индийским законам — главная обязанность царского министра.

Однако, пожалуй, более убедителен пример *обмана*, взятый Вишванатхой из III акта «Венисамхары». Здесь, чтобы противник пандавов Дрона отказался сражаться, Юдхиштхира распространяет ложный слух, будто убит сын Дроны Ашваттхаман, хотя в действительности убит лишь слон, носящий то же имя:

Сын Притхи (Юдхиштхира) громко воскликнул: «Убит Ашваттхаман!», но, всегда верный истине, тихо добавил: «слон» [СД: 372; ВС: 74].

69 *Путь* — указание на истинное положение вещей.

По-видимому, под *путем* (mārga) Дхананджая имеет в виду изложение плана предстоящих действий. Об этом свидетельствует приводимая в качестве примера Дханикой беседа Васантаки и Удаяны из III акта «Ратनावали»:

В и д у ш а к а: Благодаря судьбе ты ближе к успеху дела, чем сам того желаешь.

Ц а р ь: Друг, все ли в порядке с моей милой?

В и д у ш а к а: Вскоре ты сам это увидишь и узнаешь.

Ц а р ь: Я даже смогу увидеть ее?

В и д у ш а к а (*горделиво*): Отчего же нет, имея такого советника, как я, превосходящего мудростью Брихаспати (Брихаспати — жрец и наставник богов. — П.Г.).

Ц а р ь: Тогда рассказывай, я хочу знать, как ты это сделаешь.

В и д у ш а к а (*шепчет ему на ухо*): А вот так!... [Ратн.: 61].

70 **Знак — слова, заключающие в себе размышление [или: сомнение].**

Дханика в качестве *знака* (gūṛa — букв. «форма», «вид», «образ») приводит признание Удаяны, что даже привязанность к первой жене не может удержать его от новой любви [Ратн.: 65], а Вишванатха — слова того же Удаяны о том, что любовь к Сагарике всецело овладела его сердцем:

Сердце мое переменчиво и неуязвимо. Как же, однако, случилось, что Кама (бог любви) сумел поразить его сразу всеми своими стрелами? [СД: 373; Ратн.: 58].

71 **Преувеличение — высокопарная речь.**

Дханика рассматривает как *преувеличение* (udāhṛti) слова Васантаки, сообщающего царю о близком свидании с Сагарикой:

Ха-ха! Я полагаю, что, услышав от меня приятную весть, мой друг обрадуется больше, чем даже обретению царства Каушамби [Ратн.: 60].

Вишванатха считает *преувеличением* угрозу Ашваттхамана, которую он произносит при известии о смерти Дроны:

Всякий, кто в войске пандавов носит оружие, всякий, кто принадлежит к роду панчалов — зрелый он муж, мальчик или еще лежит в материнском чреве, — всякий, кто видел это преступление или ему потворствовал, всякий, кто станет противиться мне, когда я выйду на поле битвы, — любого из них, будь он даже губитель миров или сама смерть, я уничтожу, охваченный гневом! [СД: 373; ВС: 84].

72 **Шаг — приближение к тому, что было задумано.**

В «Ратнавали» *шаг* (kṛama) в достижении задуманного — это, по мнению Дханики, первое свидание Сагарики и Удаяны, которому предшествуют такие реплики царя и Васантаки:

Ц а р ь: Отчего так слабеет сердце, когда уже близко радостное свидание с любимой? Но, может быть,

Пылкий жар любви не столько терзает издали, как рядом с возлюбленной. В сезон дождей день особенно душен, когда уже надвигается ливень.

В и д у ш а к а (*вслушиваясь*): Госпожа Сагарика, это о тебе говорит мой друг, томимый желанием. Позволь я его уведомя о твоём приходе [Ратн.: 67].

73 Другие говорят, что [*шаг*] — это [*узнавание*] чувства другого.

Действительно, так понимают *шаг* Бхарата и Вишванатха. Вишванатха приводит сцену из III акта «Шакунталы» Калидасы, в которой царь Душьянта, издали наблюдая, как Шакунтала сочиняет посвященные ему любовные стихи, восклицает:

Я смотрю на любимую, и глаза мои забывают мигать. А ее лицо, на котором, когда она сочиняет стихи, поднялись вверх брови-лианы и затрепетал каждый волосок на щеках, ясно говорит, что она меня любит [СД: 374; Шак.: 60–62].

В подтверждение такого понимания *шага* Дханика цитирует сцену из «Ратनावали»:

Ц а р ь (*приближаясь*): Дорогая Сагарика!

Твое лицо, как луна, твои глаза похожи на голубые лотосы, а ладони на розовые лотосы, твои бедра гладки, как плоды банана, а руки подобны стеблям лотосов. И вся ты источаешь прохладу. Оставь сомнения, подойди, обними меня крепче и пролей прохладу на мое тело, страдающее от жара любовной лихорадки! [Ратн.: 67].

74 Прельщение — это [*привлечение на свою сторону*] ласковой речью или подарком.

По Дханике, один из примеров *прельщения* (*saṃgraha* — букв. «захват», «овладение») — подарок царем Васантаке золотого браслета:

Ц а р ь: Прекрасно, мой друг, прекрасно! Вот тебе награда (*дает видушаке золотой браслет*).

75 Вывод — умозаключение по какому-либо признаку.

Когда Васавадатта узнает о любви Удаяны к Сагарике, она поспешно и в гневе покидает царя, и Удаяна говорит видушаке:

Фу, дурак <...> Из-за тебя случилась с нами эта беда.

Благодаря моей привязанности и ее (Васавадатты) почтительности

любовь росла с каждым днем. А теперь, увидев мою лживость, которая раньше мне не была свойственна, моя любимая жена из ревности сегодня же, конечно, расстанется с жизнью. Непереносимо разочарование в любви, длившейся так долго! [Ратн.: 72–73].

Удаяна предполагает самоубийство Васавадатты, увидев ее ревнивое недоверие к нему, и Дханика считает это предположение *выводом* (anumāna).

76 Уловка — [хитрый] обман.

Уловкой (adhibala) Дханика называет в «Ратनावали» переодевание Васавадатты в платье Сагарики, чтобы явиться вместо нее на планируемое Васантакой свидание влюбленных в картинной галерее. И как начало уловки он рассматривает слова служанки царицы Канчанамалы, умело обманывающей Васантаку:

Госпожа, вот картинная галерея. Подам-ка я знак Васантаке (*щелкает пальцами*) [Ратн.: 66].

77 Ссора — гневная речь.

Как вид связи *ссору* (toṭaka) Дханика трактует несколько реплик Васавадатты в конце III акта «Ратनावали», когда она оказалась свидетельницей любовного свидания Удаяны и Сагарики:

В а с а в а д а т т а (*внезапно появляясь, с гневом*): Государь, превосходно и весьма достойно! <...>

В а с а в а д а т т а (*гневно*): Встаньте, государь, встаньте! Зачем утруждать себя, отдавая честь моему высокому рождению? <...>

В а с а в а д а т т а: Канчанамала! Этой петлей [из лианы] свяжи негодного брахмана (Васантаку) и веди его. А впереди пусть пойдет эта скверная девчонка! [Ратн.: 78–79].

78 Ученые мужи говорят, что уловка — разновидность ссоры.

Здесь, видимо, имеется в виду иная, чем в 76 стихе, разновидность уловки (adhibala), а именно: уловка во избежание *ссоры*. Так, Дханика называет уловкой ответ Удаяны на упреки Васавадатты:

Божественная, вина моя очевидна. Что мне сказать?

Я, покрытый краской стыда, мог бы стереть шафрановую краску с твоих ног, припав к ним своей головою. Но как стереть мне краску гнева с твоего лица-лотоса, если ты не хочешь проявить ко мне сострадания? [Ратн.: 71].

79 Говорят, что *ссора* — это речь разгневанного [героя].

Дханика также рассматривает и несколько смягченный вариант *ссоры* (*toṭaka*):

Ц а р ь (*почтительно сложив ладони*): Смилуйся, дорогая Васавадатта, смилуйся!

В а с а в а д а т т а (*со слезами на глазах*): Государь, не говори так. Слова эти предназначены тобой для другой [Ратн.: 70].

Ф.Холл в своем издании «Дашарупаки» считал стихи 78 и 79 интерполированными и введенными в трактат Дхананджаи его комментатором ради уточнения термина *ссора*. Они, действительно, выглядят повторением, не свойственным тексту «Дашарупы». Однако К.П.Параб включил их в основной текст издания «Дашарупы».

80 *Волнение* — страх, вызванный врагом.

В «Ратнавали» в качестве примера *волнения* (*udvega*) Дханика приводит слова Сагарики в ответ на угрозу Васавадатты заточить ее в темницу:

С а г а р и к а (*в сторону*): Как! Таким, как я, грешницам, даже умереть не дают по собственной воле! [Ратн.: 79].

Дханика деликатно замечает при этом, что Васавадатта на самом деле не враг Сагарики, а действует лишь в силу обстоятельств. Более убедителен другой его пример — из «Венисамхары»: слова возничего Дурьодханы незадолго до смертельной схватки Дурьодханы с Бхимой:

В о з н и ч и й (*вслушиваясь, со страхом*): Как! Злокозненный сын бога ветра (Бхима), словно губительный ветер, опустошивший могучий лес царевичей-кауров, уже близко! А великий царь еще не пришел в сознание. Ладно, отгону подальше колесницу. А то этот негодяй учинит бесчестие государю, как он сделал это недавно с Духшасаной [ВС: 96].

81 *Смятение* — это страх и трепет.

В «Ратнавали» Сагарика, переодетая Васавадаттой, узнав, что царица разоблачила обман, в отчаянии надевает себе на шею петлю из лианы. При этом Васантака принимает ее за Васавадатту:

В и д у ш а к а (*вглядываясь*): Но кто это здесь? (*В смятении*) Как! Царица Васавадатта хочет покончить с собой!

Ц а р ь (*подбегая в испуге*): Где она? Где она? [Ратн.: 75].

Всю эту сцену Дханика классифицирует как *смятение* (sambhrama).

82 *Отступлением* — называется [результат] прораствания зерна через [все виды связей] созревания.

Иными словами *отступление* (ākṣepa, букв. «отбрасывание», «удаление», «возражение») — это конечный вид связи *созревания* (garbha), который как бы итожит развитие замысла пьесы — зерна (bīja) на стадии действия *надежда на успех* (prāptyāśa). Дханика приводит в качестве примера несколько реплик Удаяны в конце III акта «Ратнавали»:

Друг, я не вижу другого средства, кроме как умиловать царицу <...>

У меня нет никакой надежды умиловать царицу <...>

Что оставаться здесь! Пойду умиловать царицу [Ратн.: 73, 78, 80].

Итог развития действия в III акте: необходимость умиловать Васавадатту ради того, чтобы обрести право на любовь к Сагарике.

В отличие от первых двух разрядов связей (*вступления* и *продвижения*), Дханика, как и Вишванатха, среди двенадцати видов *созревания* называет пять главных: *обман, путь, ссору, уловку* и *отступление*.

83 Когда содержание зерна уже раскрыто в связи *созревание*, но из-за [чьего-то] гнева, страсти или искушения требуется время на обдумывание, такая группа связей называется *размышлением*.

Четвертый разряд связей *размышление*, или *сомнение* (avamarśa, букв. «соприкосновение», «контакт», но также «раздумье») в исследовательской литературе, как мы уже говорили, обычно именуется «паузой» (см. I.36), но такой перевод, соответствуя по смыслу характеру сценического действия, слишком далек от оригинального значения термина и противоречит объяснению Дхананджаи. Дханика в комментарии разъясняет, что в «Ратнавали» связь *размышление* охватывает события IV акта вплоть до спасения Сагарики (Ратнавали) из мнимого (устроенного магом) пожара.

Вишванатха в «Сахитъядарпане» дает иное, чем Дхананджая, определение связи *размышление* (vimarśa): «Когда средство [достижения] главного результата определилось яснее, чем в *созревании*, но из-за проклятия или чего-либо иного отложено во времени, — такая группа связей называется *размышлением*». И далее в качестве приме-

ра ссылается на события IV–VII актов «Шакунталы», когда свадьба героини с царем Душьянтой откладывается из-за «забывчивости» царя, вызванной проклятием мудреца Дурвасаса [СД: 358]. Сравнение определений Дхананджаи и Вишванатхи показывает, насколько неустойчиво толкование дошедших в русле древней драматической теории терминов и в какой мере оно зависит от иллюстративного материала, привлекаемого тем или иным автором.

84 У размышления тринадцать видов: упрек, перебранка, тревога, несдержанность, сила, вспышка, почтительность, унижение, утверждение, противостояние, превосхищение, похвальба, захват.

85 Указание на вину [другого] — упрек.

В IV акте «Ратнавали» Дханика рассматривает как *упрек* (aravāda) Васавадатте обмен репликами сначала между Сусангатой и видушакой, а затем между видушакой и царем:

С у с а н г а т а: Говорят, что царица выслала несчастную (Сагарику) в Удджайини.

В и д у ш а к а (с сожалением): Поистине, царица поступила безжалостно <....>

В и д у ш а к а: О, друг мой! Она действительно отослана царицей в Удджайини, и, можно сказать, это плохая новость.

Ц а р ь: Ах, царица совсем со мной не считается! [Ратн.: 82–83, 87].

86 Перебранка — гневная речь.

Иллюстрируя *перебранку* (sampheta), Дханика приводит рассказ вестника из VI акта «Венисамхары», согласно которому Бхима во время битвы обращается к вождю кауравов Дурьодхане со словами:

Эй, царь кауравов, хватит горевать, глядя на павших родичей! Не тревожь себя мыслью: «Пандавы все живы, а у меня нет союзников, чтобы вступить с ними в битву».

Из нас пятерых, Суйодхана (второе имя Дурьодханы. — П.Г.), выбери одного, с кем хочешь сразиться. И вкуси радость битвы, вооружившись любимым оружием!

Услышав это, сын Дхритараштры (Дурьодхана), сказал, бросив гневный взгляд на двух братьев (Арджуну и Бхиму):

«Вы оба, убившие Карну и Духшасану, равно мне ненавистны. Но ты (Бхима) особенно привержен к жестокости, и, как ты ни мерзок мне, с тобой мне отрадней сразиться!»

Так сказав, они оба встали и вступили в ужасный поединок, осыпая друг друга гневной, презрительной, грубой бранью [СД: 165; ВС: 164–165].

87 Тревога — это убийство, пленение и т.п.

Связь *тревогу* (vidrava) Дханика иллюстрирует сценой вызванного магом пожара из IV акта «Ратнавали». От стихов:

(Голоса за сценой): Все выше и стремительней вздымается во дворце пламя. Его языки словно бы украсили все строения золотыми вымпелами; от нестерпимого жара кажутся пожухшими листья деревьев в парке; клубы дыма сделали черной, как дождевую тучу, искусственную горку; и пришли в отчаяние женщины в дворцовых покоях —

и до слов Васавадатты:

О, государь, я говорю не о себе. Гибнет Сагарика, которую заточило в темницу мое злое сердце [Ратн.: 99].

88 Несдержанность — неуважение к старшему.

Термин *несдержанность* (drava, букв. «поток», «поспешность») Дхананджая относит к эпизодам, в которых проявляется вспыльчивость героя, его неуважение к старшему по возрасту или положению. К таковым Дханика причисляет в VI акте «Венисамхары» ответ Юдхиштхиры на недовольство Баладевы, брата Кришны, жестокой расправой пандавов с кауравами:

Ю д х и ш т х и р а: Благословенный Баладева, старший брат Кришны, брат Субхадры (сестра Кришны и жена Арджуны. — П.Г.)!

У тебя в сердце нет привязанности ни к родичам, ни к закону кшатриев. Ты не считаешься с тесной дружбой твоего младшего брата (Кришны) с Арджунной. Но пусть даже равны твоя любовь и дружеская связь с обоими твоими учениками (т.е. с кауравом Дурьодханой и пандавом Бхимой. — П.Г.)! Что за путь ты выбрал, почему так враждебен ко мне, несчастному? [СД: 178; ВС: 178].

89 Сила — умиротворение разлада.

По-видимому, имеется в виду *сила* духа (śakti), позволяющая забыть обиду и преодолеть разлад. В качестве примера Дханика приводит реплику Удаяны, касающуюся Васавадатты, в IV акте «Ратнавали»:

Ни мои притворные клятвы, ни ласковые слова, ни исполнение ее желаний, ни то, что я много раз взволнованно припадал к ее ногам, ни уговоры подруг не смогли вернуть мне благосклонность царицы. Но стоило ей заплакать, как она сама словно бы смыла с себя следы гнева соленой водой слез [Ратн.: 85].

90 *Вспышка* — оскорбление и высмеивание.

Термин *вспышка* (dyuti, букв. «блеск», «сияние») в теории драмы означает угрожающее поведение и насмешку. Дханика иллюстрирует этот вид связи словами Бхимы, высмеивающими поверженного Дурьодхану:

Ты хвастаешь, что принадлежишь к беспорочному роду Луны (т.е. к т.н. Лунной династии царей. — П.Г.) и даже теперь грозишь своей палицей. Меня, опьяненного теплой кровью Духшасаны, ты называешь врагом. Слепленный гордыней, ты высокомерен с Хари, убийцей Мадху и Кайтабхи (демоны, убитые Хари-Кришной. — П.Г.). Но в страхе передо мной ты — животное, а не человек — бежал с поля битвы и теперь увяз в грязи [ВС: 162].

91 *Почтительность* — [почтительное] упоминание о старших.

Как можно судить по примеру Дханики, взятому из IV акта «Ратнавали», речь идет о *почтительности* (prasaṅga) к герою (героине), выраженной упоминанием о его или ее благородных старших родичах:

Я у г а н д х а р а я н а: Божественный, перед тобой высокочтимая Ратнавали, родная дочь владыки Синхалы, которую я давно желал тебе в жены и которая послана к тебе [отцом], когда он услышал, что Васавадатта погибла в огне [Ратн.: 97].

92 *Унижение* — проявление неуважения.

Дханика усматривает вид связи *унижение* (chalana) в реплике Удаяны:

Увы, царица безжалостна ко мне! [Ратн.: 87].

Вишванатха в «Сахитьядарпана» вместо *унижения* вводит другой вид связи — *пренебрежение* (chādana — букв. «укрытие»), объясняя его как способность перенести оскорбление ради успеха дела [СД: 384], и приводит пример из V акта «Венисамхары», где Арджуна уговаривает Бхиму не отвечать на оскорбления Дурьодханы:

А р д ж у н а: Мой господин, успокойся! К чему здесь гнев? Способный лишь на слова, а не на дело, он жаждет сказать что-нибудь обидное. Несчастный, он потерял убитыми сто братьев. Чему угрожает его болтовня? [ВС: 148].

93 *Утверждение* — провозглашение собственной силы.

В «Ратнавали» Дханика рассматривает как *утверждение* (vyavāsāya — букв. «решительность», «энергия») слова мага о своей способности творить чудеса:

Только прикажи, и я покажу тебе луну на земле, гору в небе, огонь в воде, вечерние сумерки в полдень <...> Да что тут много болтать! Все, что только пожелает твое сердце, я обещаю воочию тебе показать силой заклинаний, полученных мною от моего учителя [Ратн.: 91–92].

94 *Противостояние* — [перебранка] разгневанных [героев].

В качестве примера *противостояния* (virodhana) Дханика приводит достаточно длинный диалог Дурьодханы и Бхимы из «Венисамхары»:

Д у р ь о д х а н а: Эй, жалкий сын бога ветра! Что ты так хвастаешь своими презренными делами перед престарелым царем (Дхритараштрой)?

Твоя жена, выигранная в кости, стала моей рабыней и по моему, владыки земли, приказу, была протаскана за волосы на глазах у всех царей. Это вражда только между нами. Что дурного сделали цари, которых ты убил? Твоя гордыня — животное, а не царевич! — бесплодна, пока я, славный могучей силой рук, не побежден тобою!

(Бхи́ма изображает гнев)⁵

А р д ж у н а: Мой господин, успокойся. Что здесь гневаться?

Способный лишь на слова, а не на дело, он жаждет сказать что-нибудь обидное. Несчастный, он потерял убитыми сто братьев. Чему угрожает его болтовня?

Б х и м а: Эй, позорящий род бхаратов!

Отчего тебя, говорящего мерзости, я сегодня уже не отправил вслед за Духшасаной? Ведь уже трещат твои кости и, помеченное моими ногтями, кровоточит твое тело. Но мне не дают этого сделать два моих гуру (Кришна и Юдхиштхира. — П.Г.). Впрочем, глупец, знай, почему я не убил тебя первым. Я ненавижу вас всех и, как слон, вытопчу лужайку лотосов вашего рода. И я не убил тебя первым, чтобы ты, будто женщина, пролил слезы над своими бедами и стал свидетелем того, как я разорвал грудь твоего младшего брата (Духшасаны). Вот почему ты еще жив и я пока не убил тебя.

Дурьодхана: Негодяй, худший из рода бхаратов, скот среди пандавов!

Я не столь хвастлив, как ты. Но скоро твои родичи увидят тебя спящим (=убитым) на поле битвы. Грудь твою раздробит моя палица, а кости украсят землю, вытянувшись, словно коса волос! [ВС: 147–149].

95 *Предвосхищение* — предвидение будущего, указывающее на успех.

Пример *предвосхищения* (*prarocanā* — букв. «бросающее свет») Дханика снова берет из «Венисамхары», где вестник предсказывает Драупади и Юдхиштхире победу над кауравами:

Я послан богом с диском в руке (Вишну) <...> Откуда сомнения! Драгоценные кувшины пусть наполнят водой для твоего помазания в царя. Пусть скорей заплетут косу Кришны (Драупади), так долго оставшуюся распушенной. Когда Парушарама, подсекающий древо кшатриев, с заточенным топором в руках, и Врикодара (Бхима), слепой от ярости, появились на поле битвы, какие могут остаться сомнения! [ВС: 165–166].

96 *Похвальба* — самовосхваление.

Похвальба (*vicalana* — также «хвастовство») иллюстрируется в комментарии сценой из V акта «Венисамхары», где пандавы Арджуна и Бхима встречаются с отцом (Дхритараштрой) и матерью (Гандхари) своих поверженных врагов кауравов (по закону они считаются и родителями пандавов — двоюродных братьев кауравов) и говорят им:

А р д ж у н а (*приближаясь*): Отец! Матушка!

Вот я, средний из пандавов, убивший в разгар битвы сына Радхи (Карну), с которым твои сыновья связывали надежду на победу над всеми врагами и который в своей гордыне презирал, словно пыль под ногами, весь мир. Я почтительно приветствую вас!

Б х и м а: Вот я, Бхима, превративший в пепел всех кауравов, испивший крови Духшасаны, раздробивший бедро Суйодханы (=Дурьодханы). Я склоняю пред вами голову [ВС: 146].

Следует заметить, что в комментарии обе реплики вопреки стандартному тексту «Венисамхары» приписаны одному Бхиме.

97 *Захват* — сведение действия воедино.

Дхананджая имеет в виду промежуточный итог действия, подводящий пьесу к ее завершению. В «Ратнавали» *захват* (*ādāna*) иллюст-

рируется репликой Сагарики, попавшей в пламя пожара и надеющейся, что со смертью кончатся все ее несчастья (они действительно кончаются, но не так, как полагает царевна):

Благодаря судьбе благой бог огня, пылающий со всех сторон, положит конец моим бедам! [Ратн.: 101]

В «Венисамхаре» Дханика трактует как *захват* — обращение Бхимы к уцелевшим после победы пандавов над кауравами воинам:

Б х и м а: Эй вы, блуждающие по Самасантапанчаке (полю битвы. — П.Г.)! Я не ракшаса и не злой дух. Но тело мое все увлажнено кровью моих врагов. Я яростный кшатрий, преодолевший океанскую бездну моего великого обета. О царственные воины, уцелевшие в пылающем пламени битвы! Довольно с вас этого страха! Что вы прячетесь за павшими тушами слонов и коней? [ВС: 194–195].

В качестве главных и обязательных видов связей *размышления* Дханика называет *упрек, силу, утверждение, предвосхищение и захват*.

98 *Завершение* — это [группа связей], в которых события, содержащиеся в зерне и в должном порядке развитые [в связях], начиная с вступления, доводятся до достижения цели.

Иначе говоря, когда события (или событие), составляющие завязку — *зерно* (bīja) пьесы, пройдя через все описанные выше виды *связей* (saṃdhi), достигают цели, т.е. завершаются успехом героя, то эта завязка драмы реализуется пятым типом связей — *завершением* (nirvaṇaṇa). Так, Дханика видит суть *завершения* «Ратनावали» в опознании в Сагарике царевны Ратनावали и ее браке с Удаяной, а *завершение* «Венисамхары» — в победе Бхимы над Дурьодханой и исполнении данной им в завязке пьесы клятвы — заплести волосы Драупади.

99 Вот четырнадцать видов [завершения]: *соединение, пробуждение, связывание, объяснение, разговор, учтивость, радость, счастливый момент, осуществление, речь, бывшее прежде, скрытое, конец пьесы, благословение*.

100 *Соединение* — это [новое] появление зерна.

В «Ратनावали» таким *соединением* (saṃdhi) завязки пьесы (*зерна*) и разрешением ее конфликта комментатору представляется «узнавание» Сагарики-Ратनावали двумя придворными:

В а с у б х у т и: Бабхравья, эта девушка вылитая царевна!
Б а б х р а в я: Мне тоже так кажется [Ратн.: 103].

101 Пробуждение — поиск [развязки] действия.

Под *пробуждением* (vibodha) имеются в виду последние усилия героев понять истинный смысл происходящего, что и приводит к разрешению конфликта пьесы. Таков диалог нескольких персонажей в IV акте «Ратनावали»:

В а с у б х у т и (размышляя): Божественный, откуда эта девушка?
Ц а р ь: Это знает царица.
В а с а в а д а т т а: Государь, министр Яугандхараяна передал ее мне, сказав, что ее нашли в океане. Оттого ее называли Сагарикой.
Ц а р ь (про себя): Как! Ее передал Яугандхараяна, не поставив меня в известность! Что еще он надумал сделать? [Ратн.: 103].

102 Связывание — указание на развязку действия.

Термин *связывание* (grathana), очевидно, указывает на конечную связь (исход) событий. В «Ратनावали», по Дханике, соответствующий эпизод начинается словами Яугандхараяны:

Божественный, прости, что я сделал это, не извещая тебя [Ратн.: 105].
Более показательна реплика Бхимы в «Венисамхаре»:
Б х и м а: О Панчали (Драупади)! Поистине, пока я жив, тебе не следует своей рукой заплетать волосы, распущенные Духшасаной. Постой, постой! Я сам заплету тебе косу [ВС: 196].

103 Объяснение — сообщение о происшедшем.

Объяснение (nirṇaya — букв. «рассуждение», «вывод») — рассказ героя о мотивах своих поступков в пьесе и их описание. Таков в «Ратनावали» рассказ Яугандхараяны царю Удаяне:

Я у г а н д х а р а я н а (почтительно сложив руки): Слушай, божественный! Это дочь царя Синхалы. Было сказано прорицателем, что тот, кто получит ее руку, станет владыкой всей земли. Веря его словам, я ради блага моего господина много раз просил царя Синхалы выдать ее за тебя замуж. Но он, не желая причинить горе царице Васавадатте, не соглашался на это <...> Тогда я распустил слух, что царица (Васавадатта) сгорела во время пожара в Лаванаке (селение в стране ватсов. — П.Г.) и послал Бабхравью к царю Синхалы... и т.д. [Ратн.: 106].

104 *Разговор* — диалог [героев].

Дхананджая объясняет термин *paribhāṣā* («разговор», но также «упрек», «порицание») как «диалог», «разговор [героев] друг с другом» (*mitho jālapaḥ*), и Дханика предлагает пример из «Ратнавали»:

Ратнавали (про себя): Я виновна перед царицей и не смею взглянуть ей в глаза.

Васавадатта (со слезами на глазах, протягивая руки): Подойди же жестокая. Не медли, прояви сестринскую любовь! (*Обернувшись к царю*) Государь, я стыжусь своей безжалостности. Скорее снимите с нее оковы!

Царь: Как скажешь, царица (*снимает оковы*).

Васавадатта (обращаясь к Васубхути): Министр Яугандхараяна сделал меня жестокой: он знал все, но ничего не сказал о ней [Ратн.: 104–105].

Иначе, чем Дхананджая, толкует этот вид связи Вишванатха в «Сахитьядарпане». Он понимает *paribhāṣā* (*paribhāṣaṇa*) как «слова, содержащие упрек» (*parivāda-kṛtaṃ vākyam* — [СД: 378]) и приводит сцену из VII акта «Шакунталы»:

Царь: Почтенная, как зовут царственного мудреца — мужа этой женщины?

Отшельница: Кто захочет произнести имя человека, отвергнувшего свою законную жену? [Шак.: 270].

В словах отшельницы — скрытый упрек царю Душьянте, ибо это он сам из-за проклятия мудреца Дурвасаса забыл и отверг Шакунталу. Обратим внимание, что и в приведенном выше *разговоре* из «Ратнавали» тоже есть несколько упреков: Ратнавали — себе самой, Васавадатты — себе и Яугандхараяне. По-видимому, вопреки определению Дхананджаи, данный вид связи в теории драмы в первую очередь связан с порицанием или упреком (иногда упреком героя самому себе).

105 *Учтивость* — проявление почтения.

По-видимому, термин *учтивость* (*prasāda* — букв. «очищение», «проявление милости», «добродетель») включает в себя и почтительную просьбу о прощении, и вознаграждение за беды. Во всяком случае Дханика приводит разноречивые примеры:

Из «Ратнавали»:

Яугандхараяна: Божественный, прости меня! [Ратн.: 105].

Из «Венисамхары»:

Б х и м а (*подойдя к Драупади*): Божественная! Дочь царя панчалов!
Судьба даровала тебе гибель рода твоих врагов! [ВС: 200].

106 Радость — обретение желанного.

Речь идет о радости (*ānanda*) героев при достижении поставленной ими перед собой цели. Дханика приводит слова Драупади в «Венисамхаре», когда Бхима заплетает ей косу:

«Господин, я уже забыла, как это делать. Но по милости господина я научусь снова» [ВС: 202].

107 Счастливый момент — избавление от несчастий.

В «Ратнавали», согласно Дханике, *счастливый момент* (*saṃaya* — также «схождение», «согласие») — это прекращение взаимной ревности у Васавадатты и Ратнавали (Сагарики) и признание ими друг у друга равных прав на Удаяну:

В а с а в а д а т т а (*обнимая Ратнавали*): Утешься, сестра, утешься!
[Ратн.: 104] и т.д.

108 Осуществление — довольство достижением цели.

Осуществление (*kṛti* — букв. «деяние»), так же как предыдущий вид связи — *счастливый момент* и последующий — *речь*, по существу дополняют и повторяют друг друга. Как *осуществление* желаний героев Дханика рассматривает следующий обмен репликами из IV акта «Ратнавали»:

Ц а р ь: Кто посмеет не оценить доброту царицы?
В а с а в а д а т т а: Государь! Далеко отсюда отчий дом Ратнавали.
Поэтому, прошу тебя, обходись с ней так, чтобы она не вспоминала о своей семье! [Ратн.: 107].

109 Речь — [монолог героя, свидетельствующий об] обретении им чести и других достоинств.

Например, *речь* (*bhāṣaṇa*) царя Удаяны в конце «Ратнавали»:

Ц а р ь: Отныне нет радости, мне недоступной!
Викрамабаху (царь Синхалы, отец Ратнавали. — П.Г.) теперь мне ровня. Я получил мою любимую Сагарику — жемчужину мира, и она сделает меня владыкой земли, окруженной океаном. Царица обрела сестру и всем довольна. Разве есть что-нибудь, чего бы я мог еще же-

лять? И все это благодаря тебе (Яугандхараяна), бык среди министров! [Ратн.: 108].

110 *Бывшее прежде и скрытое* — это знание действия [которое произошло] и проявление удивительного.

Оба эти вида связей оказываются трудными для интерпретации. Дханика в качестве примера *бывшего прежде* (*rūgva-bhāva*) приводит диалог из «Ратнавали»:

Я у г а н д х а р а я н а: И теперь, когда царица признала [в Сагарике] сестру, ей решать, что нужно сделать.

В а с а в а д а т т а: Почему прямо тебе не сказать: выдать Ратнавали за царя замуж! [Ратн.: 106–107].

Дханика замечает, что здесь Васавадатта угадывает намерение Яугандхараяны и потому *rūgva-bhāva* — это «то, что должно быть сделано». Однако толкование едва ли соответствует значению термина *rūgva-bhāva* (*бывшее прежде*), и к тому же в словах Яугандхараяны и Васавадатты есть, как это предусматривает определение Дхананджаи, прямое указание на знание ими того, что уже произошло (*знание действия*), и того, что из этого знания вытекает.

Такую интерпретацию косвенно подтверждает Вишванатха, который в «Сахитъядарпане» вместо термина *rūgva-bhāva* использует для этого вида связи термин *rūgva-vākyā* — «*речь о прежнем*», объясняя его как упоминание того, о чем говорилось прежде [СВ: 388]. И в качестве примера приводит реплику Бхимы из VI акта «Венисамхары»:

Где же эта Бханумати, которая смеялась над женой пандавов? [ВС: 201].

Бханумати — жена Дурьодханы, и Бхима злорадно вспоминает, как та высмеивала Драупади во время унижения жены пандавов.

Связь *скрытое* (*upagūhana*) Дханика иллюстрирует одним из заключительных эпизодов «Венисамхары»:

(*За сценой*): Благо всем царям, избежавшим сожжения в пламени великой битвы!

Коса Кришны (Драупади), которая стала для потомков Куру кометой бедствий или подобием охваченного яростью бога смерти, из-за которой, когда ее распустили, ослепленные гневом царевичи-пандавы ежедневно и ежечасно заставляли [в знак скорби] распускать волосы жен [убитых ими] царей, — эта коса по милости судьбы теперь завязана. Довольно гибнуть людям! Благо вам, потомки царских родов!

Ю д х и ш т х и р а: Царица, это сиддхи, живущие в небе, приветствуют твою заплетенную косу [ВС: 202].

Как можно судить по комментарию Дханики и соответствующему примеру у Вишванатхи [СД: 388], *скрытое* понимается как непосредственно скрытое от глаз зрителей, а потому удивительное. Таким удивительным может быть нечто сверхъестественное, в данном случае голос бога за сценой (сиддхи — полубожественные существа, «совершенные» мудрецы), как бы подводящий итог действию пьесы. По этому признаку связь *скрытое* отдаленно сравнима с европейским драматическим приемом *deus ex machina*.

111 *Конец пьесы* — исполнение желанного.

Обычно в конце санскритской драмы герою задается вопрос: «Чего я еще могу тебе пожелать?» — и это знаменует *конец пьесы* (*kāvya-saṃhāra*; *kāvya* — «поэзия», «поэтическое произведение» и, в частности, драма). Например, в конце «Шакунталы» божественный мудрец Кашьяпа спрашивает царя Душьянту:

Сынок, что хорошего я еще могу для тебя сделать? [Шак.: 262].

112 *Благословение* — благое пожелание.

Благословением (*prāśasti*), обращенным не столько к героям, сколько к зрителям или слушателям, заканчиваются обычно не только пьесы, но все тексты санскритской литературы. В драме оно следует, как правило, непосредственно за связью *конец пьесы* и является ответом на содержащийся в ней вопрос. Так, в конце «Венисамхары» Кришна спрашивает у Юдхиштхиры:

Какое еще твое желание могу я выполнить?

И Юдхиштхира отвечает:

Если ты доволен мною, то пусть будет так:

Пусть люди беспечально и в довольстве живут отпущенный им срок жизни! Пусть ни у кого не будет колебаний в преданности Пурушоттаме (Вишну)! Пусть царь покровительствует мудрым, знает достоинства каждого, всегда совершает добрые дела и содействует процветанию царства, окруженный любовью людей! [ВС: 205–206].

Вишванатха в «Сахитьядарпане» отмечает, что *конец пьесы* и *благословение* — главные виды связи *заклучения* и ими должна заканчиваться любая драма [СД: 389].

113 Названы шестьдесят четыре вида [связей]; и у них шесть целей.

Как мы видели, 12 видов составляют связь *вступление* и соотносятся со стадией действия *начало*; 13 видов относятся к *продвижению* и соответственно к *усилию*; 12 — к *созреванию* и *надежде на успех*; 13 — к *размышлению* и *уверенности в успехе*; 14 — к *заключению* и *обретению плода*. Впрочем Вишванатха отмечает, что виды связей могут использоваться не в полном объеме и в разном порядке, лишь бы они всегда гармонировали с *расой*. О *шести целях* см. следующий параграф.

114 [Эти цели]: оформление нужного содержания, сокрытие того, что должно быть скрыто, выявление [того, что должно быть выявлено], выражение чувства, [возбуждение] удивления, поддержание интереса к ходу действия.

115 В целом сюжет в драме должен делиться на две части: на то, о чем говорится опосредованно, и то, что можно видеть и слышать.

116 Опосредованно говорится о тех деталях сюжета, которые не имеют отношения к расе или неуместны [для представления на сцене]. Но то, что исполнено чувств, возбуждающих расу, и сладко [для восприятия], должно быть представлено.

Детали сюжета (vastuvistara), которые *неуместны* (anucita) для сцены Дхананджая называет позже — в 39-м параграфе III главы: это — долгое путешествие (dūrādhvāna), убийство (vadha), битва (yuddha), гибель царства, страны и др. (rājyadeśādi-viplava), осада города (saṃrodha), процесс еды (bhojana), купание (snāna), любовные ласки (surata), наложение мазей (anulepa), надевание платья (ambagrahaṇa) и т.п. Действительно, санскритские драматурги избегали (хотя далеко не всегда) непосредственного изображения подобного рода сцен. Относительно возбуждения эстетической эмоции (rasa) на основе представления обычных чувств (bhāva) (см. [Гринцер 1987: 146–150 и далее]).

117 То, о чем следует говорить опосредованно, может быть изложено в пяти вспомогательных сценах: *поддержке, петушином гребне, устах акта, сцеплении актов и вхождении*.

Эти *вспомогательные сцены* (arthopakṣepaka), о которых говорится далее и которые иногда (особенно *поддержка*), но далеко не всегда

прямо обозначены в текстах санскритских пьес, имеют важное значение в сюжете и в принципе предназначены для заполнения в нем лакун и связи его в единое действие. Но одновременно именно в них часто рассказывается то, *о чем следует говорить опосредованно*, т.е. избегая наглядного изображения.

118 В поддержке участвуют персонажи среднего рода, которые кратко рассказывают о тех событиях сюжета, которые уже случились или должны случиться.

Поддержка (*viṣkambha*, *viṣkambhaka* — букв. «засов», «подпорка у двери») разыгрывается в начале акта. Персонажи драмы делятся на героев высокого рода — боги, цари, министры, *среднего рода* (*madhya-pātra*) — придворные, отшельники, монахи и монахини, брахманы-ученики и т.д. и низкого рода — слуги, служанки, злые демоны и т.д. Примером *поддержки* может служить начало VI акта пьесы Бхасы «Пратиманатака» («Натака о статуе»), излагающей содержание «Рамаяны», в которой два старца-отшельника рассказывают о сражении царя ракшасов Раваны, уносящего по воздуху жену Рамы Ситу, и преградившего ему путь коршуна Джатаюса, а затем о гибели Джатаюса [ПН: 284–285]. Как только что было сказано, сражение и смерть героя не рекомендуется прямо показывать на сцене.

119 [Когда поддержка] исполняется одним или несколькими персонажами [одного рода], она называется чистой, когда же персонажами низшими и средними — смешанной.

Пример *чистой* (*śuddha*) *поддержки* мы привели в предыдущем параграфе. В начале VII акта той же «Пратиманатаки» использована *смешанная* (*saṃkārṇa* или *mīśra*) *поддержка*: беседа отшельника и слуги отшельнической обители Нандилаки о победе Рамы над Раваной и о скором прибытии Рамы по пути на родину в эту обитель [ПН: 310–311]. В *чистой поддержке* актеры говорят на санскрите, в *смешанной* персонажи среднего рода — на санскрите, а низшего — на пракритах.

120 Сходный [с поддержкой] рассказ об опущенных [в сюжете пьесы] событиях, случившихся между двумя актами, по ходу которого персонажи низкого рода говорят на обыденном языке, называется вхождением.

В той же «Пратиманатаке» IV акт открывается беседой двух служанок во дворце Дашаратхи — Виджайи и Нандиники, которые рас-

сказывают о случившихся между III и IV актами событиях: попытке помазать на царство Бхарату вместо его брата Рамы, отказе Бхараты от помазания и его уходе к Раме в лесную обитель, где тот жил в изгнании с Ситой [ПН: 283–284]. Поскольку беседу ведут персонажи низкого рода, они разговаривают только на пракрите, и, видимо, именно это обстоятельство в первую очередь отличает *вхождение* (*praveśa* или *praveśaka*) от *поддержки*.

121 Сообщение о происходящем [персонажами], стоящими за занавесом, называется *петушиным гребнем*.

В древнеиндийском театре занавес отделял переднюю сцену от задней (передний занавес, характерный для современной европейской сцены, отсутствовал), и *стоящие за занавесом* (*antar-yavanikā-samsthāḥ*) не были видны зрителям. Дханика приводит в качестве примера *петушиного гребня* (*cūlikā*) начало II акта пьесы Бхавабхути «Уттарарамачарита» («Последние деяния Рамы»):

(За сценой): Добро пожаловать, отшельница! (Затем входит отшельница) [УРЧ: 19].

Здесь персонаж за занавесом — лесная богиня Васанти, входящая отшельница — Атрейи, и между ними начинается беседа о воспитании в лесу мудрецом Вальмики сыновей Рамы — Куши и Лавы и о предстоящем прибытии в лес самого Рамы, беседа, которая, следуя за *петушиным гребнем*, рассматривается как *поддержка* II акта пьесы.

122 Сообщение актерами в конце акта о событии, [которое произойдет] в следующем акте, называется *уста́ми акта*.

Дханика указывает на конец II акта пьесы Бхавабхути «Маха-вирачарита» («Деяния великого героя [Рамы]»), в котором министр царя Дашаратхи Сумантра говорит другим министрам:

С у м а н т р а (входя): Благословенные Васиштха и Вишвамित्रа зовут вас к себе вместе с потомком Бхригу (Парашурамой).

О с т а л ь н ы е: Где благословенные риши?

С у м а н т р а: У великого царя Дашаратхи.

О с т а л ь н ы е: Так пойдем туда, повинаясь их воле.

Этот конец акта и рассматривается как *уста́ акта* (*aṅkāśya* или *aṅkamukha*) следующего, поскольку тот открывается ремаркой:

(Входят и садятся Васиштха, Вишвамित्रа и Парашурама) [МВЧ: 87, 89].

123 Сцеплением актов называется окончание [предшествующего] акта без разрыва с актом [последующим].

Дханика, характеризуя *сцепление актов* (aṅākāvātāra — букв. «нисхождение акта»), ссылается на конец I акта пьесы Калидасы «Малявика и Агнимитра»:

В и д у ш а к а: Вы оба (учителя музыки Ганадаса и Харадатта. — П.Г.) ступайте в театральный зал, подготовьте музыкальное представление и пошлите к царице вестника. Впрочем она сама услышит звуки барабана.

Именно со звуков барабана и зрелища собравшихся придворных начинается II акт «Малявики и Агнимитры» [МА: 21–22].

В интерпретации Дханики не вполне ясно, чем *сцепление актов* отличается от вспомогательной сцены *уста акта* (разве что реплика видушаки произносится незадолго до конца I акта, а не в самом его конце). Но Вишванатха в «Сахитьядарпане» предлагает несколько иной по смыслу пример *сцепления актов* из «Шакунталы» Калидасы. В конце V акта пьесы Душьянта, не узнавший Шакунталу, говорит:

Я не могу отшельницу считать
Своей супругой, в памяти нет знака.
Но сердце грустно так поражено
И убедить меня в другом желает.

[Шак.: 188; перевод К.Бальмонта]

Вишванатха полагает, что эти слова составляют как бы плавный («без разрыва») переход (прелюдию) к следующему акту, в котором и происходит запоздалое узнавание царем Шакунталы [СД: 348].

124 В них [вспомогательных сценах] следует рассказывать то, что должно рассказать [зрителю], а то, что следует показывать, должно быть показано в [самих] актах [драмы].

Иначе говоря, вспомогательные сцены, перечисленные выше, информируют зрителя о том, что происходило, происходит или будет происходить за сценой, а на сцене (*в актах*) непосредственно развивается само действие.

125 Далее: согласно законам драмы [изложению] ее сюжета [содействуют] три приема.

Вслед за Бхаратой в «Натьяшастре», который отличал *законы драмы* (nāṭya-dharma) от законов жизни (loka-dharma) [НШ VI.25],

Дхананджая понимает под первыми некоторые виды условностей сценического действия, которые он и стремится описать в своем трактате. К такого рода условностям он относит формы коммуникации актеров друг с другом и зрителем, на которые указывают специальные ремарки. В отличие от остальных случаев Дхананджая четко не классифицирует эти *три приема*. По-видимому, первый описывается в параграфах 126–127, второй — в параграфах 128–130 и третий — в параграфе 131.

126 Что-то из происходящего [на сцене] должны слышать все [персонажи], а что-то — не все.

127 То, что могут слышать все, [обозначается словом] *вслух*, а то, что они не должны слышать — [словами] *про себя*.

Ремарка *про себя* (иногда переводится — *в сторону*) выражается на санскрите двумя равноправными синонимами: *svagatam* и *ātma-gatam*; ремарка *вслух* (*prakāśam*) обычно появляется в паре с первой. Например, в I акте «Шакунталы» подруга Шакунталы Анасуйя спрашивает появившегося в обители не под своим именем царя Душьянту, кто он. И на это следует реплика царя:

Ц а р ь (*про себя*): Что делать: сразу же поведать о себе или сохранить тайну? Ладно, скажу так! (*Вслух*) Я поставлен царем из рода Пуру надзирать за соблюдением долга и закона. И пришел в эту обитель отшельников, чтобы не было никаких помех их святому подвижничеству [Шак.: 30].

128 Есть два других драматических приема, обозначаемые словами *шепотом* и *скрытно*.

Объяснение употребления этих ремарок в двух следующих параграфах.

129 Обращение к одному собеседнику в тайне от других обозначается словом *шепотом*, и при этом [актеру] должно вытянуть три пальца.

Мы переводим условно *шепотом* термин *janāntam* или *janāntikam* — букв. «личная близость», «в отношении [одного] человека». Но, поскольку эта ремарка присутствует лишь в тексте пьесы, а актер на сцене, чтобы его слышали зрители, все равно должен говорить громко, он прибегает к условному жесту⁶: вытягивает три пальца (*tripatākākara*) — указательный, средний и мизинец. В «Шакунтале»,

перед тем как Анасуйя задает царю упомянутый в предыдущем параграфе вопрос, другая отшельница, Приямвада, говорит ей *шепотом*, чтобы присутствующие здесь же царь и Шакунтала ее не слышали:

Приямвада (*шепотом*): Кто он на самом деле? Его вид приятен и значителен. Говорит он учтиво и кажется исполненным величия [Шак.: 28].

130 Когда, отвернувшись, говорят о тайне другого — это [обозначается словом] украдкой.

В комментарии Дханики сказанное *украдкой* (apavārita или aravāṅya) объясняется как нечто предназначенное для ушей лишь одного собеседника, и потому ремарка *украдкой* в принципе как будто не отличается от ремарки *шепотом*. В то же время, как явствует из примеров, говорящий *украдкой* дает знать зрителю, что имеет в виду какую-то тайну, и это, видимо, составляет специфику ремарки. Так, когда во II акте «Шакунталы» два отшельника приходят к Душьянте и просят защитить обитель, где живет Шакунтала, от нападающих на нее ракшасов, после реплики отшельников:

На несколько ночей стань со своим возницей защитником нашей обители! —

и реплики царя:

Я сочту это для себя великой честью —

следуют слова видушаки Матхавьи:

Видушака (*украдкой*): Сейчас эта просьба весьма к месту! [Шак.: 79–80].

Тем самым видушака намекает на тайну любви царя и Шакунталы, поскольку для влюбленных окажется весьма кстати возвращение Душьянты в обитель.

131 Когда один актер в отсутствии другого восклицает: «Что ты говоришь?» или нечто подобное, как если бы он что-то услышал, хотя никто ничего не говорит, — это [обозначается как] слова в воздух.

Ремарка *слова в воздух* (ākāśa-bhāṣitam) или просто *в воздух* (ākāśe) используется, например, в длинном монологе ученика-отшельника в начале III акта «Шакунталы», когда он имитирует диалог с Приямвадой:

Ученик: ...Я отнесу жрецам траву кушу, чтобы они украсили ею священный алтарь. (*Обходит сцену¹, оглядывается и [кричит] в воздух*): Приямвада, куда ты несешь эту душистую мазь вместе со стеблями и листьями лотосов? (*В воздух*): Что ты говоришь? Шакунтала сильно страдает от солнечного жара и ты хочешь освежить ей тело? Тогда иди скорей, подруга. Ведь господин нашей обители благословенный Канва только ею и дышит. А я пошлю ей с Гаутамой (матерью-отшельницей. — П.Г.) святой воды, чтобы облегчить ее страдания [Шак.: 76].

132 Полностью изучив представленные нами виды сюжета, а также «Рамаяну» и подобные ей поэмы, а также «Брихаткатху», пусть [автор] в согласии с этими [правилами], а также [правилами], касающимися [характера] героев и расы, создаст прекрасное сочинение, отличающееся уместным и приятным языком.

«Рамаяна» и подобные ей поэмы (*rāmāyaṇādi*) (прежде всего «Махабхарата») представляют индийскую эпическую традицию, из которой большинство индийских драматургов (и в частности неоднократно цитируемый в комментарии Бхатта Нараяна) заимствовали свои сюжеты. «Брихаткатха» («Великий сказ») Гунадхьи (прибл. III в. н.э.) — полуфольклорный сборник сказаний, дошедший до нас лишь в позднейших переделках, из которого, как утверждает Дханика, заимствовал сюжет своей пьесы «Мудраракшаса» («Перстень Ракшасы») драматург VII в. Вишакхадатта. [*Правила*], касающиеся [*характера*] героев и расы (*netṛasānuguṇya*) изложены соответственно во II и IV главах «Дашарупы».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полностью это стихотворение звучит так:

Лучшее в поэзии — драма, лучшая из драм — «Шакунтала»,
В «Шакунтале» — четвертый акт, в нем — четыре стиха

(имеются в виду стихи прощания отшельника Канвы со своей воспитанницей Шакунталой, выходящей замуж за царя Душьянту). Заметим, что и в европейской традиции (от Гегеля до Томаса Элиота) драма часто признается высшим родом словесного искусства.

² По сути дела, кроме «Дашарупы», сколько-нибудь авторитетных трактатов, посвященных собственно драматургии, в средневековой Индии не было. Но некоторые санскритские теоретики включали в свои поэтики более или менее большие разделы, касающиеся законов драмы. Здесь следует в первую очередь упомянуть Видьянатху (конец XIII — начало XIV в.), автора

трактата «Пратапарудраяшобхушана» («Ожерелье славы [царя] Пратапарудры»), и Вишванатху (XIV в.) — создателя поэтики «Сахитьядарпана» («Зеркало поэзии»). Оба эти теоретика опирались в основном на трактат Дхананджаи, цитировали его и иногда полемизировали с ним.

³ Отсюда плодотворность сравнения санскритской драмы с традиционалистским театром других стран. Особенно часто отмечают ее схождения с особенностями елизаветинского театра в Англии (см., напр.: [Wells 1975: passim]).

⁴ Часто примеры Дханики отклоняются (но незначительно и не по существу) от известных нам текстов избранных им пьес. Возможно, он цитировал по памяти или по не дошедшим до нашего времени рукописям. Используя примеры Дханики, мы каждый раз тем не менее указываем соответствующие страницы в стандартных изданиях этих пьес; см. список литературы — [Ратн.] и [В.С.].

⁵ *bhāma krodham nāṭayati*; заметим, что ремарка «изображает» указывает не на притворство актера, а на необходимость для него прибегнуть к соответствующей мимике. Это одна из узаконенных «условностей» текста санскритской драмы.

⁶ Условный жест (*мудра*) — различные комбинации пальцев, перечисленные еще в «Натъяшастре» и сообщающие знатоку театрального искусства разные оттенки смысла происходящего.

⁷ Еще одна важная ремарка санскритской драмы, не упомянутая Дхананджаей: *обходя [сцену]* (*parikrama*), указывает на передвижение актера в пространстве и даже воображаемую смену декораций.

ЛИТЕРАТУРА

Санскритские тексты

- АБх — Abhinavabhāratī of Abhinavagupta // Nāṭyaśāstra with the commentary of Abhinavagupta. Ed. by M.R.Kane. Vol. 1–3. Baroda, 1926–1954.
BC — The Veṅīsaṃhāra by Bhaṭṭa Nārāyaṇa. Ed. by K.P.Parab. Bombay, 1940.
ДЛ — The Dhvanīlōka of Ānandavardhana with Locana of Abhinavagupta. Ed. by J.Pāthak. Varanasi, 1965.
ДР — The Daśarūpa. A treatise on Hindu dramaturgy by Dhanañjaya. Transl. from the Sanskrit with the text and introduction and notes by G.C.O.Haas. Delhi-Varanasi-Patna, 1962.
The Daśarūpa or Hindu canons of dramaturgy by Dhanañjaya. Ed. by F.E.Hall. Calcutta, 1865.
The Daśarūpaka of Dhanañjaya with the commentary of Dhanika. Ed. by K.P.Parab. Bombay, 1897.
The Dasarupakam of Dhanañjaya with the commentary of Dhanik. Ed. by R.J.K.Shastri. Gondal, Kathiawar, 1942.
КАБ — The Prāṭāparudrayaśobhūshana of Vidyānātha. Ed. by K.P.Trivedi. Appendix VIII. Bombay, 1909.
КАС — The Kāvyaḷamkārasūtrāṇi of Vamana. Bombay, 1953.

- КП — The Kāvya prakāśa of Mammāṭa. Ed. by R.D.Karmarkar. Poona, 1965.
МА — The Mālavikāgnimitra of Kālidāsa. Ed. by K.P.Parab. Bombay, 1890.
МВЧ — The Mahāvīracarita of Bhavabhūti. Ed. by T.R.Ratnam Aiyar and K.P.Parab. Bombay, 1892.
ММ — The Mālatīmādhava of Bhavabhūti. Ed. by M.R.Telang. Bombay, 1892.
НШ — Nāṭyaśāstra with the commentary of Abhinavagupta. Ed. by M.R.Kane. Vol. 1–3. Baroda, 1926–1954.
ПН — Pratimānāṭaka of Bhāsa. Plays ascribed to Bhāsa. Crit. ed. by C.R.Devadhar. Poona, 1951.
ПЯБ — The Pratāparudrayaśobhūshana of Vidyānātha. Ed. by K.P.Trivedi. Bombay, 1909.
Ратн. — The Ratnāvalī of Harṣadeva. Ed. by K.P.Parab. Bombay, 1895.
СД — The Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha Kavirāja. Ed. by K.Śāstri. Varanasi, 1967.
УРЧ — Bhavabhūti's Uttaraṛāmacarita. Ed. by S.K.Belvalkar. Poona, 1921.
Шак. — Kālidāsa's Abhijñānaśākuntalā. Ed. by Ratirāmaśāstri. Poona, 1969.

Исследования

На русском языке

- Алиханова 1975 — Алиханова Ю.М. Театр древней Индии // Культура древней Индии. М., 1975.
Алиханова 1988 — Алиханова Ю.М. К истории древнеиндийского понятия «раса» // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
Гринцер 1979 — Гринцер П.А. Бхаса. М., 1979.
Гринцер 1987 — Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.
Карамзин 1792 — Сцены из Саконталы, Индейской драмы // Московский журнал. Ч. VI. Месяц май. М., 1792.
Лидова 1992 — Лидова Н.Р. Драма и ритуал в древней Индии. М., 1992.
Лидова 1994 — Лидова Н.Р. Раса. От сакрального символа к эстетической категории // Восток, 1994, №3.
Эрман 1987 — Эрман В.Г. Концепция драматического действия в «Натяшастре» // Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987.

На европейских языках

- Bandyopadhyaya 1979 — Bandyopadhyaya P. The meaning of nāṭya according to Bharata: A note on bhāvānukīrtanam // Ludwik Sternbach Felicitation Volume. P. 1. Lucknow (India), 1979.
Bhatt 1985 — Bhatt G.G. Sanskrit drama. Problems and perspectives. Delhi, 1985.
Chari 1990 — Chari V.K. Sanskrit criticism. Honolulu, 1990.
Daumal 1970 — Daumal R. Bharata. L'origine du théâtre. Paris, 1970.
De 1976 — De S.K. History of Sanskrit poetics. Vol. 1–2. Calcutta, 1976.

- Ghosh 1963 — Ghosh J. Epic sources of Sanskrit literature. Calcutta, 1963.
- Ghosh 1957 — Ghosh M.M. Contribution to the history of Hindu drama. Its origin, development and diffusion. Calcutta, 1957.
- Gnoli 1956 — Gnoli R. The aesthetic experience according to Abhinavagupta. Roma, 1956.
- Gonda 1943 — Gonda J. Zur Frage nach dem Ursprung und Wesen des indischen Dramas // Acta Orientalia. 1943. № 19.
- Gupta 1954 — Gupta C.B. The Indian theatre. Benares, 1954.
- Hillebrandt 1914 — Hillebrandt A. Über die Anfänge des indischen Dramas. München, 1914.
- Kale 1974 — Kale P. The theatrical universe (A study of the Nāṭyaśāstra). Bombay, 1974.
- Keith 1954 — Keith A.B. The Sanskrit drama in its origin, development, theory and practice. Oxford, 1954.
- Konow 1920 — Konow S. Das indische Drama. Berlin; Leipzig, 1920.
- Kuiper 1979 — Kuiper F.B.J. Varuṇa and Vidūṣaka. On the origin of the Sanskrit drama. Amsterdam; Oxford; New York, 1979.
- Lévi 1890 — Lévi S. Le théâtre indien. T. 1–2. Paris, 1890.
- Manikar 1978 — Manikar T.G. The theory of saṁdhis and saṁdhyāṅgas. Delhi, 1978.
- Masson, Patwardhan 1970 — Masson J.L., Patwardhan M.N. Aesthetic rapture. The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra. Vol. 1–2. Poona, 1970.
- Mukerjee 1926 — Mukerjee S.C. The Nāṭyaśāstra of Bharata. Paris, 1926.
- Pandey 1959 — Pandey K.C. Comparative aesthetics. Vol. 1: Indian aesthetics. Varanasi, 1959.
- Pischel 1900 — Pischel R. Die Heimat des Puppenspiels. Halle, 1900.
- Raghavan 1967 — Raghavan V. The number of rasa's. Madras, 1967.
- Sankaran 1973 — Sankaran A. Some aspects of literary criticism in Sanskrit. Delhi, 1973.
- Schroeder 1908 — Schroeder L. Mysterium und Mimus im Rgveda. Leipzig, 1908.
- Shekhar 1960 — Shekhar I. Sanskrit drama. Its origin and decline. Leiden, 1960.
- Srinivasa 1980 — Srinivasa A.S. On the composition of the Nāṭyaśāstra. Reinbek, 1980.
- Tarlekar 1975 — Tarlekar H. Studies in the Nāṭyaśāstra. Delhi, 1975.
- Thite 1978 — Thite G.M. Vidūṣaka: his ritualistic background // Journal of the University of Poona. 1978. № 43.
- Varma 1957 — Varma K.M. Nāṭya, Nṛtta and Nṛtya. Bombay, 1957.
- Wells 1975 — Wells H.W. The classical drama of India. Studies in its values for the literature and theatre of the world. Westport, Connecticut, 1975.

А.Б.Куделин

ПОНЯТИЕ «СТОЛП ПОЭЗИИ» В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРАБСКОЙ КРИТИКЕ

(Комментарий ал-Марзуки к «Дивану доблести» Абу Таммама)

Вопросы стиля занимают значительное место в классической арабской филологической науке. Недостаточное знакомство со взглядами средневековых авторитетов, игнорирование мнения непосредственных свидетелей средневекового литературного процесса приводят порой современных ученых к принципиально иным, отличным от средневековых, трактовкам важнейших вопросов истории и теории арабской литературы, к непониманию специфически сложных проблем арабской классики. Академик И.Ю.Крачковский писал в этой связи о том, что задачи историко-литературного исследования должны решаться арабистами «не только и даже не столько с точки зрения европейских взглядов, сколько с привлечением местных, арабских теорий и с учетом точки зрения арабских критиков» [Крачковский 1941: 552–553].

Незнание и/или невнимание к средневековым стилистическим критериям приводили порой к неверной интерпретации важнейших для истории классической арабской литературы явлений, в частности, такого значительного явления каким было творчество выдающегося поэта аббасидского периода Абу Таммама (ок. 805–845). В европейской арабистической литературе Абу Таммам уже очень давно рассматривается как представитель и защитник *древней* традиции, консерватор, вступивший в борьбу с *обновителями* раннего периода аббасидской литературы. Так, И.Ю.Крачковский еще в 1913 г. объяснял популярность Абу Таммама на Востоке «его рабской приверженностью к традиционным ложноклассическим формам, которые единственно и находили отзвук среди создававших репутацию

ученых читателей» [Крачковский 1913: 131]. Известный английский ученый Х.А.Р.Гибб также характеризует поэта как «представителя древней традиции» [Гибб 1960: 45]. Р.Блашер в свою очередь отнес творчество Абу Таммама к так называемому классицизму, культивировавшему древнеарабские традиции [Блашер 1957]. Под влиянием европейской науки арабский исследователь Х. ал-Фахури видит в Абу Таммаме также одну из главных фигур периода возврата к доисламским традициям в классической арабской поэзии [Фахури 1961: II, 5–6 и сл.]. И.М.Фильштинский трактует творчество Абу Таммама как явление процесса «возврата к древнеарабским традициям» [Фильштинский 1978: 110–136]. Позднее этот же автор отнес Абу Таммама, в свете построения Р.Блашера, к течению арабского классицизма с внесением некоторых коррективов, не имеющих, правда, принципиального значения для оценки его творчества в целом [Фильштинский 1985: 377–392].

К сказанному следует добавить, что имя Абу Таммама обычно ставят рядом с именем его ученика и последователя, а также соперника ал-Бухтури (821–897). Характеризуя их творчество, И.Ю.Крачковский писал в 1924 г., что они «и по своим композиционным приемам, и по тематике всецело поддерживают традицию» [Крачковский 1924: 257]. Сравнивая Абу Таммама и ал-Бухтури, Б.Я.Шидфар писала: «Каждый из поэтов имел своих сторонников, ожесточенно споривших о преимуществах того или другого поэта... Но так ли велика разница между ними? Если вчитаться в стихи Бухтури, сравнив их со стихами Абу Таммама, то можно убедиться в том, что творчество обоих поэтов покоится на одной канонической основе», коренных различий между ними не существует, поскольку их творчество «развивалось в одном направлении» [Шидфар 1974: 200, 203].

Иные оценки поэзии Абу Таммама и иные заключения в плане сравнения творчества двух поэтов мы находим в трудах средневековых арабских ученых. Автор фундаментального труда «Сопоставление поэзии Абу Таммама и ал-Бухтури» ал-Амиди (ум. в 981 г.) писал: «Хотя многие люди относят их к одному классу и сравнивают их между собой, они различны. Ал-Бухтури, бедуин в своей поэзии, *естествен* (здесь и далее курсив мой. — А.К.) (*матбу*), он придерживался *пути древних*, не отклонялся от *столпа поэзии* (*‘амуд аш-ши’р*), сторонился усложненности, неподобающих слов (*лафзов*) и грубых речений. И его лучше всего было бы сравнить с Ашджа‘ ас-Сулами, Мансуром ан-Намари, Абу Йа‘кубом ал-Хурайми, слепцом, и подобными им из *естественных* поэтов. Абу Таммам же — поэт очень *вы-*

чурный (*шадид ат-такаллуф*), искусственный (*сахиб сан'а*), он отбиграет из слов (*лафзов*) и *мотивов* (*ма'ани*) неподобающие, а его стихи не напоминают по манере стихи *древних* из-за содержащихся в них непривычных (букв. “далеких”) метафор и *порожденных мотивов*. Правильнее было бы отнести его к кругу Муслима ибн ал-Валида и тех, кто пошел по его следам» [Амиди: т. 1, 6].

Приведенное мнение отражает позицию большинства средневековых ученых. Они единодушно относили Абу Таммама к представителям школы *бади'* (*нового стиля*), основы которой закладывали Муслим ибн ал-Валид, Абу Нувас, Башшар ибн Бурд, а ал-Бухтури — к *древней* традиции. Они полагали, что творчество Абу Таммама отходит от «*пути древних*», тогда как ал-Бухтури предстает в их оценке поэтом бедуинского толка, следующим «*путем древних*», не отклоняющимся от «*столпа поэзии*» (*'амуд аш-ши'р*), т.е. устоявшихся правил и норм классической традиции¹.

Таким образом, для средневековых филологов главным в творчестве Абу Таммама было то, что он явился продолжателем Муслима, Абу Нуваса и Башшара в *новом поэтическом стиле* (*бади'*), изменившем, по их мнению, облик классической арабской поэзии. «Первым, кто испортил поэзию, был Муслим ибн ал-Валид, затем за ним последовал Абу Таммам», — говорит один из противников *нового стиля* [Амиди: т. 1, 18]. Именно стиль оказывается для них ведущей, определяющей категорией, и на этой основе они проводят четкое и последовательное размежевание между Абу Таммамом и ал-Бухтури, поэтами *бади'* и поэтами «*столпа поэзии*» (*'амуд аш-ши'р*).

Необычность, новаторский характер творчества Абу Таммама, никак не ассоциировавшегося в умах средневековых знатоков с *древней* традицией, вызвали среди представителей филологической науки бурную полемику. Понимание смысла этой полемики невозможно без преодоления культурно-исторической дистанции, без бережного отношения к суждениям современников Абу Таммама. В данном контексте нами в предисловии к переводу одного из значительных текстов средневековой арабской поэтики предлагается осветить содержание понятия *'амуд аш-ши'р*, которое и было выработано в средневековой критике в прямой связи с полемикой вокруг творчества Абу Таммама².

Понятие *'амуд аш-ши'р* (*'амуд* букв.: «столб палатки, опора, столп или оплот») на протяжении времени претерпело эволюцию от неопределенных критических суждений X в. к конечной достаточно систематизированной доктрине в начале XI в.

Насколько известно, первое упоминание *'амуд аш-ши'р* содержится в дважды цитировавшемся выше труде ал-Амиди «Сравнение поэзии Абу Таммама и ал-Бухтури» (X в.). Несистематизированное перечисление элементов «*столпа поэзии*» при критике «негативных» качеств стихов Абу Таммама в данном труде [Амиди: т. 1, 4–5] позднее получило последовательное изложение у 'Абд ал-'Азиза (ал-Кадди) ал-Джурджани (ум. 1001 г.). По мнению последнего, стихи в соответствии с требованиями *'амуд аш-ши'р* должны характеризоваться: 1. возвышенностью и правильностью поэтического мотива (*би шарафи-л-ма'на ва сиххатихи*); 2. обилием и верностью словесного выражения [поэтического мотива] (*джазала-л-лафзи ва истикаматихи*); 3. точностью описаний (*ва тусаллиму-с-сабку фихи ли ман*) *васафа фа асаба*); 4. удачным характером сравнений (*ва шаббаха фа караба*); 5. изобилием импровизаций (*ва бадаха фа агзара*); 6. наличием множества расхожих поговорок и цитируемых строк (*ва ли ман*) *касурат сава'иру амсалихи ва шавариду абйатихи*) [Джурджани 1992: 43; см.: Аджами 1984: 40].

Окончательную формулировку понятие *'амуд аш-ши'р* получило в изложении ал-Марзуки. В теоретико- и критико-литературном Введении (полный русский перевод этого текста читатель найдет ниже), предваряющем его комментарий к антологии «Диван доблести» (*Диван ал-хамаса*) Абу Таммама, он дает суммированное изложение взглядов предшественников по разным аспектам данного вопроса.

Однако прежде чем перейти к анализу понятия *'амуд аш-ши'р* в данном труде, представляется необходимым сказать несколько слов о жизни и творчестве ал-Марзуки и «Хамасе» Абу Таммама.

Биографические сведения об Абу 'Али Ахмаде ибн Мухаммаде ибн ал-Хасане ал-Марзуки крайне скупы. Дата его рождения неизвестна, а умер он, согласно всем источникам, в 421 г.х. (1030 г.). Среди его учителей упоминается только Абу 'Али ал-Фариси (ум. в 987/8 г.), с которым он читал труд «Книга» выдающегося филолога Сибавайхи (VIII в.). Источники сообщают также, что он учил детей представителей династии Буидов (правили в 932–1062) в Исфахане.

В средневековых трудах упоминается около десяти сочинений ал-Марзуки, среди которых наибольшей известностью несомненно пользовался комментарий к «Хамасе» Абу Таммама, получивший высокие оценки арабских ученых.

В нашем предисловии мы не будем касаться общих вопросов истории создания Абу Таммамом одной из наиболее авторитетных антологий средневековой арабской поэзии «Диван ал-хамаса» и ее

содержания, поскольку они хорошо освещены в научной литературе (см., например: [Крымский 1912; Стеткевич 1991; Фильштинский 1985: 391–392]). Отметим лишь, что значимость труда Абу Таммама характеризуется хотя бы тем, что его на протяжении нескольких веков комментировали, по подсчетам ‘А.М.Харуна, более 30 ученых [см.: Марзуки: т. 1, 10–15 (первая пагинация)]. По мнению, утвердившемуся в науке, наиболее значительными из этих комментариев являются два: ал-Марзуки и ат-Тибризи (1030–1109).

При несомненных достоинствах каждого из этих трудов, исследователи все же отдают предпочтение комментарию ал-Марзуки как самому раннему и более самостоятельному (ат-Тибризи находился под несомненным влиянием своего предшественника) [см., например: Марзуки: т. 1, 16 и сл. (первая пагинация)]. Для нас же главным является то обстоятельство, что ал-Марзуки предпослал своему комментарию обширное Введение, в котором рассматриваются различные вопросы поэтики и литературной критики. Ал-Марзуки сам определяет эти вопросы, обращаясь к воображаемому собеседнику: «Затем ты спросил меня о принципах отбора (*ихтийар*) [стихов] для нее (антологии «Хамаса». — А.К.), чем отличается поэзия от прозы, что достойно похвалы либо хулы во встречающихся в ней случаях чрезмерности или умеренности, о правилах поэзии, о коих надлежит поговорить и высказать суждение, ... поскольку приговор выносят в пользу поэта или против него... не иначе как с помощью обследования сих правил и рассмотрения того, как он овладел ими и сколь далекого предела достиг он в этом, а также различения *искусственного* (*масну*) от сочиненного им *естественного* (*матбу*)...»; «И ты сказал также: “Я желаю знать причину более низкого ранга поэтов по сравнению с красноречивыми *секретарями* (*катиб*, мн. ч. *куттаб*), объяснение малочисленности авторов посланий и множества выдающихся поэтов... и почему большинство авторов посланий не является выдающимися поэтами, а большинство поэтов не искусно в составлении книг...”» [Марзуки: 3, 4–5 (вторая пагинация)]. В трактовке некоторых из этих вопросов он следует своим предшественникам, в других — определенно вносит свой оригинальный вклад. К числу последних несомненно относится характеристика понятия ‘*амуд аш-ши’р*, которое получает у ученого, как мы увидим позднее, окончательную в средневековой арабской поэтике формулировку.

Необычайно важны сами обстоятельства рассмотрения поставленных им вопросов: ал-Марзуки проецирует их на творчество Абу Таммама, выступающего перед судом современников и потомков в

двух ипостасях — поэта и составителя антологии. Как поэт Абу Таммам вызывал самые противоречивые суждения — от восторженных отзывов его сторонников до страстных осуждений его противников (последние приводились нами выше). Как составитель антологии «Хамаса» Абу Таммам не имел оппонентов и получал только высшие оценки. При этом для средневековых филологов и критиков вставал вопрос, не шел ли Абу Таммам при отборе произведений других авторов наперекор своему личному вкусу: «Что же касается твоего удивления в связи с тем, как Абу Таммам отбирал стихи для этой антологии, покинув поприще своей поэзии, вопреки своему вкусу... — пишет автор комментария к “Хамасе”, вновь обращаясь к воображаемому собеседнику, — то об этом следует сказать, что Абу Таммам отбирал стихи за их высокое качество и не за что иное, а сочинял стихи по своему желанию ...и собирал то, что соответствовало его поэзии и что шло наперекор ей, поскольку виды отбора (*ихтийар*) не укрылись от него и способы превосходного исполнения и определения превосходного не утаились от него» [Марзуки: 13–14 (вторая пагинация)]. Объективность подхода Абу Таммама ал-Марзуки противопоставляет тому, как относился к произведениям других авторов ал-Бухтури, который «восхищался только такими стихами, которые были в соответствии с его врожденным даром (*таб'*), его темами (*ма'на*) и его поэтическим словарем (*лафз*)» [Марзуки: т. 1, 14 (вторая пагинация)].

Итак, Абу Таммам, согласно ал-Марзуки, представляет собой редкий тип сочинителя-собираателя поэзии: «И если бы *критический отбор стихов* (*накд аш-ши'р*) постигался благодаря их сочинению, то сочинитель стихов из ученых непременно был бы самым сведущим в поэзии среди людей. <Однако дело обстоит иначе>, и обнаруживается это в том, что часто верно судит о стихах тот, кто их не сочиняет, а сочиняет превосходные стихи тот, кто не умеет *критически разбирать их*» [Марзуки: т. 1, 14 (вторая пагинация)]. Уникальность антологии Абу Таммама, согласно ал-Марзуки, состоит, таким образом, не только в том, что выдающийся поэт проявил незаурядное умение *критического отбора стихов* (*накд аш-ши'р*), но и в том, что он часто проводил данный отбор «вопреки своему вкусу», «наперекор» своей поэзии.

Такая постановка вопроса позволяет нам выделить в позиции ал-Марзуки по отношению к Абу Таммаму и его «Хамасе» три важных момента. Во-первых, в своем Введении ал-Марзуки ни разу не ставит под сомнение выдающееся значение поэтического творчества Абу

Таммама, вызывавшее зачастую еще совсем недавно резко негативные оценки (например, у ал-Амиди, умершего менее, чем за 50 лет до ал-Марзуки). Во-вторых, он подчеркивает при этом, что превосходные стихи Абу Таммама могли радикально отличаться от отбирившихся им для антологии, но также превосходных стихов. В-третьих, в этом отношении Абу Таммам несомненно превосходит ал-Бухтури, не отличавшегося объективностью суждений о чужих произведениях.

В этой позиции ал-Марзуки нам слышатся отзвуки былой литературно-критической борьбы вокруг творчества Абу Таммама и скрытая полемика с его противниками и трудом ал-Амиди. И во времена ал-Марзуки, хотя его смерть от смерти Абу Таммама отделяют более 180 лет, всё еще надо было принимать ту или иную сторону в споре относительно значимости художественных открытий поэта. Отметим в этой связи, что ат-Тибризи, скончавшийся почти через 80 лет после ал-Марзуки и более чем через 250 (!) лет после составителя «Хамасы», всё еще подробно рассуждает о «сложности» и «искусственности» поэзии Абу Таммама, затрудняющих ее понимание «многими людьми, особенно теми, кому не близок его путь» в поэзии [подробнее см.: Абу Таммам: т. 1, 1–3 (вторая пагинация)] и считает нужным констатировать: «Говорили: “Абу Таммам при составлении (*ихтийар*) *Хамасы* показал себя более сведущим в поэзии, чем в своих стихах”» [Марзуки: т. 1, 10 (первая пагинация)].

В последние годы в европейской арабистике принято говорить — вслед за средневековыми филологами — о противоречии между позицией Абу Таммама-поэта и Абу Таммама-составителя антологии. И здесь представляется необходимым прежде всего сделать несколько уточнений относительно поэзии, собранной в «Хамасе» Абу Таммама.

С давнего времени считалось, что эта антология включает в себя в основном *древнюю*, т.е. доисламскую и раннеисламскую поэзию: «...Прекрасная антология наилучших отрывков (по подсчету Рюккерта — 861 №№) из приблизительно 570 староарабских поэтов. Поэты эти — как доисламские, так и современные исламу, иногда даже аббасидскому халифату» [Крымский 1912: 1]. Еще и в 80-е годы XX в. нередко можно было найти повторение этого расхожего мнения: «В десяти главах антологии Абу Таммам собрал отрывки примерно 570 языческих и раннеисламских арабских поэтов, оказавшихся забытыми по тем или иным причинам» [Фильштинский 1985: 391].

Современные подсчеты дают принципиально иную картину: из

285 поименованных в антологии поэтов — 90 авторов (132 произведения) — доисламские, 48 авторов (71 произведение) жили на рубеже доисламской и исламской эпох (*мухадрамы*), 147 авторов (248 произведений) — исламские; большинство же исламских поэтов принадлежит омейядскому и раннему аббасидскому периодам, хотя некоторые из современников Абу Таммама (например, Абу-л-Асад и ‘Умара ибн ‘Акил) также включены. Таким образом, более половины известных по именам авторов «Хамасы» и более половины их произведений принадлежат к омейядскому и аббасидскому периодам [Стеткевич 1991: 263–264].

Вместе с тем, «Хамаса» производит впечатление антологии более старых произведений, чем это есть в действительности. Данная иллюзия создается, как отмечает С.Стеткевич, за счет нескольких обстоятельств: отсутствия хронологического порядка в расположении материала, фальсификации авторства некоторых поэм составителем антологии³ и др. (подробнее см.: [Стеткевич 1991: 258, 264 и др.]). К сказанному С.Стеткевич следует добавить еще одно важное обстоятельство: Абу Таммам выбирал из *новой* поэзии то, что в метрическом отношении напоминало *древнюю*. Д.В.Фролов провел сопоставление метрического репертуара «Хамасы» Абу Таммама и его *Дивана*. В последнем размер *тавил* занимает лишь третье место по своей частотности после *камила* и *басита* (в «Диване доблести» *тавил* составляет 56,40%), а четыре основных размера *древней* поэзии в совокупности составляют всего 70%, а не 90%, как в «Диване доблести». Таким образом, Абу Таммам сочинял поэзию, непохожую на поэзию *древних*; он «нормировал одно, а сочинял другое», — делает вывод исследователь (подробнее см.: [Фролов 1991: 159]).

Итак, *новая* поэзия, преобладающая в «Диване доблести» Абу Таммама, часто *похожа* на *древнюю* и его антология как бы представляет собой попытку спроецировать настоящее на прошлое. В то время как *Диван* поэта вышел за пределы требований ‘амуд аш-ши‘р, успех «Хамасы» Абу Таммама, согласно С.Стеткевич, был обусловлен тем, что она воплотила в себе его установления (подробнее см.: [Стеткевич 1991: 259–263 и др.])⁴.

После того как мы в самых общих чертах наметили историко-литературный контекст, в который было вписано Введение к «Хамасе» Абу Таммама, мы можем перейти к характеристике понятия «столп поэзии» у ал-Марзуки⁵. Ученый включает в него 7 элементов, 4 из которых заимствованы у ал-Джурджани: «[1] возвышенность и правильность *ма’на* (поэтического мотива); [2] красноречивость и

верность *лафза* (словесного выражения [поэтического мотива]); [3] точность в описании...; [4] удача в сравнении (*ташбих*)» [Марзуки: т. 1, 9 (вторая пагинация)]. Ал-Марзуки отбрасывает элементы 5 и 6^а, и затем добавляет еще три элемента, которые ранее никем не формулировались: «[5] согласованность и соответствие между частями поэтического сочинения в сочетании с выбором для него приятного размера; [6] гармония между субъектом и объектом метафоры; [7] согласие между *лафзом* и *ма'на* и слаженное и непреложное определение ими рифмы» [Марзуки: т. 1, 9 (вторая пагинация)].

Вслед за этим ал-Марзуки сформулировал сложные параметры (*ми'йар* или *'ийар*) для каждого из семи элементов *'амуд аш-ши'р*: «Каждая из категорий имеет свое *мерило* (*ми'йар*). [1] Так, *мерило* (*'ийар*) *ма'на* требует, чтобы он предстал перед здравым суждением (*ал-'акл ас-сахих*) и проницательным умом (*ал-фахм ас-сакиб*); [2] *мерило лафза* — *врожденные способности* (*таб'*), *передача* (*ривайа*)⁷ и обычай (*ал-исти'мал*); [3] *мерило* точности в описании — меткость (*аз-зака'*) и красота различия (*хусн ат-тамйиз*); [4] *мерило* удачи в сравнении — проницательность (*ал-фитна*) и правильная оценка (*хусн ат-такдир*); [5] *мерило* согласованности и соответствия между частями поэтического сочинения в сочетании с выбором для него приятного размера — *врожденные способности* и ясная артикуляция (*ал-лисан*); [6] *мерило* метафоры — ум (*аз-зихн*) и проницательность (*ал-фитна*); [7] *мерило* согласия между *лафзом* и *ма'на* и слаженного и непреложного определения ими рифмы — долгое *упражнение* (*тул ад-дурба*) и постоянное *обучение* (*давам ал-мудараса*)» [Марзуки: т. 1, 9–11 (вторая пагинация)]⁸.

В настоящем предисловии мы не имеем возможности сколь-нибудь подробно раскрывать сложное содержание элементов *«столпа поэзии»* и их *«мерил»*, так как каждый из них потребовал бы от нас специального и достаточно объемного исследования. Поэтому в заключение ограничимся несколькими замечаниями общего историко-литературного характера о судьбе этого понятия в средневековой арабской поэтике и критике.

Описание *категорий* и *мерил* *'амуд аш-ши'р* ал-Марзуки завершает словами: «И эти свойства суть *столп поэзии*, по мнению арабов... Таково *единодушное мнение*, которого придерживаются и которому следуют до настоящего времени» [Марзуки: 11 (вторая пагинация)]. Иначе говоря, он представляет свою формулировку понятия *'амуд аш-ши'р* как своего рода *иджма'* (*единодушное мнение*) по литературному вопросу, т.е. как некий регламентирующий свод средневековых

критико-литературных представлений о классической норме в поэзии, с которыми были согласны все критики и поэты его времени (ср.: [Стеткевич 1991: 260]).

«Канонизация» понятия *'амуд аш-ши'р* не привела к его повсеместному применению на практике. Наоборот, критики после ал-Марзуки не обращались к понятию *'амуд аш-ши'р*, хотя частично и использовали его элементы в своих трудах: Ибн Рашик (ум. ок. 456/1063) в *ал-'Умда* («Опора», однокоренное слово с *'амуд*, и, вероятнее всего, реплика на *'амуд аш-ши'р*), Ибн ал-Асир (ум. в 637/1239) в *ал-Масал ас-са'ир* и др. (подробнее см.: [Аджами 1981: 46 и др.]). Как и другие регламентирующие установления, понятие «столп поэзии» было более пригодно для объяснения явлений в прошлом (напомним, что Абу Таммама и ал-Марзуки разделяет временной интервал более 180 лет), чем для того, чтобы определять литературный процесс в настоящем. Анализ данного понятия подтверждает наш прежний вывод о том, что арабская «нормативная поэтика с большей или меньшей точностью обозначала и закрепляла русло литературного течения в прошлом, но была не способна уложить современную ей поэзию в прокрустово ложе своих регламентаций» [Куделин 1983: 44–45; ср. Стеткевич 1991: 262]. Сказанное не означает, что углубленное изучение понятия «столп поэзии» лишено практического смысла. Его анализ поможет уточнить и дополнить наши представления о сложных явлениях классической арабской литературы второй половины VIII–IX вв. Этой цели и послужит, как мы надеемся, предлагаемый нами читателю перевод Введения ал-Марзуки к «Хамасе» Абу Таммама.

В завершение скажем несколько слов о нашей работе над переводом. Перевода Введения ал-Марзуки или отрывков из него на русский язык не существует; на западноевропейские языки переводились лишь небольшие отрывки, касающиеся «столпа поэзии».

Перевод выполнен по хорошо подготовленному изданию «Комментария ал-Марзуки»⁹ (учтены варианты, предлагаются лучшие, в большинстве случаев, прочтения сложных мест оригинала), которое, однако, не снабжено в достаточной мере пояснениями и пр.

Текст Введения сложен для перевода: местами его отличает тяжеловесный синтаксис (подлежащее и сказуемое, глагол и прямое дополнение могут разделяться несколькими строками), местами он переполнен длиннотами, местами перенасыщен рифмованной ритмизованной прозой (*садж*'), что часто затрудняет понимание его текста и

арабским читателем (соответствующие примеры см.: [Марзуки: т. 1, 16–17 и др. (первая пагинация)]. Эти свойства оригинала во многом обусловили и стиль перевода. Однако основная сложность для переводчика состояла даже не в стиле Введения, а в том, что оно представляет собой, по существу, концентрированное изложение многих основных положений арабской поэтики и риторики, вследствие чего в нем прежде всего было необходимо обнаружить и расшифровать неясные для современного читателя поэтологические и литературные ассоциации и реминисценции, иные же пассажи требовали чуть ли не пословного комментирования.

Абу ‘Али Ахмад ибн Мухаммад ибн ал-Хасан ал-Марзуки

Комментарий к «Дивану доблести»

Введение¹⁰

Во имя Аллаха милостивого, милосердного!¹¹

Хвала Аллаху, сотворившему человека, наделившему его знанием *разъяснения и ясного изложения*¹², и да благословит Аллах и приветствует наидостойнейшего¹³ из тех, кто подчинился приказу Его и повелению и выступил с призывами и запретами, — а также и непорочный род его.

И далее. Увидев, что я не преуспел в употреблении с пользой моего времени и разумном приложении моего усердия в работе над комментарием к антологии, приписываемой Абу Таммаму Хабибу ибн Авсу ат-Та’и и известной как «Книга¹⁴ доблести», ты¹⁵ стал рассуждать вместе со мной (да продлит Аллах твою жизнь в полнейшем счастье и совершеннейшем благополучии) о поэзии и ее видах, о том высоком уделе, который получили в ней поэты в эпоху *джахилийи*¹⁶ и после нее, и в ранние и в поздние дни *двух государств*¹⁷, в силу того что Аллах, всемогущий Он и великий, отвел ей у арабов место, занимаемое писанием у других общин. Ведь поэзия — склад их знаний, хранилище их родословных, опора их гордости во дни смятения и архив их доводов при тяжбах.

Затем ты спросил меня о принципах отбора [стихов] для нее, чем отличается поэзия от прозы, что достойно похвалы либо хулы во встречающихся в ней случаях чрезмерности или умеренности, о правилах поэзии, о коих надлежит поговорить и высказать суждение, с

тем чтобы стены ее убереглись от изъяна, а основания ее оградилась от слабости, поскольку приговор выносят в пользу поэта или против него при его неудаче или успехе не иначе как с помощью обследования сих правил и рассмотрения того, как он овладел ими и сколь далекого предела достиг он в этом, а также различения *искусственного* от сочиненного им *естественного*¹⁸ и *подходящего*, *легкого* от *отвергаемого*, *неприемлемого*¹⁹. И ты выразил удивление по поводу случившегося у критиков *единодушия*²⁰ [относительно высоких достоинств антологии] несмотря на то, что он²¹ не совпал в выборе *отрывков* и *касыд*²² с наиболее изысканным и наиболее совершенным из того, что собрал, записал и отыскал ал-Муфаддал²³.

И ты сказал, что Абу Таммам известен своим *направлением*²⁴ в сочинении стихов, ведом своей *манерой*²⁵ в версифицировании, стремится в *творчестве*²⁶ к самому пределу, обременяет *исти'ары*²⁷ наибольшей тяжестью, достигает победы, взыскуя *искусственности*²⁸, где бы он ни блуждал и с помощью того, на что бы он ни натыкался, домогается усложнения *лафза* и затемнения *ма'на*²⁹, когда только это ему удастся и бывает возможным. И он отклонился при составлении этого сборника от следования извилистым путям своего поприща и одобрил такое, что не было свойственно и присуще слогу его, ибо я тщательно обследовал сборник и нашел в нем лишь малое, соответствующее свойственной ему манере изложения. А ведь известно, что природа всякого человека — если только он волен в своем выборе — влечет его к тому, что он находит приятным и что он любит, и заставляет его избегать того, к чему он питает отвращение и чего не желает. И после всего этого ты утверждал, что, несмотря на твое долгое общение со знатоками поэзии, сведущими в ее *ма'ани* и выдающимися ее критиками, ты не встал вместе с ними на рубеже, который открыл бы тебе путь к знанию того, что есть превосходное, среднее и плохое в ней, с тем чтобы ты мог извлечь *свидетельства* о чем-либо³⁰ из поэзии и вынести непреложное и разумное суждение о ней, пренебрегая мнениями спорщиков и защитников. Более того, ты полагаешь, что многое из того, что находит превосходным Зайд, возможно, не получит сходной оценки у 'Амра³¹; и бывает одобряется и превозносится *бейт*³², а затем порицается и отвергается столь сходный с ним видом в *ма'на* и *лафзе*, что не отличишь, а отвернулись от последнего лишь постольку, поскольку это покоится на наслаждении приятным и отклонении неподобающего. И это подобно тому, как одаривают некоего человека в важных собраниях таким вниманием и приемом, какого лишают его двойника и близнеца, при том что нет

высокого достоинства у первого и недостатка у второго, кроме той удачи, что выпала на долю первого при отборе и распределении.

И ты сказал также: «Я желаю знать причину более низкого ранга поэтов по сравнению с красноречивыми *секретарями*³³, объяснение малочисленности авторов посланий и множества выдающихся поэтов, истолкование предприимчивости тех и праздности этих, и почему большинство авторов посланий не является выдающимися поэтами, а большинство поэтов не искусно в составлении книг; а те немногие, кто сподобился соединить два искусства и умеют сидеть в двух седлах (такие как Ибрахим ибн ал-‘Аббас ас-Сули, Абу ‘Али ал-Басир, ал-‘Аттаби³⁴), даже устаиваются специального упоминания. И это при том, что в отношении красноречия поэзия и проза не уступают по большей части друг другу».

Так вот я изложу — если пожелает Аллах, ведь лишь у Него сила и могущество — в каждом из нижеследующих разделов содержание данного предмета с дозволительной краткостью (ибо для углубленного разговора о нем надобно другое место) без приведения примеров к тому, что обозначают определения, во избежание длиннот, а также и по той причине, что если ясна дорога, то наставление на истинный путь совершается простейшим указанием. И Аллах, всемогущий Он и великий, содействует правильному, и довольно нам Его, Он — наилучший покровитель³⁵.

Знай, что пути ценителей речи в критериях отбора расходятся и дороги обладателей знаний об их тонкостях и подробностях разветвляются из-за разновеликости их сфер — при обширности каждой из них — и необъятности областей предположений и признаков, а также и в силу того, что видоизменения словоформ, которые подобны сосудам, и вариации *ма‘ани*, которые подобны *разбросанным* вещам³⁶, находятся на широком просторе и раздолье *естественности*, занимают необозримую местность и пространство помышления о них.

И среди красноречивых людей найдется такой, кто скажет: «Яркие и отборные слова подобны драгоценным камням и перлам ожерелий, и если будут отмечены неприметные строки красивыми бусами и будут отделаны лишённые украшений строки сочетаниями из золотых бусинок, то заблестят услышанные и отобранные слова, приукрасятся их смысл и значение, и предстанет составленное из них очищенным от тяжести заикания и вздора, избавленным от бремени неправильности и ошибки, свободным от отклонения, взвешенным

на точных весах; забурлит волнами в schoлиях к сочинению великолепие чистоты отдельных слов и словосочетаний; примет такое ум и насладится подобным слух. Когда же встречается противоположное описанному, то оно покрывает ржавчиной ум и мучит слух тем мучением, которое испытывают чувства от того, что перечит им».

И среди них найдется такой, кто не пожелает останавливаться у этого предела и перейдет его. И он посчитает обязательным для себя добавить к этому *полноту завершения, красоту начала*³⁷, *соединение концов с началами*³⁸, *указание в изреченном на истоки*³⁹, гармоничность синтаксического строя речи, уравнишенность частей *сadj‘a*⁴⁰ и размеров стиха, выявление сокрытого *ma‘na lafzom* (при отборе самое важное то, чтобы *ma‘na соответствовал lafzu* и чтобы в нем *понимание опережало слух*⁴¹). Он и прибавит: «И этому нет предела».

И среди них найдется такой, кто двинется дальше к более сложному и трудному. Не утомившись упомянутыми упражнениями в красноречии, он устремится к *бади*⁴²: от *тарси*⁴³ и *тасджи*⁴⁴, *татбика*⁴⁵ и *таджниса*⁴⁶, *перевертывания порядка слов*⁴⁷ в поэзии, украшения⁴⁸ выражения заимствованными словами — и до других видов, о которых говорится в сочинениях о *бади* (и я упомянул немного с одной лишь целью указать на подобное этому). И всё из того, что я упомянул и не упомянул, способствует подъему и возвышению, и наоборот, то, что противоположно упомянутому, приводит к отступлению и понижению. И большинством этих разрядов завладели сторонники *лафзов* (ибо *лафзы* возведены у них в ранг уборов для девушек⁴⁹), и они возжелали, чтобы слух услаждался их воздействием, а не отвергал его, и уделял ему внимание и позволение, а не воспрещал его.

И сказал Абу-л-Хасан ибн Табатаба⁵⁰ — да смилуется над ним Аллах! — о поэзии: «Она есть такое, что, будучи лишенным великолепного *ma‘na*, не лишается красивого слога, а то, что не соответствовует этому, не есть поэзия»⁵¹.

И среди красноречивых есть такие, кто предпочитает (в том что волнует их ум) обращаться к размышлению, к обследованию сокровенных продуктов своего разума в большей мере, чем к продуктам своей речи⁵² и ей подобного. И они — сторонники *ма‘ани*; они ищут *ма‘ани*, поражающие особенными достоинствами, представляют их значительными, приятными, мудрыми, остроумными либо блестящими, превосходными, достойными, совершенными, изящными, изысканными, яркими, великолепными. И они предписали им быть

близкими в сравнении (*таибихе*⁵³), соответствующими в *исти'аре*, верными в описаниях, очевидными в разъяснениях, чарующими в привлекательности, привлекательными при отталкивании, получившими сполна свою долю при распределении в разделах открытого изъяснения и высказывания намеком, при чрезмерности и краткости, серьезности и шутливости, твердости и мягкости, отказе и позволении; без расхождения, которое проявлялось бы через их различные состояния, и без недостаточности, которая происходила бы от их глубины; улыбающимися достоинствами *лафзов* при проникновенности, укрывшимися в полумраке хранилища; при работе с ними они принесут тебе желаемый результат в случае любезного твоего обращения и воспрепятствуют твоему доступу к ним при грубом твоём обхождении. Такова родословная *ма'ани* в представлении взыскующих их, и таково высокое положения *лафзов* в глазах их сторонников. И когда *лафз* и *ма'на* указывают на то, чем *проливаются умы*⁵⁴, сплетаются и сопрягаются в единении и соответствуют друг другу, тогда-то и встречаются два питательных начала красноречия и орошается дождем его луг и расстилается его узор, раскрывается *ясное изложение*⁵⁵ красноречивым языком, разумным доводом, и ты видишь, как проводников понимания и естественности приветствуют внятное и разумное на плодородном пастбище и у чистого источника. И если в прозе — с выделяемыми в ней *лафзом*, *ма'на* и *строем*⁵⁶ — широта границ выбора, как мы объяснили, зависит от широты их частей и основ, множественности их причин и средств, а поэзия соответствует ей во всем этом и соотнобразовывается с ней, отличаясь и обособляясь от прозы тем, что гласит ее определение: «размерная рифмованная речь (*лафз*), указывающая на определенный *ма'на*»⁵⁷, то, следовательно, множатся ее свойства, охватываемые определением за счет присоединения к нему размера и рифмы, и увеличиваются сложности в принципах отбора, поскольку о размере и рифме существует столько же суждений, сколько о *ма'на*, *лафзе* и *строе*⁵⁸ или близко к этому, и оба они требуют внимания поэта и критика, подобно тому, как те три требуют внимания прозаика и знатока, чтобы не нарушилась у них какая-либо из их *основ* или же не пришло в негодность какое-либо из их *ответвлений*⁵⁹.

Если же дело обстоит таким образом, то необходимо разъяснение относительно того, что такое есть *столп поэзии*⁶⁰, известный среди арабов, для того чтобы отличать сработанное в былые дни от недавнего, *древнюю* версификацию от *новой*, чтобы стали известны места, где ступала нога отборщиков, совершавших отбор, и следы движения

подделывателей, производивших подделки⁶¹, чтобы стали ведомы разница между *искусственным* и *естественным* и преимущество *подходящего*, *простого* перед *отвергаемым*, *сложным*⁶².

Итак, мы говорим, и у Аллаха помощь, что они [арабы] стремились к [1] возвышенности и правильности *ма'на*; [2] красноречивости и верности *лафза*; [3] точности в описании (и от соединения этих трех факторов преумножились ходячие примеры и редкие бейты); [4] удаче в сравнении; [5] согласованности и соответствию между частями поэтического сочинения в сочетании с выбором для него приятного размера; [6] гармонии между субъектом и объектом метафоры; [7] согласию между *лафзом* и *ма'на* и слаженному и непреложному определению ими рифмы. Вот эти семь категорий суть столп поэзии, и каждая из категорий имеет свое *мерило* (*ми'йар*).

[1] Так, *мерило* (*'ийар*) *ма'на* требует, чтобы он представал перед здравым суждением и проницательным умом; и если склонятся к нему согласие и отбор, ознакомившись с его резонами, то он выйдет полным, в противном случае он будет недостаточным в меру отсутствия в нем чистоты и обработки.

[2] *Мерило лафза* — врожденные способности, передача⁶³ и обычай; и то, в чем не выявлены недостатки при проверке, есть избранное, правильное. И это и по отдельным *лафзам*, и в целом требует внимания, потому что *лафз* чтят как отдельную единицу, а если он будет включен в состав не соответствующего ему, то целое не получит одобрения.

[3] *Мерило точности в описании* — меткость и красота различения; и такое, что определяют как верно сочлененное и неразрывно сопряженное, такое от чего нельзя уйти и избавиться — вот это суть приметы точности в нем. И передают об 'Умаре⁶⁴ — да будет доволен им Аллах! — что он сказал о Зухайре⁶⁵: «Он восхвалял мужа лишь в том, что присуще мужам». Подумай над этими словами, их разъяснение сводится к тому, что мы упомянули.

[4] *Мерило удачи в сравнении* — проницательность и правильная оценка, и самое верное сравнение такое, что не отменяется при переворачивании наоборот; и самое лучшее сравнение такое, что оказывается меж двух вещей, общность в свойствах у которых больше нежели их расхождение, с тем чтобы обнаруживалось основание сравнения без напряжения, за исключением того, когда требуется от сравнения представить самые известные и самые значимые свойства объекта сравнения, поскольку в таком случае он (объект) определенно указывает на себя и оберегает сравнение от неясности и запутан-

ности. Ведь сказано: «разделов поэзии — три: ходячий пример, редкое сравнение, близкая метафора».

[5] *Мерило* согласованности и соответствия между частями поэтического сочинения в сочетании с выбором для него приятного размера — *врожденные способности* и *ясная артикуляция*. И такое, о чьи строения и своды не спотыкаются *врожденные способности*, и при чьем уходе и приходе не запутывается язык, но где они (*врожденные способности* и *ясная артикуляция*) утвердились и что сочли легким, не ведая скуки и усталости — такое [поэтическое сочинение] приближается к тому, что *касыда* в нем становится, как *бейт*, а *бейт* — как слово⁶⁶, вследствие согласованности и сочетания отдельных частей⁶⁷, и что не бывает оно тем, о чем сказано:

*В стихах, подобных бараньему помёту, устанавливает различия // язык самозванца, в поэзии постороннего*⁶⁸.

И как сказал Халаф⁶⁹:

*Некоторые стихи — единокровные дети, // они заставляют трудиться язык произносящего, напоминающего*⁷⁰.

И как сказал Ру'ба⁷¹ своему сыну 'Укбе, когда тот прочитал ему кое-что из сочиненного им:

*Ты сказал. Если бы у него было подобное*⁷²

И мы сказали: «...в сочетании с выбором для него приятного размера», потому что приятному размеру радуются *врожденные способности*, добавляют его к своей чистоте, подобно тому как радуется ум правильности его построения и соразмерности его конструкций. И поэтому Хассан⁷³ сказал:

*Пропой каждый стих, сказанный тобой, // воистину пение для такого стиха — скаковой круг*⁷⁴.

[6] И *мерило* метафоры — ум и проницательность. И главная часть дела — удачное в основе сравнение, с тем чтобы соответствовали друг другу то, что сравнивают, и то, с чем сравнивают⁷⁵, а затем удовольствоваться в этом тем, что заимствуется, потому что оно переносится с места, занимавшегося им, на место того, что заимствует⁷⁶.

[7] И *мерило* согласия между *лафзом* и *ма'на* и сложенного и непреложного определения ими *рифмы* — долгое *упражнение* и постоянное *обучение*, и если вынесут решение об их красивом сочетании друг с другом, без охлаждения в их дружбе и без отдаления, без прибавки в них и без недостатка; и если *лафз* будет подразделяться в соответствии с качеством *ма'на*, а именно: высокое будет отводиться высокому, а низкое — низкому, то он будет избавлен от недостатка⁷⁷. Что же касается *рифмы*, то ей надлежит быть подобной назначенному

для ожидающего, *ма'на* домогается ее по праву, а *лафз* ищет у нее свою долю; в противном случае она будет неуверенно чувствовать себя на своем месте и привлекать к себе не нуждающегося в ней.

И эти свойства суть *столп поэзии*, по мнению арабов; тот же, кто следовал им в силу их значимости и строил на них свою поэзию, слышит у них автором выдающимся и великим, превосходным и стоящим впереди. Для того же, кто не соединил их у себя все вместе, степень их присутствия у него определяет меру его первенства и превосходства. Таково *единодушное мнение*⁷⁸, которого придерживаются и которому следуют до настоящего времени.

И знай, что этим свойствам присущи внутренние и внешние характеристики, в них обнаруживается правдивость описателя, преувеличение преувеличивающего и умеренность умеренного. И выбор критиков находится в зависимости от них. Так, среди них есть такие, кто говорит: «Наилучшая поэзия — наиправдивейшая». Они говорят так, потому что превосходное качество стихов вкупе с приверженностью их сочинителя правдивости свидетельствует о силе и мастерстве. И среди них есть такие, кто выбирает преувеличение, доходя до утверждения: «Наилучшая поэзия — наилживейшая»⁷⁹. И это по причине того, что сочинитель стихов, отринув от себя сопоставление описания и описываемого, устремляется к такому, что доводит его до крайности, и проявляется его сила в формулировании, а мастерство в выделянии; преумножается число его выходов и входов, и он ведет себя в описании, как ему заблагорассудится, потому что изготовление [стихов] для него основывается на *гиперболе* и *аналогии*⁸⁰, а не на удостоверении и проверке. И на этом стоит большинство сведущих в поэзии и рассуждающих о ней. А некоторые из них говорят: «Наилучшая поэзия — самая уравновешенная», поскольку для поэта [в этом случае] преувеличение в том, что превращает у него слова в поэзию и не более того (при том что он обязан в меньшей или большей мере своим умением и мастерством преувеличению в слове и ухищрению в *ма'на*, [такой поэт] не доведет однако же описываемое до того, чтобы хоть в чем-то не доверяли его описаниям вследствие проявления чрезмерности в них и избыточности в его словах), представляется самым достойным предпочтения и выбора.

И за этими расхождениями следует склонность части из них к *естественному*, а части — к *искусственному*⁸¹. А разница между ними состоит в том, что если побуждающие мотивы возникают в душах и приводят в движение *врожденные способности*, то они заставляют работать сердца. А если же взволнуются умы сокрытым в их запас-

никах и обнаружатся завоевания наук и их достижения, то *ма'ани* забьют ключом, самые разнообразные из них обильно потекут и ощутят затаенные мысли потребность в явленных *лафзах*. И когда отвергается *неестественность*⁸² и *деланность* и устраняется *естественность*, «улучшенная»⁸³ с помощью *передачи*⁸⁴, *натренированная в обучении* (чтобы к ней сводился выбор), то она (*естественность*) становится неудержимой, не зная ни противодействия, ни препятствия на пути к тому, что склоняет к ней; это приводит к изяществу *ма'на* и приятности *лафза*, характеризующимся прозрачностью без мутности и обилием без усилия. Так вот это и есть такое, что называется «естественное». Когда же повод выбора находится в руке *деланности* и *неестественности*, *естественность* переходит в услужение и распоряжение, мысли начинают требовать от нее нести на себе их ношу, склоняют ее к принятию того, что ведет ее к ним, требуя от нее *умеренности в деланности* и перевода привычного в *необыкновенное*⁸⁵; и тогда содержание ее и воздействие *неестественности* проявляются на ее поверхности. Так вот это и есть «искусственное».

И бывает встречаются в их (поэтов) *касыдах* — когда они к этому и не стремятся — легкие *бейты* в малом числе, а когда перешло сочинение стихов к *новым* поэтам⁸⁶ и те заметили, что люди изумляются *бади'*⁸⁷ при их изощренности в нем, то они увлеклись им, выказывая при этом сноровку и отдавая дань чрезмерности. И в нем (*бади'*) есть избыточное и умеренное, достойное хвалы и порицаемое в зависимости от способности *естественности* нести тот груз, которым ее обременят, и предела ее возможностей в выполнении того, чего от нее требуют и вменяют ей в обязанность. И склонность у людей к первому (*естественному*) объясняется его большим сходством с путями *и'раба*⁸⁸ из-за правильности его отливок и его гладкости, выявляемой при обследовании. А склонность у них ко второму (*искусственному*) объясняется тем, что оно свидетельствует о совершенной искусности и наслаждении необычайным.

Что же касается твоего удивления в связи с тем, как Абу Таммам отбирал стихи для этой антологии, покинув поприще своей поэзии, вопреки своему вкусу и *единодушному мнению* критиков поэзии, его потомков, относительно той удачи, которая сопутствовала ему в достижении его цели⁸⁹, то об этом следует сказать, что Абу Таммам отбирал стихи за их высокое качество и не за что иное, а сочинял стихи по своему желанию. И разница между тем, чего желают, и тем, что считают высококачественным, становится очевидной при таком

аргументе: знающий толк в платье бывает желает облачиться в то, что не находит превосходным, и находит превосходным то, во что не желает облачиться. И подобным образом обстоит дело со всеми явлениями этого мира у людей разумных и сведущих в них в том, что касается превосходного и желаемого. И этот человек (Абу Таммам) не стремился к одним лишь знаменитым поэтам, забыв о неизвестных, не искал поэзии, переходящей из уст в уста, подходящей ко всякому поводу и дело которой было бы самым простым, но рыскал по диванам поэтов — *джахилийских, мухадромов, исламских и новых*⁹⁰ и забирал оттуда душу, а не видимость, пожинал плоды, а не завязи, и собирал и то, что соответствовало его поэзии, и то, что шло наперекор ей, поскольку виды отбора не укрылись от него и способы превосходного исполнения и определения превосходного не утаились от него. Так ты даже видишь, как он доходит до превосходного *бейта* с портящим его словом, и он исправляет недостаток, заменяя это слово сходным с ним при *критическом разборе*. И это становится ясным тому, кто обратится к их (поэтов) *диванам* и сравнит их с отобраным им. И если бы *критический отбор стихов* постигался благодаря их сочинению, то сочинитель стихов из ученых непременно был бы самым сведущим в поэзии среди людей. [Однако дело обстоит иначе], и обнаруживается это в том, что часто верно судит о стихах тот, кто их не сочиняет, а сочиняет превосходные стихи тот, кто не умеет *критически разбирать* их. Таков был ал-Бухтури⁹¹, ибо он, согласно рассказам о нем, восхищался только такими стихами, которые были в соответствии с его *врожденным даром (таб')*, его темами (*ма'на*) и его поэтическим словарем (*лафз*).

Ас-Сули⁹² рассказывал, что он слышал как ал-Мубаррид⁹³ говорил: «Я слышал, как ал-Хасан ибн Раджа говорил: “Я никогда никого не видел более сведущего в превосходной поэзии, как в *древней*, так и в *новой*, чем Абу Таммам”»⁹⁴. И рассказывают о нем, что он, наткнувшись на стихи Ибн Аби ‘Уйайна во время отбора стихов *новых* поэтов, сказал: «Всё это достойно отбора»⁹⁵. И это при том, что собственные стихи Абу Таммама как нельзя далеки от его стихов. И это ясно.

Что же до захватившей тебя мысли, будто отбор поэзии зависит от пристрастных суждений, поскольку отобранное Зайдом возможно было подделано ‘Амром⁹⁶, и будто их удел — это удел обликов, оцениваемых глазами, и тому подобного из упомянутого тобой⁹⁷, то дело обстоит иначе. Поскольку тот, кто познал потаенный и откры-

тый *ма'на*, отвергаемый и привычный *лафз*, кто верно судил о *бади'*, не получившем разностороннего рассмотрения и не подчинившемся умам, кто наблюдал и углублялся в изучении, кто размышлял над стилями словесности и определился со своими предпочтениями, кто долго спорил с другими при обсуждении и рассмотрении, в прениях и дискуссиях, кому понятны малое, замещающее многочисленное, и мимолетный взгляд, свидетельствующий о тайной мысли, кто познал конструкции речи и их тайны, равно как и познал связи значений (*ма'ани*) и их отношения и прочее, назначение чего состоит в совершенствовании инструментов и оттачивании *врожденных способностей*, — тот смотрит лишь проникающим взором, слушает лишь беспристрастным слухом, совершает отбор лишь справедливой рукой, и его суд — это суд, который нельзя заменить, и его выбор — это выбор, который нельзя обойти.

Да будет тебе также известно, что тому, кто познал превосходное, неведомо плохое. Поэтому необходимо, чтобы ты знал наравне с красивым и одобряемым отвратительное и возмутительное, что в совокупности представляет собой, если быть кратким, противное выявленному нами в опорах красноречия и признаках мастерства в поэзии и прозе. А если говорить подробно, то такое бывает, например, при устаревшем или неправильном *лафзе*, либо когда он не используется для требуемого *ма'на*. Так 'Умар⁹⁸ — да будет доволен им Аллах — сказал о Зухайре⁹⁹: «Он не усердствует в устаревшем и не усложняет речь». Либо когда в нем имеются излишек или недостаток, портящие *ма'на*, либо же когда между частями *бейта* отсутствует единение, либо же когда рифма не обладает устойчивостью в своей позиции или же имеет внутренние недостатки, либо же когда бывает изъян в *касме*¹⁰⁰ или *такабуле*¹⁰¹ или *тафсире*¹⁰², либо же в *ма'на* содержится противоречие и выход за пределы привычного и естественного, либо же описание не подходит описываемому, либо же в *бейте* имеется *бесполезное наполнение*¹⁰³ и другое из того, к чему приведут тебя размышление над *красотами*¹⁰⁴ в целом и в деталях и исследование того, что противодействует им и противоречит. И это легко и доступно.

Я говорю всё это, потому что относительно отобранного искусным критиком бывает случается так, что при вопросе о причине его выбора и объявлении о нем, он может в ответ только и сказать: «Так определил мой *врожденный прав*» или «Обратись вместо меня к такому, кто обладает опытом и знанием о подобном, и он непременно вынесет суждение, сходное с моим». Совсем иное то, что находят

плохим при оценке и отвергают при отборе, поскольку в подобном не существует ничего такого, где нельзя было бы указать на недостатки, установить признаки изъяна и уведомить о них.

Что же до твоего желания узнать причину более низкого ранга поэтов по сравнению с красноречивыми *катибами*, объяснение малочисленности авторов посланий и множества выдающихся поэтов, истолкование предприимчивости тех и праздности этих и почему большинство выдающихся поэтов не искусно в составлении книг, а большинство авторов посланий не является выдающимися поэтами, то я скажу о каждом из этих разделов, что надлежит, ведь Аллах — податель моего успеха, и довольно мне Его, и на Него я полагаюсь.

Знай, что более низкий ранг поэтов по сравнению с красноречивыми обусловлен более низким рангом поэзии по сравнению с прозой у арабов, и это в связи с двумя обстоятельствами.

Первое из них то, что их цари до и после прихода ислама похвалились ораторским искусством и мастерским владением им, считали его наисовершеннейшей из причин главенства и наидостойнейшим из орудий предводительства. И если становился кто-то из них между двух шеренг из-за случившегося спора, злобы, притеснения или ссоры и превосходно говорил без подготовки по неожиданному поводу, преуспевал в многословной и долгой речи, либо всходил на кафедру и полновластно распоряжался разными видами устрашающих и успокаивающих слов, призывая к повиновению либо добиваясь лучшего для паствы, либо [говорил] что-то другое из того, чего требовала необходимость, то было это у них действенное траты громадных денег и снаряжения большой армии. И они гнушались известности, полученной за сложение стихов, а их цари считали это низким делом. Так, во времена *джахилийи* между Имруулкайсом¹⁰⁵ и его отцом Худжром ибн 'Амром (тогда первый слагал стихи, а отец запрещал ему это время от времени и от случая к случаю), произошло такое, что привело последнего к приказу убить сына; и это известное дело. Так вот это первое.

А второе, это то, что они (поэты) превратили поэзию в средство получения дохода и предмет торговли, они добрались с ее помощью до простонародья, равно как и до знати, затрагивая репутацию людей; так они описывали подлого при корыстном интересе к нему как благородного, а благородного при задержке подарка от него как подлого, так что даже стали говорить: «Поэзия — самый недостой-

ный набор качеств для благородного и самый благородный набор качеств для недостойного». И дело этого раздела ясное. И ежели достоинство сочинителя находится в зависимости от достоинства его сочинения и ежели поэзия уступает по своему рангу прозе, то и поэт не должен достигать предела красноречивого.

И доказательством того, что проза выше достоинством поэзии, является то, что *неподражаемость*¹⁰⁶ (от Аллаха Всевышнего ее величие) и превосходство, происходящее от Посланника (да будет над ним мир), сошлись в прозе, а не в поэзии. Раскрывается же это в том, что чудеса пророков — да будет над ними мир — в их время были из рода того, чем были увлечены их общины в их пору, и что одерживало верх над их врожденными свойствами, — и относились к самому значительному в этом роде. Таково было чудо Мусы¹⁰⁷ — да будет над ним мир — потому что оно явилось ему во время, бывшее временем чародейства и чародеев, и оно стало чудом такого рода и самым значительным в нем. И таково же было положение 'Исы¹⁰⁸ — да будет над ним мир — потому что его время было временем медицины, и поэтому его чудо, а именно воскрешение мертвых, было такого рода и самым значительным в нем. А когда пришло время Пророка — да благословит его Аллах и приветствует — время красноречия и *ясного изложения*, сделал Аллах его чудо родом того, чем были увлечены люди, и самым значительным в этом роде, и он превзошел их в Коране прозаической речью, а не метрической поэзией¹⁰⁹.

И Аллах — всемогущий Он и великий — сказал, упоминая Пророка, да будет над ним мир: «Мы не учили его стихам, и не годится это для него»¹¹⁰.

И Он также сказал: «И поэты — за ними следуют заблудшие. Разве ты не видишь, что они по всем долинам бродят и что они говорят то, чего не делают»¹¹¹.

А поскольку дело обстоит так, как мы разъяснили, то у прозы должно быть более возвышенное положение, более высокий потолок и строение, чем у поэзии, и работающий в ней должен быть в таком же положении по отношению к прочим ремеслам и их работникам.

Что же касается причины малочисленности авторов посланий и множества выдающихся поэтов и славы тех, кто соединил эти два вида, замечательно преуспевая в каждом из них, то она состоит в том, что *эпистолярное искусство*¹¹² должно основываться на ясном плане, понятном смысле, большом умении, широком охвате, на том,

что внешние признаки в нем указывают на сущностные, явные — на скрытые, поскольку оно достигает слуха различных людей — аристократа и простолюдина и разных умов — проницательного и тупого. И когда оно бывает легким, ровным и последовательным, соответствующим, уравниваются между собой уши людей в его восприятии, умы в его постижении, языки в его воспроизведении, и повинуется бегущий *эпистолярного искусства*, если его призовут, и заторопится идущий к нему, если его попросят приблизиться, даже если разделы его отличаются пространным стилем и далеко отстоят друг от друга у него участки твердой и мягкой земли. А строй поэзии противоположен всему этому, потому что он основывается на установленных размерах, мерном членении и подобранных рифмах, которые связывают [последующее] со стоящим впереди, а также на том, что каждый *бейт* существует сам по себе и не нуждается в другом, за исключением тех случаев, когда он связан с соседним *бейтом*¹¹³, и это — порок в ней. Когда же ее пределы не простираются далее границ *'аруда* и *дарба*¹¹⁴, и оба они малы, а поэт выделяет *касыду бейт* за *бейтом*, причем каждый *бейт* требует от него соединения с другими, то из этого следует, что преимущество в большинстве случаев должно принадлежать *ма'на*, а поэту надлежит достигать высшего предела в его улучшении и пользовании его рамками с тем, чтобы *лафз* вместил его и привел его, несмотря на его неясность и потаенность, к рубежу, где уподобится постигший его и приблизившийся к нему обладателю обретенного сокровища и получателю извлеченного клада. И в подобном случае уместно сокрыть замысел и потянуть с исполнением желаемого для ожидающего; итак, всё, что одобряется и предпочитается в *эпистолярном искусстве*, порицается и отвергается в поэзии.

А поскольку два строя различаются между собой, как мы это разъяснили, и овладевший каким-либо одним из них избирает для себя в нем самые дальние цели, то в них различаются и результаты из-за различия их свойств, расхождения их особенностей, и не представляется возможным для *врожденного дара* соединить их друг с другом. И это доказывается тем, что число совмещающих *раджаз* с *касыдным стихом*¹¹⁵ (при том что у *раджаза* есть лишь небольшие отличия от последнего, сводящиеся к скандированию по границам слов¹¹⁶ и воздействию *садж'а* на него) невелико из-за невозможности для *врожденных способностей* овладеть ими одновременно. И если применительно к *раджазу* и *касыдному стиху* (при том что они одного поля ягоды), дело с совмещением завершилось тем, о чем я сказал,

несмотря на незначительное различие между ними, то к прозе и поэзии — а они находятся на противоположных сторонах и в разном состоянии — сказанное относится еще вернее и определеннее.

Что же касается причины малочисленности красноречивых и множества поэтов, предприимчивости тех и праздности этих, то она состоит в том, что *письмоводителю* необходимо наблюдать за многими делами; если же он выкажет пренебрежение ими или же небрежно отнесется к чему-то в них, то недостаток будет приписан ему и упрек будет обращен к нему.

К таким делам относится уяснение значимости того, от чьего имени пишут, и того, на чье имя пишут, чтобы не был возвышен простолудин и не был принижен знатный.

И к ним же относится взвешивание слов, употребляемых в сочинениях, чтобы они подобали тому, в чьи уста их вкладывают для обращения, и прославляли государя, от чьего имени они исходят.

И к ним же относится требование учитывать превратности судьбы, изменчивый жребий и поступать сообразно им, отменяя и подтверждая, подробно излагая и кратко формулируя.

И к ним же относится требование знать время пространности и длинноты, краткости и сжатости, и бывает случается такое, что требует многословия, и тогда одно послание занимает объем нескольких длинных *касыд*, а случается также такое, для чего долгим будет и намек, подобно внушению при указании.

И к ним же относится требование знать нормы шариата¹¹⁷, благодаря которым он (*письмоводитель*) выйдет на правильный путь, будет справедливым в своем суде и будет придерживаться во всем, что он пишет, середины. И истинно он сочиняет послания о поручениях правителей и судей, о подтверждении присяги и верности, об устройстве городов, об исправлении непригодного, о призыве к *джихаду*¹¹⁸, о заполнении брешей и латании прорех, о возражении группе или о прениях с общиной, или о призыве к согласию, или о запрете розни, или о поздравлении с даром, или о соболезовании в связи с несчастьем, или о подобных этому великих бедах и самых значительных делах, когда ощущается потребность во многих вещах и специальных познаниях.

И коль скоро дело обстоит таким образом, то и вышло так, что владеющие в совершенстве прозой более редки, а число их меньше. *Эпистолярное искусство*¹¹⁹ отметило их своей возвышенностью и возвел их в ранг главенствования, а достоинство их велико в силу

высокого положения их ремесла, дел, которыми они верховодят, и большого спроса на их дарование.

Что же до поэтов, то цели, к которым они направляются, и пределы, к которым они устремляются, — это описание покинутых жилищ и следов покинутых стоянок, печальные излияния по местам свиданий и родной стороне, воспевание женщин, обходительность в испрашивании дара, искусность в восхвалении и осмеянии, преувеличение в сравнении и описаниях. А коль скоро это так и есть, то они и не соперничают [с *катибами*] на ристалище и не обладают равными с ними достоинствами. И этих слов достаточно.

И поскольку мы завершили то, что хотели, и исполнили то, что обещали, то теперь мы займемся тем, что предусматривается комментированием антологии. И Аллах споспешествует верному; благословение и приветствие посланнику его Мухаммаду и наилучшему роду его.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М.Аджами и В.Хайнрихс отмечают, что концепция '*амуд аш-ши'р*' была сформулирована как реакция на *новый стиль (бади')*, на наиболее радикальные маньеристские особенности поэзии *новых* авторов (мухдасун) и на творчество Абу Таммама, «имама школы *бади'*» [Аджами 1981: 30, 46, 47 и др.; Хайнрихс 1998а: 89].

² В отечественной арабистике это важное понятие не только не анализировалось и не учитывалось в историко-литературных и прочих трудах, но и, за одним исключением [Куделин 1988: 35–36], даже не упоминалось.

³ Решение последней задачи Абу Таммам облегчал для себя тем, что крайне редко включал в свою антологию знаменитых поэтов и известные произведения. Так, Лабид представлен 2 бейтами, Джарир — 3 бейтами, Хассан ибн Сабит — 3 бейтами; Имруулкайс, ал-Ахтал, ал-Хутай'а и другие выдающиеся авторы и вовсе не удостоились цитирования (подробнее см.: [Стеткевич 1991: 258]).

⁴ В арабистике издавна существует и иная интерпретация мотивов обращения Абу Таммама к составлению поэтической антологии. Ср.: «Интерес Абу Таммама к собиранию арабского поэтического наследия был не случаен, — пишет И.М.Фильштинский. — Он естественно вытекал из приверженности Абу Таммама, как и других поэтов-классицистов IX в., к арабским литературным традициям и отражал стремление антишу'убийски настроенной знати почерпнуть в героическом прошлом арабов и в их древней культуре идейное оружие в борьбе за сохранение все более слабевшего политического и морального приоритета бывших завоевателей» [Фильштинский 1985: 391].

⁵ Исследователи говорят о влиянии на ал-Марзуки, помимо идей ал-Ами-

ди и 'Абд ал-'Азиза ал-Джурджани, взглядов таких филологов, как ал-Джахиз, Ибн Кутайба, Ибн Табатаба, Кудама ибн Джа'фар и др. (подробнее см.: [Аджами 1981: 45; Хайнрихс 1998а]).

⁶ М. Аджами считает, что ал-Марзуки не включил их в свою формулировку «*столпа поэзии*», поскольку они в определенной мере лишь повторяют три первых элемента [Аджами 1981: 43, прим. 49].

⁷ *Ривайа* («передача») — многозначный термин, здесь использован в значении передача, устная трансмиссия текстов в доисламскую и раннеисламскую эпоху.

⁸ Подробно об интерпретации этих 13 элементов, их рассмотрении предшественниками ал-Марзуки см.: [Аббас: 408 и др.; Аджами 1981: 44 и сл.].

⁹ *Шарх «Диван ал-Хамаса» ли Аби 'Али Ахмад ибн Мухаммад ибн ал-Хасан ал-Марзуки (?–421 г.х.)*. Издание подготовлено А. Амином и 'А. Харуном. Т. 1–4. Каир, 1951–1954. Т. 1. С. 3–20 (вторая пагинация). Текст сверен по репринтному (с незначительными изменениями) изданию: Бейрут, 1991. Т. 1. С. 3–20 (вторая пагинация).

¹⁰ Теоретико- и критико-литературные рассуждения общего характера, которыми ал-Марзуки предваряет свой комментарий к «Дивану доблести», представляют собой — и тематически и композиционно — обособленный раздел его труда, однако автор не дает ему никакого заглавия. Выражаю искреннюю благодарность Д. В. Фролову, оказавшему мне помощь в переводе и интерпретации ряда сложных мест данного текста.

¹¹ Все цитаты из Корана, за исключением специально оговоренного случая, даются по изданию: [Коран 1986].

¹² В оригинале соответственно: «*табаййун*» (синонимичен более употребительному «*табийн*») и «*байан*» — основополагающие термины арабской риторики, восходящие к труду выдающегося арабского ученого и писателя ал-Джахиза (ум. в 869) «*Китаб ал-байан ва ат-табийн*» («Книга ясного изложения и разъяснения»). Отметим, что эти два термина имеют много различных интерпретаций и — обусловленных ими — разных переводов.

¹³ Имеется в виду пророк Мухаммад.

¹⁴ Труд Абу Таммама известен под двумя названиями: *Диван ал-хамаса* («Диван доблести») и *Китаб ал-хамаса* («Книга доблести»), обычно кратко именуется «*Хамаса*».

¹⁵ Здесь и далее обращение к вымышленному собеседнику является риторическим приемом, позволяющим ал-Марзуки осветить интересующие его темы.

¹⁶ Доисламская эпоха.

¹⁷ Имеются в виду Омейядский и Аббасидский халифаты.

¹⁸ *Искусственное (масну')* и *естественное (матбу')* — два важнейших понятия средневековой арабской поэтики, на которых ал-Марзуки строит концепцию «*амуд аш-ши'r*» («столп поэзии»). Подробнее речь об этом он поведет ниже.

¹⁹ Термины *подходящее, легкое (ал-атиййу ал-мустасхалу)*, относящиеся к *естественной (матбу')* поэзии, и *отвергаемое, неприемлемое (ал-абиййу ал-*

мустакраху), относящиеся к искусственной (*масну'*) поэзии, и синонимичные им термины ранее встречаются у Ибн Кутайбы и у 'Абд ал-'Азиза ал-Джурджани (подробнее см. [Аджами 1981: 42, прим. 44]; см. ниже прим. 62).

²⁰ *Иджма'* — в богословии единодушное мнение авторитетов по рассматриваемому вопросу (подробнее см. [Боголюбов 1991а: 91]). Ал-Марзуки придаст этому понятию характер решающего аргумента при утверждении своей интерпретации концепции «столп поэзии» (см. об этом Предисловие и ниже).

²¹ Т.е. Абу Таммам.

²² *Отрывок* (у ал-Марзуки: *мукатта'а*; в средневековой науке также: *кыт'а*) и *касыда* (у ал-Марзуки: *мукассасада*; в средневековой науке обычно: *касыда*) — две формы средневековой арабской поэзии.

²³ Имеется в виду известный филолог ал-Муфаддал ад-Дабби (ум. после 780 г.) и его антология «ал-Муфаддалийят», считавшаяся одним из наиболее авторитетных источников древней арабской поэзии.

²⁴ *Мазхаб* — термин заимствован ал-Марзуки из юриспруденции, где он означает толк мусульманского права.

²⁵ *Маслак*: здесь выступает в качестве полного синонима термина *мазхаб* (см. прим. 24).

²⁶ *Ибда'* — создание нового, оригинального (подробнее см.: [Куделин 1983: 181–182 и др.]).

²⁷ *Исти'ара* — обычно переводится как метафора, однако эта фигура в арабской поэтике не вполне совпадает с соответствующей греко-римской (европейской) фигурой (подробнее см.: [Крачковский 1933: 126; Хайнрихс 19986: 522–524]).

²⁸ *Сан'а* — однокоренное с термином *масну'* («искусственное») слово, связанное с теми же теоретико- и критико-литературными представлениями (см. прим. 18).

²⁹ *Лафз* (мн.ч. — *алфаз*) — речевое воплощение *ма'на* (мн.ч. — *ма'ани*) — поэтического мотива (подробнее см. [Куделин 1983: 57–59]).

³⁰ *Шахада* — ссылка по какому-либо вопросу социальной, политической, культурной жизни доисламской и раннемусульманской Аравии на авторитетные свидетельства из древней поэзии и т.п.

³¹ Зайд и 'Амр — имена собственные, которые здесь и далее выступают, как и в арабских пословицах и поговорках, в роли имен нарицательных.

³² Поэтическая строка, состоящая из двух полустиший.

³³ В подлиннике *катиб* (мн. ч. *куттаб*) — секретарь-письмоводитель, которым нередко являлся выдающийся литератор; выполнял важные функции при арабских правителях и высших чиновниках.

³⁴ Ибрахим ибн ал-'Аббас ас-Сули (р. в 783/84 или в 792/93 г., ум. в 857 г.), Абу 'Али ал-Фадл ибн Джа'фар ибн ал-Фадл ибн Йунус ал-Анбари ан-Наха'и ал-Басир (ум. во вт. пол. IX в.), ал-'Аттаби (ум. в 823 или 835) — известные поэты и секретари-письмоводители аббасидского периода.

³⁵ Перифраза из Корана [3: 173]: «Достаточно нам Аллаха, Он — прекрасный доверенный» [Коран 1986]; «Довольно нам Аллаха, Он — наилучший покровитель» [Коран 1995].

³⁶ Вероятнее всего здесь содержится аллюзия на известное высказывание выдающегося арабского ученого и писателя ал-Джахиза (ум. в 869) о значении *лафзов* и *ма'ани* в поэзии, в котором о последних сказано, что они «разбросаны на дороге» (подробнее см. [Куделин 1983: 128–130]).

³⁷ Соответственно *таммим ал-макта'* и *талтиф ал-матла'*; имеется в виду выполнение требований средневековой арабской поэтики, касающихся сочинения первого и конечного (или, по другому толкованию, начальных и конечных) бейтов поэтического произведения (см.: Ибн Рашик: т. 1, 215–217 и др.). Ср. сходные требования в средневековой персидской *критике поэзии*: Ватват 1985: 118–122; Табризи 1959: 58–59, 118–119; Шамс-и Кайс Рази 1997: 280–281, 318.

³⁸ *'Атф ал-авахир 'ала ал-ава'ил* — возможно, имеется в виду фигура более известная под названием *радд ал-'аджуз 'ала ас-садр* («возвращение конца к началу») — одна из форм словесного параллелизма (например, повтор слова в начале и конце бейта и т.п.) (подробнее см.: [Крачковский 1933: 128, 311 и др.]).

³⁹ *Далалат ал-маварид 'ала ал-масадири* — интерпретация этого положения ал-Марзуки затруднительна ввиду отсутствия каких-либо дополнительных авторских комментариев; в известных средневековых арабских и персидских поэтиках соответствующие термины отсутствуют.

⁴⁰ *Саджс'* — рифмованная и ритмизованная проза (подробнее см.: [Фролов 1991: 67–93; Ватват 1985: 47–48, 100–102, 179–180; Табризи 1959: 114, 128–129; Шамс-и Кайс Рази 1997: 393–394]).

⁴¹ «...чтобы *ма'на* соответствовал *лафзу* и чтобы в нем понимание опережало слух» — ал-Марзуки скорее всего имеет здесь в виду идеальное соотношение *ма'на* и *лафза*, представляющееся, например, Кудаме ибн Джа'фару в виде их полного равенства (*мусавават*) друг другу, т.е. полного и адекватного раскрытия *ма'на* в *лафзе*, при котором не требуется повышенного внимания слушателя для уяснения смысла сказанного поэтом (подробнее см.: [Куделин 1983: 61–67 и др.]).

⁴² *Бади* — новый стиль, возникший в арабской поэзии аббасидского периода и характеризующийся интенсивным использованием средств фигуративной речи (подробнее см. [Крачковский 1933]).

⁴³ *Тарси'* — эта фигура, по определению Н.Ю.Чалисовой, представляет собой «симметричную расстановку внутри бейта слов, объединенных ритмической моделью... и рифмой, т.е. род ритмико-синтаксического параллелизма» [Ватват 1985: 37, 48, 85–87, 173–174; Шамс-и Кайс Рази 1993: 28, 212–213].

⁴⁴ *Тасджи'* — то же, что и *саджс'* (см. прим. 40).

⁴⁵ *Татбик* (чаще *мутабака*, *мутабик* и др.) — И.Ю.Крачковский переводит как «сопоставление» (подробнее см.: [Крачковский 1933: 127–128, 303–310]), часто передает как «антитеза». Н.Ю.Чалисова подробно рассматривает «историю вопроса» и предлагает: сопоставление-противопоставление, антитеза (см.: [Ватват 1985: 52, 183 и др.; Шамс-и Кайс Рази 1993: 38, 220–221, 398–399 и др.]).

⁴⁶ *Таджнис* (также *джинас*, *муджанаса* и др.) — И.Ю.Крачковский предлагает «родственность», обычно переводят как «парономасия» (см.: [Крачковский 1930: 365]; ср. соображения Н.Ю.Чалисовой: [Ватват 1985: 175; Шамс-и Кайс Рази 1997: 37, 214–220, 395–397] и др.).

⁴⁷ *'Акс ал-бина'* — перевертень, палиндром. Издатели «Комментария» ал-Марзуки приводят здесь в качестве примера стих, который может читаться по буквам спереди назад и сзади наперед с сохранением одного смысла [Марзуки: т. 1, 6, прим. 3 (вторая пагинация)]. В труде А.Ф.Мерена можно найти примеры только пословных палиндромов [Мерен 1853: 104, арабский текст: 68, 112].

⁴⁸ *Тавших би...* — здесь это слово использовано в буквальном («препоясывание чем-либо», «украшение чем-либо»), а не в поэтико-терминологическом значении.

⁴⁹ В арабском оригинале: «...ибо *ма'ани* возведены у них...» — очевидная ошибка неясного происхождения (описка автора, небрежность переписчика рукописи, невнимательность издателей текста, погрешность наборщика?), поскольку употребление слов «*ма'ани*» вместо «*лафзов*» противоречит в данном случае логике рассуждения ал-Марзуки. Сравнение восходит к риторической концепции *ма'на* и *лафза* (существует наряду с поэтологической концепцией /см. прим. 35/) у ал-Джахиза: «И если *ма'ани* облачат в благородные *лафзы* и оденут в возвышенные описания, то они превзойдут в глазах [зрителя] пределы своих обликов (*макадир сувариха*) и превысят свои действительные достоинства в той мере, в какой будут украшены, и в зависимости от того, насколько будут расцвечены. Итак, *лафзы* уподобляются уборам, а *ма'ани* — девушкам» [Джахиз 1968: т. 1, 254]; подробнее см. [Куделин 1983: 130, 139 и др.]; ср.: «У *ма'ани* имеются соответствующие *лафзы*, в одних они красивы, а в других — безобразны; и *лафзы* для *ма'ани* то же, что убор для красивой девушки, которая в одних уборах становится красивее, а в других нет» [Ибн Табатаба 1956: 8].

⁵⁰ Известный филолог Абу-л-Хасан Мухаммад ибн Ахмад ибн Мухаммад ибн Ибрахим ибн Табатаба (ум. в 933/34 г.), автор одного из значительных поэтологических трудов *'Ийар аш-ши'р* («Мерило поэзии»).

⁵¹ Точная цитата из «Мерила поэзии» [Ибн Табатаба 1956: 17].

⁵² «Продукты своего разума» (имеются в виду *ма'ани*), «продукты своей речи» (имеются в виду *лафзы*) — соответственно *âsar 'аклихи* и *âsar кавлихи* (*асар* /мн.ч. *âsar*/ означает: «след», «отпечаток», «знак», «произведение», «труд» и др.). Это высказывание перекликается с мыслью Ибн Табатаба, согласно которой создатель стихов должен знать, что они являются «результатом [работы] его ума (*натиджат 'аклих*), плодом его разума (*самрат лаб-бих*) и образом его знания (*сурат 'илмих*)» [Ибн Табатаба 1956: 120–122]; подробнее см.: [Куделин 1983: 141–143].

⁵³ *Таибих* («сравнение») — отнесено Ибн ал-Му'таззом к «украшениям» (см. прим. 104) (подробнее см.: [Крачковский 1933: 107, 154, 171; Шамс-и Кайс Рази 1997: 399]).

⁵⁴ «...то, чем *проливаются умы*» — вероятно, перифраз мысли Абу Там-

мама: поэзия — «*дождь умов*» (Абу Таммам: т. 1, 214; в арабских текстах ал-Марзуки и Абу Таммама «проливаются» и «дождь» — однокоренные слова). У Ибн Табатаба, соединившего основные положения поэтологической и риторической концепций *ма'на* и *лафза* ал-Джахиза, метафора Абу Таммама в иных формулировках («результат [работы] ума», «плод разума» и т.д.) стала поэтологическим концептом и играла самую существенную роль (ср. выше, прим. 35, 48, 51; подробнее см.: [Куделин 1983: 130–132, 138–143]).

⁵⁵ *Байан*; см. прим. 12.

⁵⁶ *Назм* — конструкция языковых единиц, строй речи. Теория *назма* в рамках разработки грамматической стилистики детально рассматривается 'Абд ал-Кахиром ал-Джурджани (ум. в 1078 г.) (подробнее см.: [Куделин 1983: 150–162]).

⁵⁷ Ср. [Крачковский 1910: 58 и др.].

⁵⁸ *Та'лиф* — здесь синоним термина *назм*.

⁵⁹ «*Основа*» (*асл*) и «*ответвление*» (*фар'*) — элементы суждения по аналогии (*кийас*), «ведущего принципа рационалистического исследования» в арабо-мусульманской культуре (право, филология и др.), в «основе которого лежит логика Аристотеля» («широко использовался римско-византийскими юристами»; с его помощью проводились «сопоставление схематической модели решаемого вопроса (“извода”, ответвления) с моделью уже решенного (основание, основа) и выведение решения по его примеру» ([Боголюбов 1991б: 137]; подробнее см.: [Бернар, Трупо: 238–242]).

⁶⁰ *'Амуд аш-ши'р*.

⁶¹ Средневековая филологическая наука всерьез рассматривала возможность «подделки», т.е. сочинения произведений в «духе *древних*» поздними авторами с последующей выдачей их за аутентичные образцы раннеарабской поэзии (подробнее см.: [Куделин 1985]).

⁶² Соответственно: *ал-атиййу ас-самху* и *ал-абиййу ас-са'бу*. См. прим. 19.

⁶³ *Ривайа* («*передача*») — многозначный термин, здесь использован в значении передача, устная трансмиссия текстов в доисламскую и раннеисламскую эпоху (см. также прим. 84).

⁶⁴ 'Умар (Омар) ибн ал-Хаттаб — второй, так называемый правоверный (или «идущий правым путем», праведный) халиф (634–644).

⁶⁵ Зухайр ибн Аби Сулма (ум. в 609 г.) — знаменитый доисламский поэт, автор одной из *му'аллак*.

⁶⁶ *Калима*.

⁶⁷ Важная мысль ал-Марзуки, подтверждающая распространенность понимания поэтического произведения как единого целого в средневековой арабской поэтике, что заставляет с известной осторожностью относиться к разного рода построениям об «отражении духа ислама в мусульманской литературе», основанным на идее об «атомарном» характере мировоззрения носителей арабо-мусульманской культуры (подробнее см.: [Куделин 1983: 63–64 и др.]).

⁶⁸ *Бейт* Абу-л-Байда' ар-Рийахи (вт. пол. VIII в.). Согласно комментарию, содержащемуся в труде ал-Джахиза, бараний помет, лежащий неров-

ными кучками, уподобляется стихам, в которых некоторые группы слов хорошо пригнаны друг к другу, а другие — плохо [Джахиз 1968: т. 1, 66–67].

⁶⁹ Халаф ал-Ахмар (ум. ок. 796 г.) — ранний аббасидский поэт и знаменитый собиратель и *передатчик (рави)* ранней поэзии.

⁷⁰ Согласно комментарию ал-Джахиза, поэт уподобляет плохо подогнанные друг к другу стихи единокровным детям, которые не ладят между собой (Джахиз 1968: т. 1, 67).

⁷¹ Ру'ба ибн ал-'Аджжадж (ум. в 762 г.) — один из самых известных поэтов, писавших стихи размером *раджаз*.

⁷² Известен другой вариант этого стиха: «Он говорит: “Если бы было у сказанного им подобное” — с другой авторской атрибуцией» [Джахиз 1968: т. 1, 68].

⁷³ Хассан ибн Сабит (вероятно, ум. до 661 г.) — известный доисламский и раннеисламский поэт, с приходом ислама связал свое творчество с Мухаммадом.

⁷⁴ Имеется в виду, что чтение нараспев служит средством улучшения и проверки качества стиха. В Диване Хассана данный бейт отсутствует.

⁷⁵ «...то, что сравнивают, и то, с чем сравнивают» (т.е. объект сравнения и средство сравнения) — соответственно: *мушаббах* и *мушаббах бих*.

⁷⁶ «...тем, что заимствуется», «...того, для чего заимствуется» — соответственно: *муста'ар* и *муста'ар лах*. Метафора понимается здесь как скрытое сравнение, в котором свойства средства сравнения «заимствуются» и замещают собой объект сравнения. См. также прим. 26.

⁷⁷ Подробнее о соотношении категорий *ма'на* и *лафза* в исторической перспективе см.: [Куделин 1983: 124–165].

⁷⁸ *Иджма'* (см. прим. 20 и Предисловие).

⁷⁹ Об эволюции отношения средневековых арабов к «правде» и «лжи» в поэзии см. [Куделин 1999: 250–253].

⁸⁰ *Гипербола* — *мубалага*, аналогия — *тамсил*. Последняя фигура основывается на построении «метафорической картины» (подробнее см.: [Хайнрихс 1977: 1–7; Куделин 1988: 41–42; Шамс-и Кайс Рази 1997: 242–243; 408–409]).

⁸¹ *Естественное, искусственное* — соответственно: *матбу'* и *масну'*; см. также прим. 18.

⁸² *Такаллуф*.

⁸³ *Мухаззаб* — «улучшенный», «исправленный», «подправленный» и т.п. Ал-Марзуки определенно говорит здесь о, так сказать, *искусственной естественности*.

⁸⁴ *Ривайа* («передача») — многозначный термин, здесь использован в значении «научный отбор и трансмиссия» стихов (подробнее см.: [Куделин 1985: 15–20]; см. также прим. 63).

⁸⁵ *Бид'а* — слово с широким спектром значений от «нововведения», «новшества» и т.п. вплоть до «ереси»; в последнем случае, естественно, с отрицательными коннотациями; от этого же корня образован и термин *бади'* — «новый» стиль в арабской поэзии аббасидского периода.

⁸⁶ В традиционной арабской поэтике и литературной критике поэты де-

ляются на два больших класса: *древних* (*кадим*, мн.ч. *кудама'* и др. термины) и *новых* (здесь *мухдас*, мн.ч. *мухдасун* и др. термины), каждый из которых, в свою очередь, подразделяется на подклассы (подробнее см.: [Куделин 1983: 8–45], а также прим. 90).

⁸⁷ *Бади'* — здесь: стиль арабской поэзии, характеризующийся интенсивным использованием средств фигуративной речи (см. прим. 41, а также прим. 85).

⁸⁸ *И'раб* — изменение по флексиям (об имени) и по окончаниям (о глаголе) в классическом арабском языке; т.е. ал-Марзуки имеет в виду соответствие *естественной* поэзии нормативным языковым установлениям.

⁸⁹ Утверждение ал-Марзуки о *единодушном* одобрении поэзии Абу Таммама не соответствует действительности (см. Предисловие).

⁹⁰ *Джахилийские* — доисламские поэты, *мухадрамы* — поэты, жившие на рубеже: до ислама и после прихода ислама, *исламские* — обычно имеются в виду поэты до конца омейядского периода (750 г.), *новые* — поэты аббасидского периода. Термин *новые* может объединять и две последние группы при их противопоставлении *древним* (см. прим. 85).

⁹¹ Ал-Бухтури (821–897) — аббасидский поэт, младший современник Абу Таммама, которому он и противопоставлялся (см. вводную часть к данной статье).

⁹² Ас-Сули, Абу Бакр Мухаммад ибн Йахья (ум. в 946 г.) — известный филолог аббасидского периода, автор трудов об Абу Таммаме и других *новых* поэтах.

⁹³ Ал-Мубаррид (в научной литературе чаще: ал-Мубаррад) (ок. 815–898 или 899) — известный грамматик и филолог басрийской школы.

⁹⁴ Ал-Хасан ибн Раджа' ибн Аби-д-Даххак — секретарь во время правления халифов ал-Ма'муна (813–833) и ал-Му'тасима (833–842), передатчик сведений об Абу Таммаме и других поэтах. Приведенное сообщение заимствовано из труда филолога Абу Бакра ас-Сули (см. прим. 92) [Сули 1937: 118].

⁹⁵ Мухаммад ибн Аби 'Уйайна ал-Мухаллаби — поэт, чье творчество связывается с эпохой халифа ал-Мансура (754–775). В версии данного сообщения (значительно более полной) в труде Абу Бакра ас-Сули говорится: «...ему встретились стихи Мухаммада ибн Аби 'Уйайна...» [Сули 1937: 118].

⁹⁶ См. прим. 31.

⁹⁷ «...и тому подобного из упомянутого тобой...» — имеются в виду различные представления о субъективном характере суждений литературных критиков.

⁹⁸ См. прим. 64.

⁹⁹ См. прим. 65.

¹⁰⁰ Термин *касм* (так читают издатели труда ал-Марзуки; букв. «деление»), вероятнее всего, является в предисловии к *Хамасе* обозначением фигуры *бади'*, известной в теории под более распространенным названием *таксим* (букв. «подразделение на части»), заключающейся в том, что «поэт высказывает некое значение, а <затем> объясняет его в подробностях, не пренебрегая

ни одной из составляющих его частей» [Шамс-и Кайс Рази 1997: 246]. Менее вероятно чтение *касам* (букв. «клятва») — термин, обозначающий фигуру *бади*, которая состоит во включении в речь «клятвы». Примером могут служить следующие стихи Корана: «Клянусь утром и ночью, когда она густеет! Не покинул тебя Господь и не возненавидел» [Коран 1986: 93:1–3]. Подробнее см.: [Хилли 1992: 124–125; Мерен 1853: 123 (арабская пагинация); 188].

¹⁰¹ Фигура *такабул* состоит «в соположении (букв. значение слова. — А.К.) в бейте слов, относящихся к одному семантическому полю», «например, язык, спина, глаза и сердце» (подробнее см.: [Шамс-и Кайс Рази 1997: 39, 255–256, 375]).

¹⁰² Фигура представляет собой «комментирование» (буквальное значение слова *тафсир*) «употребленного ранее слова, либо явное (с повторением самого слова), либо скрытое (без повторения слова), в следующем бейте» [Ватват 1985: 40, 162–163].

¹⁰³ *Хашв* (букв. «наполнение») — по мнению известного поэтолога Кудамы ибн Джа'фара (ум. между 922 и 948 гг.), «порок» поэзии, состоящий в том, что «бейт наполняется ненужным словом для соблюдения размера» [Кудам 1979: 136]; подробнее см.: [Куделин 1983: 61–62].

¹⁰⁴ *Махасин*. Термин восходит к первому теоретику *бади* Ибн ал-Му'таз-зу (861–908), делившему средства фигуративной арабской речи на фигуры и «красоты», «украшения» (подробнее см.: [Крачковский 1933: 106 и др.]).

¹⁰⁵ Имруулкайс (VI в.) — самый известный из доисламских поэтов, автор *му'аллаки*; сын правителя («царя») племени *бану кинда*, дошедшие о нем сведения имеют во многом полупоэтический характер.

¹⁰⁶ Имеется в виду «неподражаемость» (*иджас*) Корана, присущая, согласно мусульманским богословам, священной книге ислама (подробнее см.: [Резван 1991: 89–90]; см. также: [Куделин 1983: 150–153]).

¹⁰⁷ Моисей.

¹⁰⁸ Иисус.

¹⁰⁹ Сходные рассуждения мы находим у ас-Суйути (XV в.) (см.: [Суйути: 107–108]).

¹¹⁰ [Коран 1986: 36: 69].

¹¹¹ [Коран 1986: 26: 224–226]. Об отношении Корана и *хадисов* (предания о пророке Мухаммаде) к поэтам и поэзии см.: [Куделин 1999: 249–253].

¹¹² *Ат-тарассул*.

¹¹³ Речь идет о так называемом *тадмине* — анжамбемане, переносе слов со строки на строку, который получал у средневековых арабских поэтологов разные, зачастую противоположные, оценки (подробнее см.: [Куделин 1983: 61–67]). Смысловая завершенность бейта у ал-Марзуки не противоречит идее целостности произведения, составленного из таких бейтов, о чем он и говорит чуть ниже (см. прим. 67).

¹¹⁴ *'Аруд* и *дарб* — термины арабской теории стиха, означающие здесь соответственно окончание первого и второго полустиший *бейта*.

¹¹⁵ *Раджас* — по мнению многих исследователей, древнейшая форма арабского стиха, на основе которого позднее (приблизительно V–VI вв.) вы-

росла более сложная в формальном и содержательном планах *касыдная поэзия* (подробнее см.: [Фролов 1991: 94–96, 139–140 и др.]).

¹¹⁶ *Такти' ша'в ал-лафз* — здесь может иметься в виду: 1) допустимость паузальных форм слов внутри *раджазного* стиха; 2) наличие паузальных форм слов на конце *раджазного* стиха; 3) соединение первой и второй возможностей.

¹¹⁷ *Шари'ат* — «комплекс... предписаний, которые определяют убеждения, формируют нравственные ценности и религиозную совесть мусульман, а также выступают источниками конкретных норм, регулирующих их поведение» [Сюкияйнен: 292].

¹¹⁸ *Джсихад* — «борьба за веру» (подробнее см.: [Тауфик Ибрагим, Сагадеев 1991: 66–67]).

¹¹⁹ *Ал-китаба*.

ЛИТЕРАТУРА

- Аббас 1971 — 'Аббас И. Тарих ан-накд ал-адаби 'инд ал-'араб («История литературной критики у арабов»). Бейрут, 1971.
- Абу Таммам 1964–1965 — Диван Аби Таммам би шарх ал-Хатиб ат-Тиб-ризи («Диван Абу Таммама с комментариями Ал-Хатиба ат-Тибризи»). Т. 1–4. Каир, 1964–1965.
- Аджамы 1981 — Ajami, Mansour J. 'Amud al-shi'r: Legitimization of Tradition // Journal of Arabic Literature, v. XII, 1981, p. 30–48.
- Аджамы 1984 — Ajami, Mansour J. The Neckveins of Winter: The Controversy over Natural and Artificial Poetry in Medieval Arabic Literary Criticism. Leiden, 1984.
- Амиди 1961–1965 — ал-Амиди. Ал-Мувазана байн ши'р Аби Таммам ва ал-Бухтури («Сравнение поэзии Абу Таммама и ал-Бухтури»). Т. 1–2. Каир, 1961–1965.
- Бернар, Трупо — Bernard M., Troupeau G. Kiyas // EI², T. V, p. 238–242.
- Блашер 1957 — Blachère R. Classicisme dans la littérature arabe // Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam. P., 1957.
- Боголюбов 1991а — Боголюбов А.С. Ал-иджма' // Ислам: Энциклопедический словарь. М., 1991.
- Боголюбов 1991б — Боголюбов А.С. Ал-кийас // Ислам: Энциклопедический словарь. М., 1991.
- Ватват 1985 — Ватват, Рашид ад-Дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии. Перев. с перс., исслед. и коммент. Н.Ю.Чалисовой. М., 1985.
- Гибб 1960 — Гибб Х.А.Р Арабская литература. Классический период. М., 1960.
- Джахиз 1968 — Ал-Джахиз. Китаб ал-байан ва ат-табйин («Книга ясного изложения и разъяснения»). Т. 1–4. Изд. 3-е. Каир, 1968.
- Джурджани 1992 — ал-Кади ал-Джурджани. Ал-Васата байн ал-Мутанабби ва хусумих («Посредничество между ал-Мутанабби и его противниками»). Сус, 1992.

- Ибн Кутайба 1969 — Ибн Кутайба. Китаб аш-ши'р ва аш-шу'ара' («Книга поэзии и поэтов»). Т. 1–2. Бейрут, 1969.
- Ибн Рашик 1972 — Ибн Рашик. Ал-'Умда фи махасин аш-ши'р ва адабих ва накдих («Опора в красотах поэзии, ее науках и критике»). Т. 1–2. Изд. 4-е. Бейрут, 1972.
- Ибн Табатаба 1956 — Ибн Табатаба. 'Ийар аш-ши'р («Мерило поэзии»). Каир, 1956.
- Коран 1986 — Коран. Перев. и коммент. И.Ю.Крачковского. Изд. 2-е. М., 1986.
- Коран 1995 — Коран. Перев. с араб. и коммент. М.-Н.О.Османова. М., 1995.
- Крачковский 1910 — Крачковский И.Ю. Поэзия по определению арабских критиков // Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956.
- Крачковский 1913 — Крачковский И.Ю. Хамаса ал-Бухтури и ее первый исследователь в Европе // Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956.
- Крачковский 1924 — Крачковский И.Ю. Арабская поэзия // Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956.
- Крачковский 1930 — Крачковский И.Ю. Арабская поэтика в IX в. // Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956.
- Крачковский 1941 — Крачковский И.Ю. Mutanabbiana // Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956.
- Крачковский 1933 — Крачковский И.Ю. Ибн ал-Му'таз. «Китаб ал-бади'» // Избранные сочинения. Т. 6. М.; Л., 1960.
- Крымский 1912 — Крымский А.Е. Хамаса Абу-Теммама Тайского (ок. 805–846). Ч. I–II // Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским институтом восточных языков. М., 1912.
- Кудама 1979 — Кудама ибн Джа'фар. Накд аш-ши'р («Критика поэзии»). Изд. 3-е. Каир, 1979.
- Куделин 1983 — Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI век). М., 1983.
- Куделин 1985 — Куделин А.Б. Ранняя арабская поэзия: опыт историко-функционального анализа // Классические памятники литератур Востока (в историко-функциональном освещении). М., 1985.
- Куделин 1988 — Куделин А.Б. Стилистическая эволюция арабской поэзии VI–IX вв. // Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1988.
- Куделин 1999 — Куделин А.Б. Аравийская словесность VI–VIII вв.: опыт рассмотрения в фольклорно-мифологическом контексте // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М., 1999.
- Марзуки 1991 — Шарх «Диван ал-хамаса» (Комментарий к «Дивану доблести») ли Аби 'Али Ахмад ибн Мухаммад ибн ал-Хасан ал-Марзуки (?–421 г.х.). Издание А.Амина и 'А.Харуна. Т. 1–4. Каир, 1951–1954. Издание повторено фототипически: Бейрут, 1991.
- Мерен 1853 — Mehren A.F. Die Rhetorik der Araber. Kopenhagen; Wien, 1853.

- Резван 1991 — Резван Е.А. И'джаз ал-Кур'ан // Ислам: Энциклопедический словарь. М., 1991.
- Стеткевич 1991 — Stetkevych S.P. *Abu Tammām and the Poetics of the 'Abbāsīd Age*. Leiden etc., 1991.
- Суйути — Джалал ад-Дин ас-Суйути. Совершенство в коранических науках. Глава о неподражаемости стиля Корана (XV в.). Перев. с араб., вступление и коммент. Д.В.Фролова // Народы Азии и Африки. 1987. № 2.
- Сули 1937 — ас-Сули, Абу Бакр. Ахбар Аби Таммам (Сообщения об Абу Таммаме). Каир, 1937. Репринт: Бейрут, [б.г.].
- Сюкияйнен — Сюкияйнен Л.Р. Аш-Шари'а // Ислам: Энциклопедический словарь. М., 1991.
- Табризи 1959 — Табризи, Вахид. Джам'-и мухтасар. Трактат о поэтике. Критич. текст, перев. и прим. А.Е.Бертельса. М., 1959.
- Тауфик Ибрагим, Сагадеев 1991 — Тауфик Камель Ибрагим, Сагадеев А.В. Джихад // Ислам: Энциклопедический словарь. М., 1991.
- Фахури 1959–1961 — Фахури Ханна аль. История арабской литературы. Т. 1–2. М., 1959–1961.
- Фильштинский 1978 — Фильштинский И.М. Арабская литература в средние века. Арабская литература VIII–IX вв. М., 1978.
- Фильштинский 1985 — Фильштинский И.М. История арабской литературы. V — начало X века. М., 1985.
- Фролов 1991 — Фролов Д.В. Классический арабский стих. История и теория аруда. М., 1991.
- Хайнрихс 1977 — The Hand of the Northwind. Opinions on Metaphor and the Early Meaning of isti'āra in Arabic Poetics. Wiesbaden, 1977.
- Хайнрихс 1998a — Heinrichs W.P. 'Amud al-shi'r // Encyclopedia of Arabic Literature. London & New York, v. 1–2. 1998. V. 1, p. 89.
- Хайнрихс 1998б — Heinrichs W.P. Metaphor // Encyclopedia of Arabic Literature. L., 1998, p. 522–524.
- Хилли 1992 — Ал-Хилли Сафи ад-Дин. Шарх «ал-Кафийа ал-бади'ийа» (Комментарий к «Ал-кафийа ал-бади'ийа»). Изд. 2-е. Бейрут, 1992.
- Шамс-и Кайс Рази 1997 — Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии. Часть II. О науке рифмы и критики поэзии. Перев. с перс., исслед. и коммент. Н.Ю.Чалисовой. М., 1997.
- Шидфар 1974 — Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). М., 1974.

Н.Ю.Чалисова

ПЕРСИДСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА О КОНВЕНЦИЯХ ОПИСАНИЯ ФЕНОМЕНОВ КРАСОТЫ

Трактат Шараф ад-Дина Рами «Собеседник влюбленных»

К началу XIV века «грамматика» и «синтаксис» персидской поэзии уже имели традицию письменного изложения. Существовали нормативные пособия по метрике (*'arūz*) и рифме (*qāfiya*), по поэтическим украшениям — фигурам *badī'*, а также достоинствам и недостаткам поэзии¹. При этом поэтическая «семантика», т.е. постоянно развивающаяся конвенциональная система специальных имен (*asā-mī*) и атрибутов (*ṣifāt*) поэтизируемых объектов, а также особых оборотов речи (*isṭilāḫāt*) оставалась в рамках устной традиции². Так, Шамс-и Кайс Рази, изложив в своем компендиуме науку метрики, правила рифмовки, описав недостатки поэзии и способы умножения ее достоинств, в довершение рекомендовал начинающему поэту неустанно анализировать и обдумывать стихи мастеров с тем, чтобы «значения (*ma'ānī*) стихов утвердились в его сердце, а их словесные [оболочки] (*alfāz*) закрепились в сознании, способы выражения (*'ibārāt*) стали привычкой его языка, а все в совокупности — пополнением его таланта (*ṭab'*) и побуждением его помыслов (*ḫāṭir*)» [Шамс-и Кайс 1959: 446–47]. Следовательно, стихотворцам рекомендовался только один путь освоения языка поэзии: изучать и заучивать наизусть шедевры их знаменитых предшественников и современников, то есть извлекать конвенциональный словарь из текстов эмпирическим путем.

Трактат «Собеседник влюбленных» (*Anīs al-'uṣṣāq*) предназначен его создателем для тех, кто плохо понимает персидских классиков (о чем прямо заявлено в предисловии). Это «любопытное», по словам Э.Брауна, сочинение той эпохи, когда конвенциональность в

литературе стали решительно предпочитать оригинальности [Браун т. 3: 462]. В филологической традиции оно в буквальном смысле беспрецедентно и, как считают современные иранские ученые, нет другой персидской книги, сравнимой с «Собеседником» по стилю и манере изложения материала [Рами 1962: 14]. В самом деле, поэтологический трактат о конвенциях описания красоты Шарафа ад-Дина Рами отличает заметное своеобразие.

Биографические сведения об авторе «бесподобной» книги укладываются в несколько строк, а их единственным ранним источником служит «Антология поэтов» Даулатшаха Самарканди (XV в.). Поэт Хасан б. Мухаммад Шараф ад-Дин Рами проживал в Тебризе и во время правления шаха Мансура Музаффариды (1387–1393) был даже «царем поэтов Ирака» [Даулатшах 1959: 231]³ и, в частности, был автором «искусственной» касиды, включающей все известные к тому времени риторические приемы и фигуры. Прославился же Рами в основном своими филологическими трудами, особенно трактатом о поэтических фигурах «Истины садов» (*Ḥaqā'iq al-ḥadā'iq*) [Рами 1962], первая часть которого является комментированным изложением «Садов волшебства» Рашида Ватвата [см. Ватват 1985]), а вторая описывает поэтические фигуры, не вошедшие в книгу Ватвата.

Сочинение Рами «Собеседник влюбленных», написанное, по словам Даулатшаха, «выдающимся для своего времени знатоком наук о поэзии», предоставило современникам и потомкам краткое руководство по иносказательным выражениям, применяемым персидской любовной поэзией в описаниях атрибутов красоты возлюбленной персоны «с головы до ног» — от волос до голени. Автор посвятил свою книгу Джалайиридскому правителю Шайху Увайсу I (1356–74), очевидно, после покорения им Азербайджана в 1360 г.

Книга содержит списки метафорических имен, употребляемых для поэтического описания каждой части лица и тела, иногда сопровождаемые иллюстрациями их использования в стихах, а также немногочисленные авторские комментарии. На первый взгляд она напоминает скорее словарь, нежели филологическое исследование. По характеристике Дж.Уикенса, изложение это «в основном описательное и механистическое, без всякой попытки углубленного анализа или эзотерического истолкования в современном духе. Но сочинение полезно... как авторитетное свидетельство эпохи высших поэтических достижений»⁴.

Название трактата — «Собеседник влюбленных» — вроде бы указывает на его принадлежность к той традиции воспевания мисти-

ческой любви, согласно которой созерцание ликов прекрасных юношей, манифестирующих божественную красоту, считалось подготовительным этапом на пути к видению Абсолюта и способом испытания чистоты помыслов суфия на этом пути. Так, прославленная поэма Фахр ад-Дина `Ираки (ум. 1289), посвященная практике созерцания человеческой красоты и беседам с Другом изумительной внешности, носит название «`Ушшāḡ-nāma» («Книга влюбленных»)⁵. В трактате также неоднократно цитируются стихи авторов аллегорических поэм об опьянении прелестью юных красавцев; например, Мухаммада `Ассара (XIV в.) — автора «`Ишḡ-nāma» («Книга любви»), повествующей о нежной дружбе двух юношей по имени Михр и Муштари, или Салмана Саваджи (ум. 1367), автора «Фирāḡ-nāma» («Книга разлуки»), рассказывающей о страстной любви шаха `Увайса и его тоске после кончины возлюбленного.

Однако, наряду со стихотворными образчиками явно мистических текстов, в «Собеседник» включены и строки, часто шуточные, безусловно светского характера; таковы, к примеру, бейты, воспевающие красоту слишком тесно посаженных зубов или драгоценную прелесть сломанного зуба (см. далее, Перевод, глава 10), или стихи, написанные в оправдание того, что их автор — султан Махмуд Сабуктагин — схватил во время кровопускания цирюльника за подбородок (см. в главе 12).

Пояснения Рами также касаются только сферы «истинных имен» описываемых объектов (волос, лица, родинки и т.д.) и их иносказательного определения через уподобление по цвету, запаху, форме, состоянию или выполняемой функции. Они не являются символическими толкованиями, как то было принято в словарях суфийских терминов, где иносказательные имена феноменов красоты («роза», «яхонт», «пыль»), наряду с лексическими именами (лицо, губы, пушок), получали мистические интерпретации⁶. Шараф Рами собрал и внес в свою книгу то, что общепринято среди «людей слова», т.е. поэтов и критиков, а свою цель видел в указании правильного «филологического» пути для понимания сложных образов. И по духу, и по принципам изложения материала его сочинение, безусловно, является поэтологическим.

Перед переводчиком трактата «Собеседник влюбленных» неизбежно встает вопрос о том, к какому полу принадлежат адресаты стихов — прекрасные возлюбленные. Эта проблема в общем плане многократно обсуждалась в иранистическом литературоведении (ср. специальный раздел «Красота женщины или мужчины» в [Ворожей-

кина 1984: 159–161]). Кумир «в поэзии обезличен, чему способствует и сама природа персидского языка, не имеющего грамматически выраженной категории рода» [там же: 159]. Если в экстатических газелях о «любовании отроками», продолжающих традиции Руми и `Ираки, воспевается идеал мужской красоты, то в куртуазной газели пол адресата приходится угадывать по таким косвенным и вызывающим споры приметам, как упоминаемые детали одежды, украшений, косметики, предметов обихода. Шараф Рами специально не оговаривает, о чьих прелестях ведется речь в его книге, однако приводит в числе иллюстративных бейтов стихи, прямо указывающие как на юношу (с обращением «отрок»), так и на девушку (например, названную «гранатогрудая»). Поскольку по отдельно цитируемому бейту часто невозможно судить о жанровой принадлежности стихов и тем более — о поле адресата, пришлось выбрать для перевода употребляемых в авторских ремарках слов *ma'shūḡ* и *maḥbūb* (возлюбленный/возлюбленная) искусственное сочетание «возлюбленная особа», а в переводах стихов давать иногда двойное обозначение рода (он/она; его/ее и т.д.).

Уже в 1875 г. появился французский перевод трактата, выполненный К.Юаром [Анис 1875]. Он был сделан по трем рукописям [см. там же: 7], содержащим многочисленные неточности и искажения, и точно следует за текстом только в перечислении поэтических иносказаний и стихотворных примеров. Авторские объяснения сильно перефразированы, многие частности, казавшиеся переводчику важными или неясными, просто опущены, а предисловие Рами, где излагаются причины написания книги, полностью отсутствует, лишь частично его цитирует Юар в своей вступительной статье к изданию.

Между тем в персидской поэтологической традиции памятник интересен в первую очередь не как лексикографическое пособие (списки метафор, отмеченных у Рами, впоследствии приводились во многих персидских толковых словарях — *фархангах*), а как письменный документ, дающий представление о «правилах» понимания иносказаний. Именно авторское вступление, наряду со скупыми пояснениями к стихам внутри глав, помогает хотя бы частично реконструировать традиционный алгоритм интерпретации образа, построенного на конвенциональных иносказаниях.

Наиболее последовательно этот процесс описан в начале книги, во вступлении и первой главе, являющихся «ключом» к чтению остальной части. Поэтому далее приводятся необходимые выдержки из них, а затем поэтапно прослеживается процесс обдумывания или

разгадывания образа, т.е. путь от метафоры (*маджāз*) к истинному смыслу (*хақīқат*) стиха, предложенный поэтам Шарафом Рами.

Во вступлении к «Собеседнику влюбленных» изложены причины написания книги. После подобающих восхвалений Творцу, наградившему человека в ряду прочих созданий преимуществом речи, Пророку, который был самым красноречивым среди арабов и неарабов, и правящему государю Абу-л-Фатху Увайсу Бахадуру, Рами переходит к рассказу о своем визите в подвластный Увайсу азербайджанский город Марага и о прогулке в саду обсерватории Насир ад-Дина Туси⁷, где он встречает компанию местных поэтов, обсуждающих достоинства стихов:

«Во время беседы они начали бахвалиться и распустили языки на-смешек, понося поэтов прошлого. Коротко говоря, речь по содержанию из обсуждения обратилась в пререкание, а предмет обсуждения так и не прояснился. Поскольку жемчужины из моря слов виделись мне драгоценными, а лучшие камни в шкатулке знания представлялись досточтимыми, я воспользовался случаем высказаться и счел уместным осведомиться:

“Захмелел этот соловей с цветущего луга слова,
Нашел внезапно повод и подал голос”.

Не вдаваясь в объяснения, я заявил: “Один ученый муж из ныне живущих сказал следующее:

Всего лишь распрямив кипарис стана,
Ты выстроил все принадлежности красоты — волосок к волоску.
На твоей макушке Муса явил Белую руку⁸,
Когда ты вычел хитросплетения ста из девятнадцати.

Это рубай содержит атрибуты прелести красавцев и зависит от толкования (*та’вīл*)⁹ знатоков слова. Очевидно, что узел трудностей этого вопроса можно развязать лишь при помощи устраняющего затруднения ответа светочей эпохи, дабы выявились плоды согласованного мнения¹⁰ людей слова”.

Обдумав сказанное, они с извинениями воскликнули:

Расскажи нам о звонкой монете критики из своей копилки, ибо ты
И проницательный критик, и осведомленный рассказчик.

Поскольку после высокомерных заявлений они сообща признали недостачу в знании [поэтических] значений, я приступил к изложению:

Поэты-словотворцы и мастера-прозорливцы из-за обилия значений и превосходного владения словом подразделили [описание] возлюбленной персоны с головы до ног на 19 разделов и по тщательном рассмотрении отдали волосам первенство перед всем остальным, ибо сказано: “Нет цвета, стоящего над черным”¹¹. Хотя для толкования таких бейтов на обоих языках¹² не создано обстоятельного письменного предписания ни по одной из глав, тем не менее под влиянием полученного указания составляется сия краткая записка в лаконичном стиле непосредственно от лица говорящего»¹³ [Анис 1946: 3–4].

Шараф Рами заканчивает предисловие перечислением названий девятнадцати глав книги (описания волос, чела, бровей, глаз, ресниц, лица, пушка, родинки, губ, зубов, рта, подбородка, шеи, груди, предплечья, пальца, стана, талии и голени) и переходит к основному повествованию.

В первой главе («Об описании волос») он сообщает, что волосы, по общему мнению, являются верховным вождем царства красоты, и выделяет три типа натуральных волос: *му'аккад* или *гулла* («перевязанные узлами»), что типично для тюрок, *муджа'ад* или *кулāла* («вьющиеся»), специфичные для дейлемитов, и *мусалсал* или *кāкул* («сцепленные»), свойственные эфиопам. Волосы каждого из указанных типов могут именоваться *зулф*, если они обвивают щеку возлюбленной персоны, *гисӯ*, если они вьются вокруг шеи, *турра*, если они доходят до плеч, и *муй*, если доходят до талии [там же: 5–7].

Представив таким образом истинные имена (*хақйқат*) волос, автор переходит к рассказу об их иносказательных определениях (*сифāt*). Вначале он перечисляет имена и атрибуты, которыми пользовались арабские поэты в описаниях цвета, формы, сцепленности и закругленности кудрей, затем отмечает те из них, что были в ходу также и у поэтов-неаравов, а в завершение приводит свой стословный список наиболее распространенных персидских сравнений для описания волос.

Покончив с перечислением (в списке оказывается 101 имя, что, возможно, связано с деятельностью переписчиков рукописи), автор замечает:

«Таковы сия длинная история и долгий рассказ¹⁴, а производных от этих одинарных [атрибутов] бессчетное множество¹⁵. Но несогласно с указанными сравнениями Захир ад-Дин Фарйаби¹⁶ называет локон колдуном (*джāдӯ*)¹⁷, и в таком сравнении он является изобретателем¹⁸, когда говорит:

Твой локон при помощи колдовства (*джәддӯ'ӣ*) похищает
сердца отовсюду,
А затем отдает [на расправу] безжалостным глазам и бровям.

Это сравнение не было упомянуто в реестре¹⁹ ста имен и описаний локона по причине того, что не все в племени [знатоков] придерживаются единого мнения относительно его употребления. А в нем [заключена] предпосылка (*тақдӣр*) к тому, что всякий раз, как созерцаемый бреет голову, является Белая рука Мусы, а сто определений крючка локона, которые начинают девятнадцатичастный реестр красоты и прелести, извлекаются из дивана завлечения сердец. И никто, покуда не прислушается к оному прямому значению, не станет посягать на намек, передаваемый словами, подобными тем, что изрек сочинитель:

На твоей макушке Муса явил Белую руку,
Когда ты вычел хитросплетения ста из девятнадцати»
[Анис 1946: 9]²⁰.

Итак, импульсом для написания «Собеседника влюбленных» стала утрата поэтами способности толковать стихи в соответствии с установленной традицией. Шараф ад-Дин Рами столкнулся с этим на периферии персидского мира, в азербайджанском городе Марага.

Современный западный исследователь персидской поэзии еще более удален от объекта своего исследования как в пространстве, так и во времени. А понимание изучаемой поэтической традиции является для него академической задачей²¹. Можем ли мы решить задачу о «Белой руке», не обращаясь за разъяснением к концу первой главы трактата Рами?

Первые два полустишия рубаи достаточно прозрачны: возлюбленный распрямил кипарис своего тела с тем, чтобы явить свою красоту в полном блеске. Для интерпретации третьего полустишия «На твоей макушке Муса явил [чудо] Белой руки» (*бар фарқ-и ту мӯсā йад-и байзā бинумӯд*) — мы можем обратиться за помощью к средневековым и современным словарям.

Словарь Диххуда перечисляет следующие значения *йад-и байзā* [Диххуда 1993–94: сл. ст. «йад»]:

«1. принадлежит к чудесам Мусы. Когда он вынул руку из-за пазухи, явился свет и озарил весь мир» (со ссылкой на фарханги Нāзим ал-Атиббā, Гийāс ал-лугат и Анандрāдж);

2. то же, что первое, со следующим добавлением: «некоторые го-

ворят, что в руке у него был свет, который сиял, как зеркало, и каждый, на кого он упал, лишился чувств, но пришел в себя, когда [Муса] спрятал руку. А некоторые говорят, что рука Мусы была обожжена, и белизна появилась на его руке от ожога» (со ссылкой на Бурхāн-и қāти'). В качестве источника упоминаются два параллельных места из Корана (7:108 и 26:33): «И он протянул руку, и она явилась белой смотрящим».

Далее словарь приводит примеры на словосочетание *йад-и байзā* как конвенциональное обозначение света, блеска и белизны. Оно обозначает меч, сердце (примеры из Му'иззи), равно как блестящее мастерство поэта (Аттар, Са'ди, Хафиз).

Отмечается и отдельное тропологическое значение (*маджжāн*): «сотворение чудес и сверхъестественных действий, обладание мастерством в каком-либо деле», «выполнение трудного дела посредством почти сверхъестественных способностей». Примеры представляют метафору Белой руки как обозначение щедрости (Сузани), победы (Хакани) и поэтического дара (Са'ди). Последнее значение проиллюстрировано следующим бейтом Са'ди:

Волшебство (*сиҳр*) моей речи пересекло все границы,
Но чего оно стоит по сравнению с твоей Белой рукой?

[Са'ди Куллият: 675]

Этот словарь также дает толкование сочетания *йад-и байзā* с глаголом *нумӯдан*, употребленное в нашем стихе: «совершать чудеса подобно Мусе». Судя по примерам, приведенным далее, это словосочетание использовалось для обозначения сияния и белизны снега (Хакани: горы, подобно Мусе, являют Белую руку), торжества истинного чуда (т.е. деяний восхваляемой персоны) над ухищрениями фараона (т.е. деяниями этого мира и судьбы, цитата из «Синдбād-нāма»), и «превращения черного в белое». Последнее иллюстрируется стихами Джамал ад-Дина 'Абд ар-Раззака (ум. 1192):

Белую руку являет всякий раз
Муса на усах (*саблат*) твоих врагов.

Это означает, что Муса являет белизну, возникающую из черноты, на лицах «твоих врагов», лишая их усов. Идиомы *саблат кандан* (букв. выдергивать усы) означает, в свою очередь, «претерпевать урон, унижаться», так что общая идея бейта состоит в том, что «всякий раз, когда ты сражаешься с врагами, они оказываются унижены и терпят урон»²².

Значение «выдергивание усов» попадает почти в точку. Возвращаясь к нашему непонятому бейту, мы догадываемся, что на голове возлюбленной персоны произошло превращение черного в белое, под чем подразумевается, несомненно, сбривание волос. Поэтический образ (*ма'нā*) основан на сходстве побелевшей головы с рукой Мусы по очевидному признаку «сияющей белизны» и «неожиданной смены цвета». Теперь уже легко догадаться, почему возлюбленный, обрив голову, «вычел сто из девятнадцати». В конце предисловия Рами перечисляет девятнадцать составных частей красоты, отмечая, что волосы «возвышаются» (в прямом и переносном смысле) над всем остальным. Таким образом, сотня должна обозначать сто частей или названий волос. Стихотворение переведено, мы довольны и оставляем без внимания другие коннотации «Белой руки», приведенные Диххуда, такие, как «разрушение чар» и «победа над кознями фараона», потому что анализируемые стихи вроде бы не содержат аллюзий к колдовству.

В отличие от нас, поэты Мараги не смогли разгадать смысл рубайи и признали «недостачу в знании [поэтических] значений». Обратим внимание на указание автора, что трудности понимания могут быть преодолены только с опорой на консенсус, достигнутый «людьми слова» (*натāйидж-и иджтимā'-и ахл-и сухан*) относительно любого образа и его истолкования. Очевидно, имеется в виду консенсус (*иджмā'*) поэтов и критиков, достигаемый в процессе совместного обсуждения (*иджтимā'*) конкретного аспекта поэтического творчества. Понятие *иджмā'* было выработано в рамках мусульманского права (*фиqh*), где оно обозначает согласованное мнение общины или религиозных авторитетов по какому-то вопросу. При наличии такого решения становится допустимой процедура *қийās* — суждение по аналогии [Аш-Шахрастани 1984: 173, 238]. Согласованное мнение принимается как источник истины и становится правовой нормой, см. [EI, NE, сл. ст. «*Idjmā'*» (M. Bernard)]. Таким образом, Шараф Рами утверждает, что поэзия говорит на собственном искусственно созданном языке (с особой системой соответствий между словами и смыслами), для которого единственной существующей конвенцией является устное согласие поэтов и критиков. Поскольку информация о системе соответствий между единицами поэтического языка и подразумеваемыми значениями не достигла поэтов Мараги — то есть механизм устной передачи поэтической конвенции стал давать сбои — возникла необходимость в написании нормативного текста, своего рода словаря, фиксирующего эти соответствия. Подобное

собрание авторитетных «согласованных мнений» может также послужить поэтам-современникам необходимой основой для суждений по аналогии, когда обсуждается тот или иной трудный бейт.

Рамаи далее сообщает, что красота возлюбленной персоны описывается в девятнадцати частях, но ни про одну из них не создано до сих пор сочинения, которое могло бы помочь при толковании стихов, подобных рубаи о Белой руке, почему он и решил написать свой короткий трактат. Изложение должно начинаться с описания волос, ибо «нет цвета выше черного», и в первой главе трактата автор приводит 100 названий волос (фактически 101), после чего и разъясняет смысл бейта. Его изложение строится по следующей схеме.

Чтобы понять процитированный стих, следует знать, что консенсус поэтов и критиков признает 33 арабских и 100 персидских метафорических определений (*сифāt*) волос возлюбленной персоны. Это — элементарные единицы (*муфрадāt*), из которых поэты создают более сложные «составы» — *мураккабāt*.

После обзора списка фигуративных имен (см. [Собеседник 2000: 97–99]) становится ясно, что поэты и критики единодушны в следующем мнении: волосы возлюбленной персоны должны обладать такими качествами, как черный цвет, изогнутость (курчавость), аромат и беспорядок (растрепанность, *парйшānī*). Волосы имеют ряд функций, непосредственно связанных с их соблазнительными и зловещими качествами и имеющих ярко выраженные негативные коннотации.

Черный цвет позволяет волосам скрывать белое лицо (ср. *парда* «занавеска», *гул-нўш* «скрывающий розу» и т.д.) и наводить тьму (ср. *шаб*, даже *шаб-и қадр* «ночь могущества» — т.е. тьма, скрывающая и выявляющая истину лица, подобно тому, как ночь Могущества явила Коран).

Изогнутость (курчавость) дает возможность представить курчавые волосы как неверного (ср. *кāфīр*, *зуннār* и т.д.) — в этой группе прослеживается этическая проекция свойства кривизны, поскольку любое отклонение от прямого пути Ислама традиционно рассматривается как хождение «кривыми путями».

Аромат и беспорядок лежат в основе образов привлекательного благоухания и хаотического движения (ср. *сар-андāз* «проворный», *сар-гардāн* «беспорядочный» и *мушк-рйз* «изливающий мускус», *'амбар-бār* «разливающий амбру»).

С изогнутостью и хаотическим движением связана функция насилия. Атрибуты этой группы характеризуют волосы как изогнутый

инструмент для пленения сердец (когти, крюк, лассо, клюшка для игры в поло, оковы, сети, капканы), и как черного злодея (с одновременным намеком на черноту) и разбойника (крадущего, пленяющего, грабящего, уводящего сердца), «творящих кривые дела».

Многие имена относятся одновременно к двум или трем группам, обозначая сразу несколько признаков.

Эти функции волос, уже одобренные консенсусом, позволяют пополнять список имен новоизобретенными (*мухтара*). Но каждое изобретенное имя должно выдержать проверку на «правомочность» и может быть принято или отвергнуто консенсусом поэтов и критиков в зависимости от его соотношения с признанными иносказаниями. Вспомним об аналогии этой процедуры принятию правового решения в *фикхе*. Признание каждого «изобретенного» иносказания — дело ответственное, поскольку создает прецедент и открывает пути не только для вовлечения в конвенцию новых семантических единиц и метафорических ситуаций, но и для переосмысления оснований уже канонизированных метафор. Поэтому приемлемое изобретение должно «выводиться» из конвенции и представлять собой ответвление (*фар*) ее основы (*асл*). После «100-словного списка» Ша-раф Рами приводит еще одно имя волос — *джәдӯ* «колдун», «изобретенное» Захиром Фарйаби. Поскольку признано, что локон — это нечестивец, лжец и злодей, что он скрывает свет и правду, не уважает порядок и творит насилие, имя «колдун» может по праву пополнить список имен. Рами цитирует бейт Фарйаби о локоне, пленяющем сердца влюбленных посредством колдовства (*ба джәдӯй*), однако добавляет, что не все авторитетные литераторы согласны с таким нововведением. Далее он приводит их рассуждение и наконец сообщает разгадку образа «явления Белой руки».

Ознакомившись с «плодами согласованного мнения людей слова», т.е. со всеми канонизированными именами волос и их законными функциями в мире любви, поэты, по мнению Рами, могут приступить к разгадке смысла бейта. Им следует применить процедуру *та'вил*, рекомендованную во вступлении, и пройти путь от иносказания (*маджәз*) к истинному смыслу (*хақйқат*). Он может быть пройден посредством правильного предположения (*такдйр*). *Такдйр* (букв. «исчисление», «подразумевание») — термин традиционной арабской грамматики, объяснение реальной синтаксической структуры предложения через подбор подходящего подразумеваемого члена предложения. Эта процедура обеспечивает возможность возведения реальной синтаксической структуры предложения к теоретически

«правильной» [см. Шамс-и Кайс 1997: 389, прим. 91]. Литературные критики использовали метод грамматистов в критике поэтических образов (*ма'āни*) для того, чтобы «возводить» сложный образ к его конвенциональной основе через нахождение подобающего скрытого члена, т.е. предпосылки (как правило, зафиксированной в одном из «простых (*муфрад*) слов» конвенционального языка — метафорическом имени или атрибуте). Правильно найденная предпосылка обеспечивает возможность «рационального» истолкования фантастического образа²³. В нашем случае исходным пунктом толкования является метафорическое имя локона — «колдун».

Некоторые знатоки поэтических образов отказались признать «колдун» подходящим именем локона, потому что это создавало предпосылку (*тақдир*) для уподобления бритья головы победе над колдунами. Муса рассматривался в традиции как главный противник колдунов, поэтому смысл «победа над колдунами» наиболее полно выражался иносказанием «Белая (т.е. чудотворная) рука» Мусы (см. выше об этих значениях, упомянутых в словаре Диххуда). Но победа Мусы знаменует торжество Божественной истины, неизбежное и вневременное, что имплицитно превращает колдовские волосы в «побежденных» и лишает их высокого статуса в Диване (департаменте) красоты и прелести, «изымает» их оттуда. Итак, последствия признания нового имени достаточно серьезны, чтобы вызвать сомнения у некоторых критиков.

Кораническая история Мусы (библейского Моисея) подробно изложена в суре «*Ṭā hā*» [Коран 20:8(9)–97]. В священной долине Тува Господь возвестил Мусе о его избрании и явил знамения — посох, брошенный Мусой, превратился в змею, а рука, прижатая к боку, вышла «белой без всякого вреда».

Вслед за тем Муса посрамил чародеев Фараона при помощи дарованных знамений. Чародеи и колдуны во время состязания сделали первый бросок, и Мусе показалось, что их веревки и посохи «от колдовства их движутся» [Коран 1986: 20:69(66)], т.е. ожили и стали змеями. Тогда Муса бросил свой посох, и он пожрал то, что они сотворили (согласно комментаторам, превратившись в огромного змея или дракона), тем самым колдуны были разоблачены. Отношение к колдунам в исламе было резко отрицательным и обосновывалось высказыванием Пророка. Признанный авторитет в области корановедения и экзегетики, ас-Суйути (ум. 1505) в комментарии к суре «*Ṭā hā*» приводит слова Мухаммада «когда встречаешь колдуна, убей его!», которые посланник подкрепил аятом из этой суры «не будет

удачлив колдун, куда бы ни пришел» [Коран 1986: 20:72(69)], см. [Суйути 2000: 138].

Итак, с учетом всего вышеизложенного и на основании «углубленного проникновения» смысл сообщенного в стихах можно представить следующим образом:

«Когда ты сбрил свои волосы (которые, как мы знаем, занимают-ся волшебством), ты поступил, как Муса, разоблачивший колдунов Фараона. Твоя бритва подобна посоху Мусы, превратившемуся в громадного змея и пожравшему мелких змей (т.е. веревки, оживленные колдунами — ср. “веревка” и “змея” как имена волос). Когда ты завершил бритье, явилось чудо Белой руки, т.е. ты победил колдунов, а из-под твоих черных колдовских волос явилась сияющая белизна твоей головы (или Божественный свет твоего лица, ср. *даст-и мӯсā* “рука Мусы” как имя лика). При этом, обрив голову, ты вычел из 19 частей своей красоты волосы, которые описываются сотней имен».

Автор «Собеседника влюбленных» самым ходом своего изложения показывает, что для надлежащего понимания поэзии слушатель должен не просто переводить конвенциональные имена в истинные, но и обдумывать, на каком основании — также входящем в конвенцию — возникает то или иное уподобление.

При попытке осуществить перевод без подсказки Рами мы сумели разгадать загадку лишь частично. Некоторое знакомство со средневековой персидской поэзией и профессиональное использование толковых словарей позволило нам обнаружить главную идею, поскольку уже в Саманидской поэзии «рука Мусы» регулярно обозначала смену черноты на сиящую белизну. Но только *та'вйл*, проведенный в соответствии с принятыми правилами²⁴, посредством поиска скрытой элементарной метафоры и построения на ее основе *тақдйра* бейта, дает возможность приблизиться к традиционной интерпретации и уловить поэтическую идею бейта — сравнение обрития головы возлюбленной персоны с драмой борьбы Мусы и колдунов Фараона, закончившейся победой пророческого чуда и явлением сияющей истины.

Говорят иногда, что образность персидской поэзии настолько сложна, что мы принимаем удовлетворение от ее расшифровки за эстетическое наслаждение. Но ведь именно путь от иносказания к истинному смыслу, обдумывание и «обращение слова, ориентированного на многие значения, к одному из них с помощью явных доводов» [Суйути 2000: 50] являлись важной составляющей в оценке прелести поэзии для «людей слова». И думается, что образ, выбран-

ный Шарафом Рами для дешифровки, далеко не случаен. Искусство поэта (*шā'ирī*) в классический период уподоблялось произнесению заклинаний, чарующих глаза и уши, это представление зафиксировано в ключевой метафоре поэзии *сихр-и халāl* (дозволенная магия)²⁵. А умственные усилия слушателя, обладающего равной с поэтом эрудицией, были направлены на разрушение чар и продвижение от головокруглительного иносказания к его реальному семантическому основанию и в конечном итоге — на торжество истины, на «явление Белой руки». Так, Шамс-и Кайс Рази иллюстрирует тезис о том, что такое лучшая поэзия, стихами из касыды Анвари (ум. ок. 1169). Великий поэт уподобляет в них свое мастерство деянию самирита, чародея и колдуна, который сумел создать Золотого тельца, но был посрамлен и побежден Мусой [Шамс-и Кайс 1997: 311].

Прославленный современник Шарафа Рами, Ибн Халдун следующим образом описывал «различные пути, которыми разум передвигается между мыслями»: «В обычном значении сочетание слов указывает на одну конкретную идею, но затем разум переходит к тому, что может быть следствием или источником этой идеи, или к тому, что может быть сходно с ней, и тем самым выражать [ее] косвенно, с помощью метафоры или метонимии. Это движение доставляет разуму удовольствие» [Ибн Халдун 1987: 453]. Далее он добавлял, что «различные пути, которыми при этом движется разум, также имеют свои условия и законы, которые подобны правилам» [там же].

«Собеседник влюбленных» рассчитан именно на читателей, готовых к неустанным усилиям по снятию чар со слов и оборотов речи. Поэтической игре в «многосмыслие» (*īḫām*) отведено в нем столь важное место, что стоит коротко рассказать о трактовке этого приема в персидской поэтике.

īḫām (букв. «введение в сомнение») принадлежит к числу фигур *бад'ī* (науки об украшениях речи), встречается также под названиями *таурийа* «маскировка» и редко *тахййл* «обманывание». В ранних арабских поэтиках прием не упоминается, появляясь не ранее XII в.²⁶ Рашид Ватват (ум. 1182–83) первым среди персидских (а по мнению Бонебаккера, и арабских авторов) употребил термин *īḫām* по отношению к фигуре (*тахййл*) и в немалой степени повлиял на ее описания на обоих языках в дальнейшем. По определению Ватвата, цель применения *īḫām* — заставить слушателя задуматься. Для этого дабир или поэт использует в прозе или в стихах слова, имеющие два значения, одно из которых обычное (букв. «близкое» — *қарīb*), а другое — редкое (букв. «чужое», «странное» — *ғарīb*). Когда эти

слова достигают слушателя, мысли его тотчас обращаются к привычным значениям, тогда как в виду имеются как раз редкие значения [Ватват 1985: 127]. Объяснение иллюстрируется в трактате арабскими и персидскими примерами, а также рассказом о поэте Анбари, который прочел Ватвату бейт:

Этот юный подручный пекаря при таком обилии хлеба
Не угощает нас ни единым ломтем (*лабӣ*).

Слово *лаб*, в контексте упоминания о пекаре указывающее на значение «ломоть», означает также «губы», что обеспечивает второй смысл бейта «не приглашает нас в гости к своим устам». Анбари спросил о названии такого способа выражения, и Ватват рассказал, что это — *īxām*. В арабской поэтике теория *īxām* получила завершение в XIV в., когда была дана классификация видов данного приема; в целом в арабском мире более распространенным остался термин *таурийа*, а в персидском — *īxām*.

Шамс-и Кайс Рази в «Своде правил персидской поэзии» (XIII в.) сохраняет определение Ватвата, но заменяет все примеры, что свидетельствует об изменении сферы применения фигуры. Если в «Садах волшебства» Ватвата продемонстрированы игровые возможности *īxām* (на примерах из макамы Харири и анекдотов), то в «Своде правил» приведены бейты из восхвалений и любовных *насибов* касыд, как бы предсказывающие будущую судьбу фигуры. По мнению Шибли Ну'мани, по-настоящему прием получил распространение в касыдах и газелях Салмана Саваджи (XIV в.) [Шибли 1955: 162]²⁷, а в эпоху распространения индийского стиля (XVI–XVII вв.) большинство мотивов и образов основывалось на двузначных выражениях и приеме *īxām* (там же, т. 3: 19). *īxām* стал также одним из излюбленных приемов суфийской газели, где для построения фигуры использовались искусственные семантические связи между словами естественного языка и терминами суфийской доктрины.

Возрастание роли этого приема в персидской поэзии нашло отражение в авторитетных поэтологических сочинениях XIV–XV вв. Работу по детализации видов приема начал именно Шараф ад-Дин Рами, который в своей поэтике «Хака'иқ ал-хадā'иқ» дополнил определение *īxām*, указав, что слово может иметь и три значения²⁸. Хусайн Ва'из Кашифи в «Бадāйи' ал-афкār фй санāйи' ал-аш'ār» (XV в.) выделяет две разновидности приема, различающиеся наличием или отсутствием в бейте дополнительных средств введения в заблуждение, т.е. слов, указывающих на привычное (*қарӣб*) значение много-

значного слова, а также приводит примеры, которые доводят количество возможных смыслов до семи. Кашифи также отмечает две близкие фигуры — *шибх-и ʾixām* (подобие *ʾixām*) и *ʾixām-и мураккаб* (составной *ʾixām*) [см. Кашифи 1990: 109–112]. В целом *ʾixām* с развитием светской и в особенности мистической газели эволюционировал от игрового приема, служащего основой многочисленных лингвистических шуток и анекдотов, к одной из ведущих стратегий в организации поэтического значения бейта.

В «Собеседнике влюбленных» первый *ʾixām* заключен уже в самом названии — оно наводит читателя на мысль о суфийском словаре или аллегорической поэме, а оказывается заглавием поэтологического исследования. Автор многократно прибегает к «введению в сомнение» и в своих объяснениях, усложняя с помощью омонимичной лексики и фразеологии простые фразы (примеры отмечены в комментариях к Переводу).

Сходным образом дается в трактате классификация иносказаний по «семантическим областям». Цитируемые поэты представлены как «знатоки светил» или «искушенные в астрономии», когда имеется в виду использование образов из «небесной» сферы; они именуются «знатоками камней из цеха низальщиков жемчуга», когда имеется в виду, во-первых, использование «ювелирной» топики, а во-вторых — нанизывание перлов на нить поэзии (двойной *ʾixām*); они называются «чтецами писем», «красильщиками речи», «знатоками ароматов», «опьяненными чашей любви», «томимыми жаждой», «игроками в нарды любви», и тем самым очерчиваются такие семантические рубрики, как «графические», «цветовые», «ароматические», «винные», «водяные», «игровые (нарды, шахматы)» иносказания.

Фигуру *ʾixām* содержит в том или ином виде и почти каждый из цитируемых в трактате стихов, при этом возможные смыслы автором никак не комментируются. Переводчик текста вынужден полагаться лишь на толкования словарей, традиционные комментарии к поэтическим текстам и собственный читательский опыт, что в совокупности иногда оказывается недостаточным.

Далее мы приводим перевод 6–12 глав трактата Шараф ад-Дина Рами «Собеседник влюбленных», включающих иносказания, употребляемые в персидской поэзии для описания красоты лица, и посвященных, соответственно, лицу, пушку, родинке, губам, зубам, рту и подбородку. Вступление к трактату и главы 1–3 (о волосах, челе и бровях) опубликованы в [Собеседник 2000], а главы 4–5 (о глазах и ресницах) — в [Чалисова 2000]. Перевод сопровождается коммента-

рием, в котором, наряду с необходимыми историко-литературными сведениями, по возможности отмечены альтернативные смыслы «ихамных» стихов и авторских формулировок, а также приведены интерпретации конкретных образов с учетом наставлений Шарафа Рами.

Шараф ад-Дин Рами
«Собеседник влюбленных»

Глава шестая

Об описании лица (*p ūy*)

По-арабски лицо поименовано восемью именами, такими как *мухаййā* («щека», «оживленное»), *гурра* («белизна», «все лучшее, отборное»), *тал'ат* («появление»), *манзар* («внешность, зрелище»), *'āriz* («щека», «показывающий»), *'izār* («щека», «пушок на щеке»), *ḡadd* («щека», «борозда»), *ваджх* («образ», «передняя сторона», «поверхность»). Оно изображается в трех обликах (*ваджх*)²⁹.

Первое — темное (*асмар*) лицо называют *ādam* («смуглое»)³⁰. Слову (*лафз*) *ādam* присуще «введение в заблуждение» (*īḫām*)³¹. Например, Джамал ад-Дин Салман³² говорит:

[illegible]

Второе именуют «роза» (*вард*), оно определяется как румяное (*муваррад*). Аджамцы зовут его *гул-ранг* («цвета [красной] розы»³⁴). К примеру, Биhiшти Амули³⁵ изволит говорить:

Твой лик цвета [красной] розы (*гул-ранг*),
 о плавно ступающий кипарис,
 Это роза (*вард*), которую доставили из райского сада.

Третье называют белым (*байзā*), оно известно как *белокожее* (*абйаз ал-башар*), а по-персидски говорят *сафй̄д-нӯст* (белокожее). Например, Шадишах Исфаранги³⁶ говорит:

С тех пор как позаимствовали у тебя белизну лица
 лепестки дикой розы,
 От радости и веселья они не умещаются в кожице [бутона]³⁷.

В персидском языке его [лицо] знают под восемью именами.

Первое — люди зоркие (*ахл-и дйда*) называют его *дйдār* (букв. «зримое»). Например, Маулана Хумам ад-Дин Табризи³⁸ говорит:

Если ты покажешь лицо (*дйдār*) и украсишь райский сад,
Дерево Туба из райских кущ отправят в ад на растопку³⁹.

Второе — жители Хорасана называют его *чихра*. Как говорит Захир Фарйаби⁴⁰:

Твое лицо (*чихра*) — такая свеча, что еженощно из
собственного света
Позволяет небесной луне одарять [мир]⁴¹.

Третье — жители Бухары именуют его *рухсāра*. Как говорит Пур-и Рудаки⁴²:

Его/ее лицо (*рухсāра*) разорвало покров [тайны] влюбленных,
При том что оно таится под покровом⁴³.

Четвертое — тоскующие влюбленные называют его *рухсār*. Как говорит 'Изз Шарвани⁴⁴:

Расстегнута застежка воротника — словно утро на груди,
Отпечаталась утренняя попойка —
словно индиго на лице (*рухсār*)⁴⁵.

Пятое — соколы (*шāхбāзāн*) ристалища ('*арса*) любви именуют его *рух*. Как говорит Сихр-Афарин⁴⁶:

Всякий, кто с края поля увидел его/ее лицо (*рух*),
Упал в реку скорбей (*шат-и рандж*) и
выбрался пораженным (*мāt*)⁴⁷.

Шестое — говорящие по-персидски⁴⁸ именуют его *гўна*. Как сказано:

Мне суждено было еще раз увидеть твой лик (*рў*),
Не подавала мне судьба на это лицо (*ба-дйн гўна*)
надежды⁴⁹.

Седьмое — на языке пехлеви его называют *дйм*⁵⁰. Как сказано⁵¹:

واتم اشوريه ديمی چه مانکين
واتش آشوبه دل با مدايان

А также⁵²:

خوش برا ای مه سمن سیما
تا دبویم تی ول دیما

Восьмое — все прочие зовут его *рӯй*. Как говорит поэт:

Покажи лицо (*рӯй*), чтобы уверовали [в него]
Идолопоклонники из земли Сумната⁵³.

Лица прелестных разукрасили сорока пятью прекрасными определениями (*сифат*). В арабском [языке] путем сравнения по признаку⁵⁴ [лицо] прославлено в десяти определениях, таких как:

шамс («солнце»),
қамар («луна»),
бадр («луна»),
йад байзā («Белая рука»⁵⁵),
мир'āt («зеркало»),
шам' («свеча»),
нār («огонь»),
вард («роза»⁵⁶),
'ādж («слоновая кость»),
кāффūr («камфара»).

Аджамцы присвоили истинному «лицу» одиннадцать определений путем иносказания (*маджāз*) и выразили их на арабском языке, а именно:

каāба («Кааба»⁵⁷),
қибла («кибла»⁵⁸),
дйн («религия»),
мусхаф («свиток, книга»),
саҳйфа («страница, лист»),
варақ («лист бумаги»),
субх («утро»),
талӣ'a («передовой отряд, дозор»),
нӯр («свет»),
баққам («сандаловое дерево»),
йад байзā («Белая рука»⁵⁹).

А сравнение лица *аджамцы* произвели девятнадцатью способами и предназначили для самих себя, как то:

бихишт («рай»),
āфтāб («солнце»),

мāх («луна»),
джām-и джахāн-нумā («чаша, являющая мир»⁶⁰),
āйина («зеркало»),
даст-и мўсā («рука Мусы»),
āташ («огонь»),
табāшйр («мел»),
субх («утро»)⁶¹,
бахār («весна»),
гулзār («цветочный луг») и *гулистāн* («цветник роз»),
гул («роза») и *лāла* («тюльпан»),
саман («жасмин») и *йāсаман* («жасмин»),
насрйн («дикая белая роза, шиповник») и *настаран* («шиповник, белая роза»)⁶²,
гулнār («красный цветок граната») и *арғавāн* («багряник, иудино дерево с ярко-красными цветами»),
нйм-рўз («полдень»),
рўм («Византия»)⁶³,
хутан («Хутан»)⁶⁴,
нигār-хāна-и чйн («собрание китайских картин»)⁶⁵.
 Например, сказано:

Лишь только вообразится твое лицо в моих глазах,
 Собрание китайских картин уже не предстает взору⁶⁶.

Из числа сорока пяти уподоблений [лица] шесть синонимичны и употребительны у обоих племен [арабских и персидских поэтов], как то:

шамс и *āфтāб* («солнце»),
қамар и *мāх* («луна»),
йад байзā («Белая рука») и *даст-и мўсā* («рука Мусы»),
нār и *āташ* («огонь»),
мир'āt и *āйина* («зеркало»),
вард и *гул* («роза»)⁶⁷.

[О носе (*бйнй*)]

Именитые⁶⁸ поэты никоим образом не определяли нос, кроме следующего рубаи, где «качества» носа (*чўн-и бйнй*) — в основании сравнения⁶⁹:

Меж двух 'айнов друга от нуна до мима
Нос — *алиф*, начертанный на серебряной странице.
Нет-нет, я ошибся, то в полноте чудотворства
Палец пророка разделил луну на две половинки⁷⁰.

[⁷¹ А Камал Гийас⁷² изволит говорить так:

Нос посреди бровей словно *алиф*,
Над ним — два *нуна*, а выведен он кончиком волоска⁷³.

А чтецы письмен (*хурӯф-хānān*)⁷⁴ говорят:

Меж двух 'айнов той отрады сердца
Видишь *алиф* из чистого серебра⁷⁵.

Мне помнится несколько бейтов с определениями носа. Сахиб-и Махзан⁷⁶ уподоблял нос серебряному клинку (*тй̄з-и сй̄мй̄н*):

Ты сказал бы, его/ее нос — клинок из серебра,
Ведь тот клинок разделил яблоко на две половинки⁷⁷.

А Мухаммад 'Ассар⁷⁸ сравнил нос с несколькими вещами и сказал так:

Прочерчен по белой розочке (*насрй̄н*)⁷⁹ нос
Линией подлинной красоты и прелести.
Под теми двумя полными амбры сводами
Воздвигла рука могущества серебряную колонну.
Белая лилия, при этом не распутившаяся,
Почивает среди жасмина и тюльпанов.
Между ониксами и яхонтами того грациозного [кумира]
Вычеканен сосуд из чистого [серебра]⁸⁰.

Глава седьмая

Об описании пушка (*sai*)

Хат (пушок; почерк) — это слово, которым люди, сведущие в красоте (*арбāб-и хусн*), и люди пишущие владеют сообща⁸¹. Красота пушка в его беспредельной прелести не поддается выражению, однако на основании сопоставлений (*аз рӯ-йи қийās*)⁸² его представили в двух видах (*қисм*).

Первый вид — тот, что окружает уста и тяготеет к зелени⁸³. Арабы называют это *набāt* («растение, трава»), принимая во внимание

произрастание, а аджамские поэты говорят *сабза* («зелень, зеленая трава»), как изволил сказать Захир ад-Дин Фарйаби⁸⁴:

Я всякий раз доходил до черты (*хат*) из-за зелени
твоего пушка (*хат*):
Как это ей удалось пригубить от тех рассыпающих сахар губ?⁸⁵

Поднаторевшие в расцвечивании речи называют зеленый пушок *фустукӣ* (фисташковый). Как сказано:

Твоя фисташковая фисташка⁸⁶ дала мне знать,
Что нынче твой пушок собирается зазеленеть.

А поэты Хорасана сравнили круг зеленого пушка на основании круглой [формы] и цвета⁸⁷ с небом. Как изволит говорить Амир Му`иззи⁸⁸:

[Вязь] твоего зеленого пушка (*хат*) ради того стала небесной,
чтобы влюбленный
От всей души возблагодарил небесное предначертание⁸⁹.

Искушенные в значениях поименовали его *михр-гийāх* («любовная травка», мандрагора), и причина (*далӣл*) тут ясна⁹⁰. Например, Джамал ад-Дин Салман⁹¹ изволит говорить:

Твое лицо — источник солнца (*михр*), а вокруг
[твоего] источника любви (*михр*)
Взошла травка твоего пушка, а может —
то любовная травка?⁹²

[Еще] стихи:

Вокруг твоего яхонтового источника взошла любовная травка,
Ты — источник (*'айн*) живой воды, да пребудет на тебе
око (*'айн*) Господне!⁹³

В одном отношении⁹⁴ его соотнесли со ржавчиной на зеркале (*зангār-и āйина*), как в знаменитом бейте:

Зеркало лица друга покрылось ржавчиной
Из-за множества вздохов, которые испускали перед ним
сгорающие [от любви]⁹⁵.

Знатоки ароматов⁹⁶ называли его *райхāн* (базилик). Как говорит сочинитель:

Твой пушок (*хатт*), [что был] пылью (*губār*),
устремился к базилику (*райхāн*),
Яхонт (*йāкūt*) твоих уст намерен подняться [в цене]⁹⁷.

Однако пером излишества [пушок] упраздняет письма красоты⁹⁸, как изволят говорить Захир ад-Дин Фарйаби:

Твое лицо не будет отторгнуто (*ма'зӯл*) от красоты
из-за пушка (*хат*),
Поскольку владения красоты предназначены для тебя⁹⁹.

Поскольку различия в степени черноты пушка определили [разные] виды почерков на яхонтовом свитке¹⁰⁰, Адиб Катиби¹⁰¹ изволят говорить:

Почерк *губār* на твоих устах стал [почерком] *насх*,
и я опасаясь,
Что тот *насх* станет внезапно [почерком] *сулс* царских
подписей¹⁰².

А собиратели букв с писчей доски¹⁰³ любви соотнесли форму [буквы] *дāl* пушка с [буквой] *лām*, как говорит 'Имад Хуруфи¹⁰⁴:

Твой пушок, что ниспослан по достоинству твоему лицу,
Это [буква] *лām*, что является [буквой] *дāl*
в айте милости¹⁰⁵.

Он вышел из-под пера в четырнадцати определениях, как то:

райхāн («рейхан, базилик»),
сабза («травка»),
михр-гийāх («любовная травка, мандрагора»),
фйрӯза («бирюза»),
зумурруд («изумруд»),
мйнā («лазурь»),
зангār («яр-медянка, желто-зеленая краска, ржавчина»),
зар-нигārй («роспись золотом»),
фустукй («фисташковый»),
тўтй («попугай»),
хизр («Хизр»)¹⁰⁶,
лām ([буква] *лām*),
дāl ([буква] *дāl*),
дāйира («круг, окружность»)¹⁰⁷.

Хорасанские поэты сопоставили окружность круга пушка с гало (*хāла*). Как говорит Адиб Сабир¹⁰⁸:

Перед кругом твоего пушка ореол луны (*хāла*) бросил щит
(т.е. признал поражение),
С тех пор, как твой пушок окружил луну [твоего лица]¹⁰⁹.

Второй вид [пушка] — тот, что, появляясь из тьмы локона над ухом возлюбленной особы, оставляет черный след, [подобный] пыли, поднятой занзибарскими конниками, которые устремляются к границам Хутана во главе [войска] эфиопов¹¹⁰. Как сказано Му`иззи:

[Глядя] на то, как Хутан (лика) омрачился из-за твоего пушка,
Можно сказать, что со стороны эфиопов поднялась тьма
[пыли надвигающегося войска]¹¹¹.

Имруулкайс¹¹² сопоставил этот вид [пушка] со сгорающим алойным деревом (*'ūd*)¹¹³, а на персидский перевели так:

Жар твоего лица зажег огонь в сердце тюльпана (*лāла*),
Горение твоего пушка держит на жаровне алойное дерево¹¹⁴.

Абу Фирас¹¹⁵ сопоставил его с мускусом (*мушк*), и верность этого сравнения можно доказать при помощи следующего бейта:

Я раб того мускусного пушка, подобного муравью,
Что ступил лапками, испачканными мускусом,
на лепестки розы и шиповника¹¹⁶.

А тот [пушок], что с двух сторон обрамляет страницу лика, и невозможно провести границу между ним и волосами за мочками ушей, таков, что знаток говорит, притворяясь неосведомленным¹¹⁷:

То мускусная пыль, что ты рассыпал вокруг луны,
Или то фиалки, что ты бросил на подол розы?¹¹⁸

Но по большей части сравнивают его с амброй (*'амбар*). Как говорит Захир Фарйаби:

Черный пушок явился, чтобы стать слугой твоему лицу,
А это — такая должность, которой полагается
служанка-амбра¹¹⁹.

Этот вид [пушка] описывается пятнадцатью обоснованными определениями¹²⁰, такими как:

сумбул («гиацинт»),
мушк («мускус»),
'амбар («амбра»),
'ūd («алойное дерево»),

самандар («саламандра»),
пар-и ғурāб («перо ворона»),
дӯд («дым»),
тāрйкī («тьма»),
абр («туча»),
ангишт («уголь»),
қйр («смола»),
нйл («индиго»),
пāй-и мўрча («лапка муравья»),
банафша («фиалка»),
шаб («ночь»).

К примеру, султан поэтов Анвари¹²¹ изволил сказать так:

О ты, укрывший лепестки роз под пеленой фиалок
И нанесший пощечины ночи лику солнца¹²².

Из тех тридцати сравнений, что были упомянуты¹²³, семнадцать облечены в аджамские обороты речи (*истилāх*), а тринадцать выражены по-арабски, как то:

набāt («растение»),
райхāн («базилик»),
хизр («Хизр»),
'уд («алойное дерево»),
мушк («мускус»),
'амбар («амбра»),
банафсадж («фиалка»),
нйл («индиго»),
қйр («смола»),
хāла («гало»),
лām ([буква] лам),
дāl ([буква] даль),
ғурāб («ворон»)¹²⁴.

Йахйа Бармаки соотнес пушок возлюбленной особы с одеянием Аббасидов¹²⁵, и этот смысл в высшей степени необычен¹²⁶. По-персидски ни один бейт с подобным описанием не удался лучше следующего:

Султан твоих ланит аббасидского гуляма
Спрятал — быть может, вознамерился стать халифом?¹²⁷

[Такой пушок, что появляется вокруг уст, называют маховым пе-

ром крыла попугая (*шах-пар-и тўтӣ*). Как изволил сказать Ибн Йа-мин¹²⁸:

Если хочешь узреть Хизра на краю источника живой воды,
Погляди на маховое перо крыла попугая вокруг его
сахара, наделенного речью]¹²⁹

Пушок на самом деле является царским вензелем на указе Дивана красоты и прелести. Пока возлюбленная особа не украсится прелестями красоты пушка, она остается несовершенной, почему и сказано:

Для искушенных в смыслах (*ма'нā*), если бы не
оформился (*сўрат набастӣ*) твой пушок,
Твой лик оставался бы формой (*сўрат*),
незаконченной по смыслу¹³⁰.

Однако же тому, чьи глаза помутились от пыли (*зубāр*)¹³¹, что толку изучать [тончайший] почерк *зубāр*¹³².

Бейт:

Очи близоруких на странице прекрасного лика
Видят вязь пушка, а сведущий —
знаки Божественного творения¹³³.

Стихи:

У тебя от зеленой травки пушка прибавляется прелестей,
У меня от каждого твоего волоска прибавляется любви.

Глава восьмая

Об описании родинки (*хāл*)

Родинка (*хāл*), прославленная и определяемая как украшение прекрасных и убранство красоты, обрела свое имя на арабском, прежде чем стала общеизвестным [именем] в персидском¹³⁴. Не лишено [смысла]¹³⁵, что черная точка родинки возлюбленной особы соотносится с черной точкой сердца (*сувайдā*)¹³⁶ влюбленного, потому как обе пребывают в огне. О чем и сказано:

Поставив черную точку на лепесток жасмина,
Ты развел(а) огонь страсти в черной точке моего сердца¹³⁷.

По той же причине родинку соотносят с рутой (*сипанд*), ведь она постоянно сгорает в пламени щеки. Как говорит сочинитель:

Зернышко твоей родинки сожгло сердце. Пощади!
Больше не клади руту в испепеляющий огонь!¹³⁸

Из-за черноты ее сравнивают с языческой [сутью] сердца фараона (*куфр-и дил-и фир'аун*)¹³⁹. Как говорит поэт:

Твой лик и твоя родинка — это Белая рука [Мусы]
и сердце фараона,
Зачем ты ставишь метку язычества на Белую руку?¹⁴⁰

Старинные арабские поэты в большинстве соотносили родинку с Черным камнем (*хаджару-л-асвад*)¹⁴¹, а поэты Аджамы похитили у них суть этой идеи (*хақйқат-и йн ма'нā*)¹⁴² и выразили [своими] словами. Поэт говорит:

Твоя родинка — Черный камень, а мы — люди [у холма] Сафа,
Без усердия разве доходят до поцелуя люди [от холма] Сафа?¹⁴³

Стихи:

Для людей [у холма] Сафа¹⁴⁴ родинка наделяет красоту благолепием,
Славна Ка'ба, ибо родинка у ее красоты — [Черный] камень.

А знатоки светил, рожденные под счастливой звездой¹⁴⁵, сравнивают ее со звездой в затмении (*каукаб-и мунхасиф*)¹⁴⁶. Например, сочинитель говорит так:

Меж двух твоих бровей та точка родинки
Подобна звезде в затмении среди двух полумесяцев¹⁴⁷.

Камал ад-Дин Исма'ил¹⁴⁸ соотнес родинку пленяющей сердце особы с Харутом¹⁴⁹ и соизволил сказать так:

Твой локон с мочкой уха — это дракон и рука Мусы,
Твоя родинка с подбородком — это Харут и вавилонский
колодец¹⁵⁰.

Камал ад-Дин Хаджу¹⁵¹, описывая счастливцу-родинку, которая покойно расположилась на кромке (*лаб*)¹⁵² источника живой воды — рта, говорит так:

Что за счастливчик твой раб — родинка-индеец¹⁵³,
Благословенными стопами добравшийся
до кромки (*лаб*) источника живой воды.

Хусрав Дихлави¹⁵⁴ сравнил черную родинку с эфиопом (*хабаши*) и говорит так:

По твоему лицу стало ясно, что твоя эфиопская родинка
В государстве Хутан оказалась чужестранцем¹⁵⁵.

Поэты Бухары сопоставили родинку со зрачком глаза (*ангӯрак-и дйда*). Как сказано у Мауланы Шамс ад-Дина Сарай¹⁵⁶:

Зрачком нашего глаза является твоя родинка, о владыка,
Выпавшая из самой черноты зрачка ока¹⁵⁷.

Описывая родинку, знатоки изящества не сложили рубаи изящнее вот этого:

Родинка, которую твой раб видит на твоём лице,
Это ворон, что опускается лишь на свежую розу.
Нет-нет, я ошибся, то в розарии твоего лика
Нагой негритенок собирает розы.

Зернышко родинки походит на точку большого *нуна*¹⁵⁸. Как говорит сочинитель [книги]:

Зернышко твоей родинки на краю изгиба брови —
Словно точка из свежей амбры у [буквы] *нун*.

Те, кто упорен в любви, соотнесли ее с мухой (*магас*) и сказали так:

Эта родинка, что тянется к мешку (*танг*) сахара, —
Сладкая мушка (*магас*) на сахаре твоих сомкнутых (*танг*) [уст].

Асир Ахсикати¹⁵⁹ сопоставил родинку с семечком айвы (*бих-дāна*), а ему виднее¹⁶⁰:

Твоя родинка — семечко айвы, упавшее в [ямку] подбородка,
Тебе следует побережь его от превратностей времени.

Точку родинки поместили в центре круга красоты под двадцатью пятью прозваниями, и восемь из числа двадцати пяти, частью распространенные, а частью малоупотребимые, определены по-арабски, как то:

хаджару-л-асвад («Черный камень»),
каукаб мунхасиф («звезда, затмеваемая луной»),
нуқта («точка»),
харӯт («Харут»),
филфил («перец-[горошек]»),

ҳабашӣ («эфиоп»),
'амбар («амбра»),
миск («мускус»).

А в Аджаме говорят *мушк*; как сказано:

О, ты посадил(а) на жасмин родинку из мускуса (*мушк*)
умышленно,
Бедное мое сердце из-за твоей родинки (*ҳāl*) попало в
такое положение (*ҳāl*).

Остальные семнадцать характерны для персидского (*'аджам*),
как то:

хиндӯ («индиец»),
зангӣ («занзибарец, чернокожий»),
сийāх-дил («[обладатель] черного сердца»),
хӯн-и сӯхта («запекшаяся кровь»),
мушк-āгӣн («полный мускуса»),
'амбар-āгӣн («полный амбры»),
'амбар-ваш («подобный амбре»),
ғāлийа-бӯй («пахнувший галийе»),
ғāлийа-ранг («цвета галийе»),
бих-дāна («семечко айвы»),
зāг («ворон»),
магас («муха, мушка»),
дил-и фир'аун («сердце фараона»),
мухр-и нигӣн («печатка перстня»),
ангӯрак-и дӣда («зрачок [букв. “виноградинка”] глаза»),
дāна («зернышко»),
нуқта («точка»)¹⁶¹.

Ведомо тем, кто сгорел в исступлении любви, что точка родинки — это [зернышко] руты¹⁶² на листе красоты, потому-то исполненные прелести помещают на странице щеки накладную родинку из свежей амбры для защиты от дурного глаза. Так, осведомленный вопрошает, изображая неведение¹⁶³:

То с пера Учителя вечности упала точка
В розарий твоей щеки или ты [сам(а)] поставил(а) ее нарочно?

Истинное значение «родинки» не доступно познанию при помощи абстракций иносказательной любви (*'ишк-и маджāзӣ*)¹⁶⁴. Тайна сия ведома обладателям [чистых] сердец, которые восседают на высоком

месте в зале благосклонного приема¹⁶⁵ и наделены способностью к восприятию тайн любви. Так, сочинитель говорит:

Влюбленные в тебя знают о твоих тайнах, каковы они.
То не черная родинка, ибо то — божественная тайна.

Салман¹⁶⁶ говорит:

Зернышко твоей родинки на щеке пшеничного цвета увидел
Адам, устремился за зернышком и угодил в ловушку¹⁶⁷.

Глава девятая

Об описании губ (лаб)

У арабов губы (лаб) именуются *шафа*. Поэты Аджама сопоставили кружок кольца губ с [круглой] шкатулкой (*хукка*)¹⁶⁸, поскольку в них [хранится] веселящее душу снадобье¹⁶⁹ для пораженных тоской. Как изволит говорить Захир ад-Дин Фарйаби¹⁷⁰:

Когда я попросил змеинный камешек¹⁷¹ из шкатулки его/ее губ,
Его/ее локон стал извиваться и вместо камешка
подал [саму] змею¹⁷².

А еще он сопоставил их с попугаем (*тўтї*), потому что они щелкают сахар [речей] (*шакар-шикан*), сказав так:

Павлин души явится во всем блеске, ликуя,
Если попугай твоих губ примется за повествование.

Но слаще выходит, когда вкушающие горечь колоквианта разлуки именуют их сахаром (*шакар*), поскольку в них — исцеление для страждущих от любви, а цветом они подобны гранатовому зернышку (*нār-dān*). Как сказано:

Самое время твоим губам, [исполняя] обещание о бальзаме,
Подать страждущему от любви
сахар и зерна граната (*нār-dān*)¹⁷³.

Мастера слова в Хорасане сопоставили губы с молоком (*шїр*), ведь пушок на них сладок. Султан поэтов Анвари¹⁷⁴ изволил сказать:

Твой пушок на твоих губах — словно в молоке лапки муравья,
Локон твой на твоей щеке — словно на луне крыло ворона¹⁷⁵.

Некоторые поименовали губы сладкоречивой возлюбленной особы полем сахарного тростника (*шакаристāн*). Как сказано сочинителем [книги]:

Попугаев с твоего поля сахарного тростника
Как величать, ведь они — царские соколы?¹⁷⁶

Стихи:

Влюбленные на твоей улице все как один рискуют жизнью,
На твоём поле сахарного тростника мушки —
царские соколы!¹⁷⁷.

Знатоки драгоценных камней из круга мастеров утонченности (*лутф*) уподобили губы рубину (*ла'л*), потому как они наделены прелестью и блеском чистой воды¹⁷⁸. Как изволят говорить шейх Са'ди¹⁷⁹:

Переливающиеся блеском рубины твоих губ столь прелестны,
Когда приступают к рассказу, что о том не расскажешь!¹⁸⁰.

Но лучше вышло, когда их сопоставили с яхонтом (*йāḳūt*); как сказано поэтом:

Говорили, мол, губы у него/нее велики, а я сказал:
«Крупный яхонт и ценится выше!».

Самаркандцы сопоставили тонкие губы с малиновой нитью (*tār-и кирмиз*), и Мубди`ад-Дакайик¹⁸¹ изволят говорить:

Твои губы по тонкости кажутся
К глазку иголки малиновой ниткой!¹⁸².

Счастливицы зовут их печаткой (*ниг'йн*)¹⁸³, и это достаточно распространено.

Бейт:

Если я завладею печаткой перстня твоих губ,
И пол грана [серебра]¹⁸⁴ не дам за владения Сулаймана!¹⁸⁵.

Арабские мастера слова (*фуṣаḥā*) сопоставили губы со спелым фиником (*рутаб*), а по-персидски не нашлось бейта изящнее того, что сложил проситель (*tālib*)¹⁸⁶, [прибегнув] к «красивой просьбе»¹⁸⁷:

Друг, которого я попросил о новогоднем пожаловании¹⁸⁸,
Сказал: «Я дам тебе спелый финик моих губ»,
[да] одарил шипом взора.

Губы едва подросших мальчиков¹⁸⁹ сравнили с фиником (*хурмā*),
потому как и то, и другое наделено сладостью. Как говорит Тадж ад-
Дин Халвай¹⁹⁰:

Настал праздник, но нет у меня праздничного угощения. Пришли
Финик твоих губ, от которых пахнет молоком!¹⁹¹

Злополучные влюбленные сопоставили их с солонкой, а уж какова
в них соль¹⁹², не узнают, пока не отведают. Так, непревзойденный
острослов Джамал ад-Дин Салман¹⁹³ изволит говорить:

Вокруг солонки у тебя появилась зелень,
Тысячи душ собрались в гости на твою зелень и [хлеб-]соль¹⁹⁴.

А по причине того, что они наделены [животворным] дыханием
‘Исы¹⁹⁵, их называют «дух Божий» (*рӯҳ аллāх*)¹⁹⁶:

Твой животворный рубин — дух Божий, и он возродил
В округе твоих хмельных очей поклонение вину¹⁹⁷.

Жаждающие напиться из источника Хизра¹⁹⁸ называют их живой
водой (*āб-и ҳайāt*). Однако, живая вода — это то, что [исходит] из
них. Но что знает смертный (*ҳайвāн*) о живой воде (*āб-и ҳайвāн*)? Как
сказал об этом тот же [поэт]¹⁹⁹:

Указание [о том, где искать] живую воду, которое я думал
получить из уст Хизра,
Являет нам твой рот — вот, под губой нам знак²⁰⁰.

Опьяненные чашей любви именуют их «вино» (*рāх*). Как говорит
поэт:

Твой рубин — вино, и в наших глазах кровь из-за него
постоянно (*мудām*)²⁰¹,
Твои глаза пьяны, и в нашей груди сердце из-за них разбито²⁰².

Ясновидцы, у которых [от усердия] милая душа у самих уже была
на губах²⁰³, вникая в тонкости, представили губы в двадцати девяти
определениях (*сифат*). Из этого числа шестнадцать сравнений специ-
фичны для арабов. Одиннадцать имеют широкое хождение, таковы:
ҳауз каусар («источник Каусар»²⁰⁴),
рāх («вино»),

рӯҳ («дух»²⁰⁵),
йāқӯт («яхонт»),
ла'л («рубин»),
марджāн («коралл»),
забарджад («хризолит»),
'ақйқ («сердолик, агат, [красный] халцедон»),
шахд («мед»),
рутаб («спелый финик»),
'уннаб (*унаби*, «плод дерева ююба»²⁰⁶).

Пять оставшихся малоупотребительными (*ғайр-и муста'мал*), каковы:

ҳалқа («кольцо»),
ҳуққа («круглая шкатулочка»),
қанд («сахар»²⁰⁷),
набāt («леденец»²⁰⁸),
нуқл («нукл»²⁰⁹).

Тринадцать других относятся к персидским (*'аджам*), это:

нигйн («печатка перстня»),
джāн-и шйрйн («милая душа»),
āб-и ҳайāt («живая вода»),
шйр («молоко»),
май («вино»),
хурмā («финик»),
джām-и хӯн («чаша крови»),
нār-дāна («зерно граната»),
намакдāн («солонка»),
шакар («сахар»),
шакарйн («сахарный»),
шакаристāн («поле сахарного тростника»),
тўтй («попугай»²¹⁰).

Аджамцы вольны использовать арабские выражения или же не использовать, однако, они наострились захватывать и присваивать их. А при внимательном чтении диванов арабских мастеров подтверждается та мысль, что у каждой буквы — своя статья, а в каждой точке — своя тонкость. Вот какую тонкость почерпнул Захир ад-Дин Фарйаби из красивого начала²¹¹ [стихов] Джарира²¹²:

Почему же влечение к твоим губам разгорячило мою кровь,
Если успокоение крови относится к свойствам [плода] ююба?²¹³

И этот бейт Захира вышел необычайно хорош.

Глава десятая

Об описании зубов (*дандан*)

В арабском языке для зубов предназначены три синонимичных²¹⁴ имени: *зирс*, *сагр* и *синн*²¹⁵. Их описывают три определения. Первое — *наур* (цветение [фруктовых деревьев])²¹⁶, что аджамцы называют *шикуфа* (цветение), второй — *хабб* (пузырьки)²¹⁷, что говорящие по-персидски именуют *куба́ла* (пузырьки [на воде или вине])²¹⁸, третий — *барад* («град»), то есть *тагарг* («град»). Аджамцы в большинстве сравнивают зубы с градом (*тагарг*), поскольку в сопоставлении это определение лучше первых двух.

Как сказано:

Он(а) пролил(а) росу из нарцисса и оросил(а) розу,
И животворными градинками (*тагарг*) потер(ла) унаби²¹⁹.

А Султан поэтов Хакани²²⁰ сопоставил зубы со слезами, а губы — с кровью. Так, в [стихах]-клятвах²²¹ он изволит говорить:

[Клянусь] моими чистыми (*тар*) слезами и кровью печени,
Помещенными внутри и снаружи твоего рта²²².

Хорасанцы уподобили зубы из-за влажного блеска²²³ капле росы (*катра-и шабнам*). Ибн Йамин²²⁴ изволит говорить:

Твои зубы подобны каплям росы,
Которая выпадает в устах смеющегося бутона²²⁵.

Маджнун `Амири²²⁶ сравнил жемчуг зубов с Ожерельем Сурайи (*'икд-и сураййā*)²²⁷, а Камал ад-Дин Исма`ил²²⁸, переводя [на персидский]²²⁹, изволит говорить так:

Когда у тебя на лице сияют два ряда жемчуга зубов,
То словно бы это Сурайя сделала остановку на луне.

Жители Аджамы [созвездие] Сурайя называют Парвин. У аджамцев распространено сравнение жемчуга (*дупп*) зубов с жемчужинами (*лу'лу'*). Так, к примеру, Асир ад-Дин Аумани²³⁰ изволил сказать о прикусывании губ зубами:

Я прошу поцелуя, а ты прикусываешь лалы жемчужинами (*лу'лу'*),
Ответ хорош, что тут скажешь — ведь ты грызешь сахар!²³¹

Маулана Рукн ад-Дин Бикрани²³², излагая все три определения, изволит говорить:

Жемчужины (лу'лу') его/ее зубов, блеск которых в самом деле
уподобился [сиянию] Парвин, —
[Словно] жемчуг (дурр) чистой воды,
оброненный из глаз созерцающих²³³.

Старинные поэты сопоставили зубы с жемчугом (дурр) по цене и о
поломке зуба возлюбленной особы соизволили сказать так:

В яхонтовой шкатулочке твоих уст,
преломляющих самоцветы (гаухар-шикан),
Жемчужина (дурр), что стоит сотни самоцветов (гаухар),
разломила²³⁴.

А в оправдание того, что зубы возлюбленной особы теснят друг
друга, влюбленный говорит:

В твоем сердоликовом ларчике столько жемчужин
От тесноты поместились одна на другой!²³⁵

Знатоки камней (джаухар) из цеха низальщиков жемчуга²³⁶
сравнили ожерелье зубов с жемчугами (гаухар), а `Ала Шуштари²³⁷
говорит в опровержение им:

Говорило жемчужное ожерелье зубам моего кумира:
«Я такое же, как вы, чистой воды и благородного происхождения!»
Посмеиваясь, отвечали они тихонько: «Помалкивай!
Одно дело — то, что выросло само, а другое — то, что нанизано!»²³⁸

А Ибн Хусам²³⁹ говорит, представляя «соединение и разъедине-
ние»²⁴⁰ в описании пушка, губ и зубов:

Пока ты не улыбнешься, разум ни за что не узнает,
Что у тебя в воде, [питающей] травку, сияющие жемчужины²⁴¹.

Знатоки звезд, которым благоприятствуют светила, сопоставили
их [зубы] по сиянию со звездами (ситāра). К примеру, Маулана Ху-
мам ад-Дин Табризи²⁴² изволил говорить:

Улыбнись, пусть даже из-за твоей улыбки я увижу,
Как солнце днем показывает мне звезды²⁴³.

Искушенные в астрономии называли их неподвижными звездами
(каукаба-и сāбита)²⁴⁴, а старинные мастера сопоставили зубы с буси-
нами (мухра), ибо они помещаются в шкатулке губ; но не осталось
иного свидетельства²⁴⁵, кроме вот такого бейта:

Ничего удивительного, если [созвездие] Парвин рассеется
Из-за шкатулки и бусинок твоих губ и зубов²⁴⁶.

Хотя чистая природа зубов под истинным именем (*ба-хақиқат*) исполнена благороднейшего величия и на своем месте (*дар маҳал-и ҳуд*) несравненна, все-таки, прибегнув к иносказанию (*маджъз*), их нанизанные ожерелья сравнили [следующими] пятнадцатью способами²⁴⁷: семь определений [дали] на арабском языке, таких как:

*нау*р («цветение»),
хабб («пузырек [на воде]»),
барад («град»),
сураййā («Сурайя, созвездие Плеяды»),
дурр («жемчуг»),
лу'лу' («жемчужина»),
сйн («[зубчатая] буква *сйн*»),
а восемь — на наречии аджамцев:
тагарг («град»),
шабнам («ночная роса»),
гаухар («жемчуг, драгоценный камень»),
марвāрӣд («речной жемчуг»),
парвйн («Парвин, созвездие Плеяды»),
ситāра («звезда»),
мухра («бусина»),
сиришк («слезы») ²⁴⁸.

Арабы ни в коем случае не облачают «зубы» в эти аджамские слова, а аджамские поэты, ухватившиеся зубами вождения за арабские выражения²⁴⁹, пользуются полной свободой в употреблении сравнений. Так, на эту тему²⁵⁰ шейх Са`ди соизволил сказать:

Если Ибн Мукла²⁵¹ вновь придет в мир,
То сколько бы он ни притязал на чудотворство
[своим] явным волшебством²⁵²,
Он не выведет жидким золотом *алиф*, [столь же прямой] как ты,
Он не напишет растворенным серебром [ровнозубчатый] *сйн*,
подобный твоим передним зубам (*сагр*)²⁵³.

Глава одиннадцатая

Об описании рта (*дахъан*)

Рот по-арабски называют *фам*, и стихотворцы сочли окружность его круга благороднейшей из форм, ибо она сферическая²⁵⁴. По истинной природе он — мельчайшая частица (*джаухар-и фард*)²⁵⁵, которая не поддается делению, и на этом основании его именуют воображаемой точкой (*нуқта-и маухъм*)²⁵⁶. Например, сказано так:

Той воображаемой точки, что, ты говоришь, есть,
Самой по себе нет, а если есть — это твой рот²⁵⁷.

Поскольку его очертания из-за утонченности²⁵⁸ не поддаются воображению, его называют ничто (*хйч*). Как сказано сочинителем²⁵⁹:

Заговори²⁶⁰, чтобы твой рот задал
Пир на весь мир за счет «ничего».

На эту же тему сказал и Хаджу²⁶¹:

От его/ее рта я добивался [уплаты] налога на красоту,
Он(а) сказал(а): «Эй, неуч, кто же требует налога с «ничего»?²⁶²

[Рот] на языке [своего] состояния²⁶³ заявляет «Ты меня не увидишь»²⁶⁴, чтобы удручить сердце искренне влюбленного. Так, Салман²⁶⁵ изволит говорить:

Мельчайшая частица — его/ее рот — молящему о встрече
Дает на языке души ответ: «Ты меня не увидишь!»

Любители намеков обозначили его как «небытие» (*'адам*)²⁶⁶, и сейид Джалал 'Азуд²⁶⁷ говорит:

Народ из-за тоски по его/ее сомкнутому (крохотному) рту
Оказался на пути к небытию²⁶⁸.

А по той причине, что он является именем для непроявленного в форме²⁶⁹, игроки в нарды любви зовут его лишнее очко (*нақиш-и зй-ид*), а также излишек (*зийад*)²⁷⁰.

Его/ее рот, существуя и не существуя,
Является излишком, как лишнее очко.

Вот уж и вправду вещь удивительная! Но еще удивительней то, что если мы говорим: «Он не существует», то [можно возразить, что там] прибежище речи, а если говорим: «Существует», то [скажут]: как

же то, что отсутствует [в бытии], может наличествовать? Об отрицании и подтверждении его [бытия] Имами²⁷¹ изволит говорить так:

Тесно сжатый рот того владыки сердец — бытие и небытие вместе,
Ибо и наличествуют, и отсутствуют в его описании

«где», «когда», «какой» и «сколько»²⁷².

Если я говорю, что он наличествует, то предположением
[для этого] является его сотворение,

Если меня спросят: «Где доказательство?», я не способен
похвастаться доказательствами.

А если я говорю, что он отсутствует [в мире], мой разум
опять-таки говорит мне:

«Когда это то, что отсутствует, запутывало дела во всем мире?»

И правдивым рассказом он указал на возлюбленную особу так:

Коротко говоря, порою он(а) произносит словечко,
А не то ты бы так и не узнал, что у него/нее есть рот²⁷³.

В терминах му'тазилитов его именуют «состояние» (*хāl*)²⁷⁴. Как говорит Камал ад-Дин Баварди²⁷⁵:

В окружности лица луноподобного кумира

Рот по малости своей сродни точке.

Не наличествует (*мауджуд*) и не отсутствует (*ма'дүм*)

произноситель речей,

Эй, му'тазилит, скажи-ка, что за состояние —

такое вот состояние?²⁷⁶

Искандар Хорасани²⁷⁷ говорит о сладости и малой величине рта и представлении [отроческого] пушка [как] травки²⁷⁸:

Поскольку сладководный источник твоего рта не явлен,

Уж и не знаю, откуда черпает влагу эта травка!

Охваченные страстью²⁷⁹ сопоставили его по смиренной малости (*күчак-дилй*)²⁸⁰ с пылинкой (*зарра*) на том основании, что он приближен к солнцу красоты и благолепия²⁸¹. К примеру, сказано:

Если бы не сияло солнце его/ее красоты,

Та пылинка никоим образом не явилась бы [взору]²⁸².

Поскольку он является залежью самоцветов слова, ему присвоили [имя] «ларец жемчуга» (*дурдж-и гаухар*), а его воображаемую форму сообразно [мысленным] представлениям раскрыли в четырнадцати определениях. Семь из их числа — на арабском языке, как то:

х̣āтам («кольцо с печаткой»),
дурдж-и буссад («коралловый ларец»)²⁸³,
джаухар-и фард («неделимая частица»),
нуқта-и маухӯм («воображаемая точка»),
'адам («небытие»),
х̣āl («состояние»),
мӣм («буква мим»).

Остальные семь уподоблений — на языке говорящих по-персидски, как то:

чаима-и нӯш («источник нектара»),
танг-и шакар («мешок сахара»),
паста («фисташка»),
гунча («бутон»),
нақиш-и зийād («лишнее очко»),
зарра («пылинка»),
сар-и мӯй («кончик волоса»)²⁸⁴,
Камал Исма`ил соизволил сказать:

Твой рот — всего-то с кончик волоса, и во время беседы
В нем заметны признаки твоего расщепления волоса²⁸⁵.

Глава двенадцатая

Об описании подбородка (*занахдāн*)

Арабы именуют подбородок *зақан* и сопоставили его с *туффāх*, а [словом] *туффāх* называют яблоко (*сӣб*). Его также именуют *шам-мāма* (мелкая дыня), что [по-персидски] известно как *дастамбӯ*²⁸⁶. А этот бейт наделен обоими определениями:

Яблоко (*сӣб*) его/ее подбородка (*занах*), что похоже
на ароматную дыньку (*дастамбӯ*),
Желал бы я, чтоб всегда было у меня в ладони!²⁸⁷

Асир ад-Дин Аумани²⁸⁸, описывая подбородок возлюбленной особы, говорит:

Яблоко (*сӣб*) его/ее подбородка метнуло огонь (*нāр*)
мне в сердце,
Теперь от этого сгоревшего не повеет ароматом
лучшей [доли] (*бӯ-йи бих*)²⁸⁹.

Подбородок желанной особы с едва пробивающимся пушком поэты Хорасана сопоставили с айвой (*бих*), по той причине, что он покрыт пылью [пушка]²⁹⁰. Так, поэт говорит:

Твой пушок — пыль, а твой подбородок — айва (*бих*),
Лучше (*бих*) было бы, если б ты смел пыль с подбородка!

[Имад Кирмани соизволил выразиться так:

Поскольку место твоей черной родинки — на подбородке,
Твои губы — задушевные друзья индийца, сидящего на айве]²⁹¹

Лексикографы называют ободок (*таук*) подбородка *забзаб* (второй или двойной подбородок). Так, сочинитель [книги] говорит:

Ты убираешь руку с цитрона (*турандж*) его/ее
второго подбородка (*забзаб*) —
Ты и вправду оставил надежду на яблоко подбородка!²⁹²

Владыки речи приняли подбородок за серебряный мячик (*зүй-и симйн*)²⁹³. Как изволит говорить султан Махмуд Сабуктакин²⁹⁴, прося прощения за то, что взял за подбородок цирюльника, отворяющего кровь²⁹⁵:

Если я взял тебя за подбородок кистью руки,
То ты пускал мне кровь, и у меня есть оправдание,
Ведь во время отворения жил полагается
Держать в руке серебряный шар.

Томимые жаждой²⁹⁶ в пустыне любви сопоставили подбородок с колодцем (*чāх*), ибо он хранит влагу²⁹⁷, и поэт говорит:

О как много блуждающих по миру Искандаров, что не нашли
Следов живой воды из колодца его/ее подбородка²⁹⁸.

А по той причине, что колодец подбородка чародействует, похищая сердца, его соотнесли с Вавилонским колодцем (*чāх-и бабул*)²⁹⁹. Как говорят влюбленные, прославляя лик возлюбленной особы:

Если бы глаза Харута, как и [глаза] Марута³⁰⁰,
узрели [твой подбородок], о отрок,
Они бы, [подвешенные] вниз головой, облобызали
тот Вавилонский колодец³⁰¹.

В наше время он известен в двенадцати определениях. Четыре из них — [попарно] синонимичны³⁰², как то:

туффāх («ар. яблоко»),
сйб («перс. яблоко»),
шаммāма («ар. мелкая круглая ароматная дыня»),
дастамбӯ («перс. мелкая круглая ароматная дыня»).
Восемь других общеизвестны [по отдельности]³⁰³, как то:
бих («айва»),
турундж («цитрон»),
гӯй («мяч»),
гӯй-и сймйн («серебряный шар»),
чāх («колодец»),
чāх-и бāбул («Вавилонский колодец»),
āб-и му'аллак («подвешенная вода»)³⁰⁴,
джāн-и 'азйз («драгоценная душа»).
К примеру, сказано:

Не каждому дано дотянуться рукой до того подбородка —
Держать душу в ладонях — непростое дело!

А для описания гранатогрудой владычицы сердец³⁰⁵ не придумали
рубай лучше вот такого:

Яблоко ее подбородка, что является вторичным духом³⁰⁶,
Я по неведению взял в руки.
Владычица сердца в предостережение сказала мне: «Эй,
Ты кладешь душу (джāн) на ладонь — так и знай!»³⁰⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наиболее значительным и полномасштабным сочинением в этой области является «Свод правил персидской поэзии» Шамс-и Кайса Рази, написанный в первой половине XIII в., см. [Шамс-и Кайс 1959]; русский перевод второй части — [Шамс-и Кайс 1997].

Здесь и далее персидские и арабские слова передаются в транслитерации на основе русского алфавита, с добавлением диакритических знаков для следующих букв:

آ ā, و ū, ی й, ث ṭ, ح ḥ, خ ḫ, ذ ḏ, ط ṭ, ظ ẓ, ص ṣ, ض ḏ, ع ʿ, غ ġ, ق q, ك k, ء ʾ

Поскольку первые шесть глав данного трактата переведены и опубликованы автором, в данном издании сохранены все принципы транскрипции персидских имен, терминов, названий произведений и др., принятые в предыдущих публикациях. — *Ред.*

² Конечно, всякая поэтическая традиция, развиваясь на протяжении времени в рамках определенного канона, вырабатывает собственный «искусственный язык», но конвенциональность мотивов и образных слов персид-

ской лирики столь высока, что некоторые исследователи отмечают ее среди специфических и доминантных черт литературной системы в целом (наряду с «преобладанием поэзии», «уклонением от темы» и «декоративностью», см. [Йаршатер 1988: 15–20].

³ Этот факт плохо согласуется с некоторыми утверждениями самого Рами о его учителях и современниках, заставляющими относить период его творческой активности скорее к первой половине или середине XIV в. О достаточно расплывчатой хронологии его жизни, а также поздней и маловероятной дате его смерти (795/1392–3) см. EI, NE, сл. ст. «Рāмī Табрīзī» (E.Berthels — [J.T.P. de Bruijn]); там же перечислены источники, включающие образцы стихов Рами.

⁴ EI, ст. «Anīs al-'Oṣṣāq» (G.Wickens). Сочинение Шарафа Рами выглядит и сегодня вполне современным. Отечественные иранисты рассматривают поэтические описания внешнего облика возлюбленных совершенно аналогичным образом, перечисляя варианты наименований локонов, лица, родинки и пр. и разбирая примеры их употребления, ср. [Османов 1974: 99–102], [Ворожейкина 1984: 151–159 (раздел «Символы феноменов красоты»)]; отметим, что в библиографиях обеих указанных работ трактат Рами не упоминается.

⁵ О творческом пути 'Ираки, а также о мистической любви к отрокам, противопоставляемой земной любви к женщинам, см. [Дроздов 1997].

⁶ Ср., например, словарь суфийских терминов «Мир'āt-и 'ушшāq» («Зерцало влюбленных»), перекликающийся по названию с трактатом Рами, см. [Бертельс 1965: 126–178].

⁷ Наṣīr ад-Дйн Ṭūsī (ум. 1273–74), философ, естествоиспытатель и государственный деятель, служивший при дворах монгольских правителей Хулагу и Абака; автор трактатов по медицине, физике и математике, книг по *калам* и *фикху*, а также прославленного сочинения «Насирова этика» «Ахлāq-и Наṣīrī», поэтологического свода «Мерило стихов» «Ми'йār ал-аш'ār», написанного как раз в Мараге, и многочисленных трудов по астрономии. В Мараге ученый основал обсерваторию, которая в дальнейшей традиции обычно связывается с его именем.

⁸ О белой руке Мусы (библейского Моисея) см. [Коран 1986: 7:108(105), 26:33(32), 27:12, 28:32], ср. Исх. IV, 6 — о руке Моисея, пораженной проказой. М.Пиотровский отмечает, что современники Мухаммада понимали, что речь идет о проказе, но уже несколько веков спустя мусульманские комментаторы стали упоминать о черной коже Мусы и его руке, которая меняла цвет на белый [Пиотровский 1991: 110–111].

⁹ В оригинале *ta'wīl* (букв. «возвращение к началу»), термин, обозначающий в экзегетике символично-аллегорическое или рационалистическое толкование Корана. Напрямую связали *ta'wīl* с иносказанием (*маджāз*) мутазилитские экзегеты, выступив с утверждением, что темные места (*мута-шābihāt*) Корана следует рассматривать как выраженные иносказательно и нуждающиеся в рационалистическом истолковании, см. [Ислам, Словарь 1991 ст. *ta'wīl* (А.Кныш)]. Ясное и четкое определение *тафсīр* и *та'wīl*, противопоставленных как экзегетика и герменевтика см. в «Совершенстве в

коранических науках» [Суйути 2000: 49–53]. *Ta'vīl*, по определению Суйути, есть «углубленное проникновение ученых, искушенных в методах наук, в смысл сообщенного» [там же: 51]. Согласно процитированным Суйути словам другого ученого, *tafsīr* связан с передачей знания, а *ta'vīl* связан с размышлением [там же]. Активно использовали возможности «науки *ta'vīl*» теологи и поэты исмаилитского круга (о касыде Насира Хосрова, посвященной восхвалению этой науки и ее носителей см. [Никитина 1997], а также примечания М.Л.Рейснер к публикации в данном сборнике).

¹⁰ В оригинале *natāyidj-i idjtimā'-i ahl-i suḥan*. Речь идет о консенсусе (*idjtimā'*) филологов и критиков поэзии, достигаемом при совместном обсуждении (*idjtimā'*, букв. «объединение, встреча») того или иного аспекта поэтического творчества.

¹¹ Выражение представляет собой перефразированную поговорку «нет цвета темнее черного», т.е. «ничего не может быть хуже» и содержит намек на «черные дела» волос, подвергающих мучениям сердца влюбленных.

¹² «Рабочими» языками критики поэзии в Иранском мире того периода были арабский и персидский.

¹³ В оригинале приведена арабская формула *bi-mā fī-ḡ-ḡāmīr qā'il*, обозначающая, что автор книги (*qā'il*, букв. «говорящий») не имел предшественников, труды которых служили бы основой его сочинения.

¹⁴ В оригинале — *qiṣṣa-i dirāz*. Ср. знаменитый бейт Хафиза: «Описание завитков (*шикан*, тж. «обман») локонов возлюбленного // невозможно сократить, поскольку это — долгая история (*qiṣṣa-i dirāz*)», см. [Хафиз 1994: 59 (40:5)].

¹⁵ В оригинале *murakkabāt-i īn mufradāt*, т.е. сложные образные «составы», в которые какие-то из перечисленных «простых веществ» входят в качестве составляющих.

¹⁶ Захир ад-Дйн Абӯ-л-Фаẓл Тāхир б. Муḥаммад Фāрйāбӣ (ум. 1201/22 в Тебризе) — поэт-панегирист, следовавший традиции хвалебных од Анвари и Хакани. Жил при дворах Мазандарана, Нишапура, Азербайджана. Обзор источников о нем см. в [Сафа 1984 т. 2: 750–764].

¹⁷ В «стословный» каталог сравнений входит слово *siyāh-kār* (*siyāh* — усеченным алифом) «злодей», «вершитель черных дел», обозначающее иногда в текстах позднеклассического периода «практикующий черную магию». Судя по замечанию автора трактата об изобретении сравнения локона с колдуном, он этого значения за словом *siyāh-kār* не признает.

¹⁸ *Muḫtari'*, «изобретатель» — термин арабской поэтологии, обозначающий поэта, который вводит поэтическую инновацию — мотив или фигуративное выражение. Согласно Ибн Рашику (ум. 1063 или 1070), *uḫtirā'* «есть “изобретение (*ḫalq*) *ma'ānī*, в которых не опередили, и выполнение таких *ma'ānī*, которых никогда не было”» (цит. по [Куделин 1983: 181]). Большой раздел указанной монографии специально посвящен анализу представлений об оригинальности в традиционной арабской поэтике [там же: 166–198].

¹⁹ В оригинале *'aḡd*, что также может быть понято как «переплетение, хитросплетение».

²⁰ Издание 'Аббаса Икбала [Анис 1946], по которому сделан наш перевод, основано на иранских рукописях и во многом отличается от текстов, использованных К.Юаром. Поскольку данный пассаж важен для последующего анализа, представляется полезным привести его здесь в транслитерации и в переводе Юара: *ва ѓн таибѓх ба вѓсита-и ѓн дар 'ақд-и сад исм ва сифат-и зулф зикр нарафт ки джумхѓр-и тѓйѓфа дар исти'мѓл-и ѓн таибѓх мутта-фиқ нѓстанд бар ѓн тақдѓр ки хар гѓх манзѓр сар битарѓшад ѓад-и байзѓ-ѓи мѓсѓ равшан ва сад сифат-и шаст-и зулф ки сардафтар-и нѓздах бѓб-и хусн ва джамѓл аст дар дѓвѓн-и дилбарѓ мансѓх гардад ва тѓ касѓ хақѓкат-и ѓн ма'нѓ истимѓ' накарда бѓшад мута'арриз-и кинѓѓат-и ѓн луғат нагардад чунѓнки қѓ'ил гѓѓад: бар фарқ-и ту мѓсѓ ѓад-и байзѓ бинумѓд // тѓ 'ақд-и сад аз нѓздах андѓхтай.* К.Юар дал такой перевод: «Mais cette dernière comparaison ne fait pas partie des cent noms des cheveux énumérés ci-dessus, parce que tous les poètes ne sont pas d'accord sur son emploi. Maintenant, si l'on suppose que l'amante rase sa tête, ce qu'on exprime en la comparant à la main blanche de Moïse, on dira qu'elle fait disparaître les cent qualités de la beauté, et que par conséquent elle renonce à s'en parer. Si l'on ne savait cela, il serait impossible de comprendre l'énigme suivante...» (Anis 1875: 18).

²¹ Чтение персидской поэзии порой подводит к вопросу: что именно мы изучаем — ее саму или собственные фантазии? А.Л.Беларт в своей диссертации по «Подарку двух Ираков» Хакани удачно заметила: «Парадоксальным образом мы любим их (т.е. тексты «великих классиков»), потому что в исторической перспективе мы их не понимаем. Опасность еще больше с текстами, которые эмоционально заряжены; в особенности любовная поэзия ошибочно представляется вневременной» [Беларт 1996: 20]. Именно чувство неадекватности собственного восприятия и перевода побудило меня к поиску дополнительных источников, содержащих сведения о построении и интерпретации поэтических образов.

²² Ср. также специальные словари, такие, как словарь поэзии Афифи [Афифи 1997: т. 3], сл. ст. *ѓад-и байзѓ* и след.; словарь поэтических «намеков» Сарвата [Сарват 1985 сл. ст.: «*даст-и Мѓсѓ*», «*ѓад-и байзѓ*» и «*каф-и сафѓд*»], которые, однако, ничего не добавляют к информации, изложенной в словаре Диххуда.

²³ Интересный пример использования этого термина см. в [Шамс-и Кайс 1997: 191 и 389 прим. 91], где обнаружение нужного значения слова помогает критику построить *тақдѓр* и прояснить толкование стиха.

²⁴ О *та'вѓл* как способе интеллектуальной реконструкции и об интеллектуальном анализе как способе понимания *тамсѓл* (вид метафоры, основанной на концептуальном, а не перцептивном, уподоблении) см. [Джурджани 1954: 9–18].

²⁵ Всесторонний анализ представлений о «дозволенном волшебстве» искусства в мусульманском мире см. в [Бюргель 1985].

²⁶ Подробно о *таурийя* и *ѓхѓм* в арабской и ранней персидской традиции см. [Бонебаккер 1966].

²⁷ Салмѓн Саваджѓ (Джамѓл ад-Дѓн Салмѓн, ум. 1367) многократно цитируется в «Собеседнике влюбленных», см. прим. 32.

²⁸ Этой инновации придавалось большое значение, Даулатшах даже отметил ее в весьма лаконичной биографии Рами [Даулатшах 1959: 231].

²⁹ Здесь Рами, как и далее, украшает свое описание приемом *īḫām*, используя лексику, семантически связанную с предметом описания. Выражение *са ваджх* «три разновидности» (в переводе — «три обличья»), означает также «три лица». Шараф Рами не только сам прибегает к риторической двусмысленности, но и приводит множество примеров, содержащих разного рода амфиболии, из касыдных зачинов, газелей и рубаи, что помещает объяснения и поэтические примеры в единое стилистическое поле, «хождение» по которому требует от читателя постоянных этимологических усилий.

³⁰ В оригинале *ādam rūy rā asmar ḫānand* причем *асмар* набрано жирным шрифтом, который используется в издании А.Икбала для графического выделения поэтических атрибутов, в соответствии с чем следовало бы перевести «смуглое (*ādam*) лицо называют *асмар* (темное)» или даже «смуглолицего (*ādam-rūy*) называют темно[лицым]». Однако далее приведен пример с использованием *ādam*, а не *асмар*, ср. перевод Юара [Анис 1875: 36], где первый тип лица — именно *ādam*.

³¹ О поэтической фигуре *īḫām*, основанной на употреблении в бейте двузначного слова, см. Введение. Здесь, с учетом контекста приведения примера, фигуру, вероятно, образуют такие значения слова *ādam*, как «Адам» и «смуглый, темнокожий». *Адам* может также выполнять функцию личного местоимения первого лица, что открывает еще одну «ихамную возможность» понимания последующего бейта: «Заметив зернышко твоей родинки на пшенично-[смуглом] лице, // я (*ādam*) отправился за зернышком и угодил в западню».

Запретным плодом для Адама и его жены, согласно распространенному в комментаторской традиции мнению, считалась пшеница: Адам потянулся за пшеничным зерном и угодил в западню, расставленную Иблисом. В самом Коране упоминается «дерево», к которому Адаму с женой было велено не приближаться, а после нашептывания сатаны «они вкусили дерева» и были низвержены из рая, см. [Коран 1986: 7:18(19)–23(24)]. Как пишет в своем комментарии к Корану Табари, «передают, что это была виноградная лоза, говорят также, что это смоковница, а большинство комментаторов стоят на том, что это была пшеница», цит. по [Хуррамшахи 1999: 145].

³² Джамāl ад-Дйн Салмāн, более известный как Салмāн Саваджй (ум. 769/1367), поэт, связанный с двором султана Увайса в Багдаде. Автор множества касыд (около 5000 бейтов), в частности, знаменитой «искусственной» касыды, каждый бейт которой демонстрирует поэтическую фигуру, газелей, написанных с виртуозным применением приема *īḫām* и высоко ценимых Хафизом (ум. 1390), а также двух маснави «Джамшид ва Хваршид» и «Фирāk-нāма» (последняя поэма посвящена любви шаха Увайса к прекрасному отроку и его тоске после потери любимого [Сафа 1984 т. 3, ч. 2: 1014], а вовсе не «любовницы», которая появилась в русском издании «Истории персидской литературы» Я.Рипка по ошибке [Рипка 1970: 252], ср. [Рипка 1959: 254]: «über den Verlust seines Geliebten»).

³³ Бейт из газели с радифом «*ūfṭād*», см. [Сафа 1984 т. 3, ч. 2: 1021]. Фи-

гура *īḫām* реализуется следующим образом: при выборе для *ādam* значения «Адам» возникает *кораническая* аллюзия (см. прим. 31). При значении «темнокожий» речь идет о влюбленном, лицо которого потемнело от страданий, или о его опаленном страстью сердце, влекомом красотой родинки и попадающем в силки локонов.

³⁴ Ар. *муваррад* произведено от *вард* (роза) по модели арабского пассивного причастия, при этом слово *вард* заимствовано арабским из среднеперсидского (*вард* «красная роза»). Персидские и арабские филологи считали *вард* арабским именем розы, а *гул* — персидским. На самом деле этимологически новоперс. *гул* восходит к ср.-перс. *вард* (фонетические переходы *в* в *г*, *рд* в *л* зафиксированы как регулярные, см. [Хорн 1893: 206–207]. *Муваррад* (букв. «ставший [как] роза») толкуется в арабско-русском словаре Баранова «красный, алый; румяный». А персидско-русские словари Гаффарова и Рубинчика дают для его полного синонима *гул-ранг* (комполит, букв. «цвета розы») перевод «розовый, розового цвета», что не точно; ведь толковые словари персидского языка считают «цветом розы» не розовый, а гораздо более яркий и насыщенный цвет — алый, красный, ср. толкование для *гул-ранг* в словаре Муина — *ба ранг-и гул-и сурх, аҳмар* (цвета красной розы, красный), то же — у Диххуда.

³⁵ Бихиштй Амулй — не идентифицирован.

³⁶ Как отмечает А.Икбал [Анис 1946: 18, прим. 1], имя «Шадишах Исфа-ранги» приведено лишь в одной рукописи, в остальных бейт предваряется словами «поэт говорит». В переводе Кл.Юара имя поэта передано как «Châdenpânâh Asîri-Mekki» [Анис 1875: 37].

³⁷ В оригинале *tâ барг-и гул-и насрйн шуд рӯй-сафид аз ту*, букв. «как только лепестки дикой розы стали белоликими от тебя», т.е. позаимствовали у твоего лица белизну. *Гул-и насрйн* означает как «жонкиль» (*Narcissus jonquilla*, вид дикорастущего нарцисса) [Рубинчик; Диххуда], так и «шиповник» [Гаффаров] или «wild rose» [Штейнгасс]. Интересно, что словарь Муина дает только одно значение — дикий желтый нарцисс, а на рисунке, иллюстрирующем *насрйн*, изображены ветка и цветок шиповника. В поэтической традиции *насрйн* наиболее часто фигурирует как носитель признака белизны (т.е. понимается как дикая роза), ср. приведенные в словаре Диххуда (сл. ст. *насрйн*) толкования из средневековых фархангов, преимущественно указывающие на «мелкую белую столистную розу», растущую большими кустами и имеющую сильный аромат; ср. там же поэтические композиты *насрйн-рух*, *насрйн-бадан* и пр., в которых первый компонент регулярно толкуется как *сймйн* «серебристый» и *сафид* «белый». Поэтическая идея бейта состоит в «красивом обосновании» (*хусн-и та'лйл*) начала цветения белого шиповника: лепестки не могут усидеть на месте и выглядывают из кожицы бутона по той причине, что обрели необычайную белизну, подобную белизне возлюбленного lika. В обоих полустилиших бейта использована также фигура *īḫām*: *рӯй-сафид шудан* «стать белоликим» имеет переносное значение «оправдываться, восстанавливать свою репутацию» (ср. «обелить себя»), а *дар нӯст наганд-жидан* «не вмещаться в кожу» — значение «не помнить себя от радости», «быть вне себя от радости». Другой смысл бейта: «С тех пор, как лепестки

дикой белой розы обелили себя благодаря тебе, // Они вне себя от радости и веселья». Этот смысл возникал в процессе восприятия, вероятно, первым, ведь для понимания бейта, построенного на приеме *īḫām*, слушатель должен от привычного значения перейти к необычному, а «привычным» для устойчивых словосочетаний (и тем более — идиом) является как раз производное значение, основанное на том или ином типе переосмысления компонентов. Неожиданным образом первый, более тривиальный смысл бейта, строится здесь на основе переносных значений словосочетаний, а для проникновения в поэтически изощренный смысл слушателю необходимо как бы «раздеть» их, вернуть им семантическую прозрачность и понять буквально, т.е. прибегнуть к этимологической процедуре. Такой тип *īḫām* очень широко представлен в газелях Хафиза.

³⁸ Маулāна Хумām ад-Дйн Табрйзй (ум. 713/1314) — тебризский поэт, воспитанник прославленного астронома Насир ад-Дина Туси [Анис 1875: 37, прим. 1]. Я.Рипка упоминает о нем, перечисляя поэтов, подражавших Са'ди в жанре газели [Рипка 1970: 244]; биографический очерк с обзором источников и образцами творчества см. в [Сафа 1985 т. 3, ч. 2: 712–731].

³⁹ Дерево Туба, по преданию, растет в раю. Его ветви, простирающиеся во все стороны и достигающие каждого из обитателей рая, увешаны разнообразными благоуханными и прекрасными плодами (отсылки к источникам см. в [Диххуда 1993–94 сл. ст. *ṭubā*]). Идея бейта — скрытое сравнение прекрасного лика с чудесным райским деревом, которое в этом сравнении проигрывает и оказывается столь неприглядным, что его можно использовать лишь как топливо для адского огня.

⁴⁰ Захйр ад-Дйн Фāйрāбй — см. прим. 16.

⁴¹ Бейт из восхваления Кызыл-Арслана (приведено у Сафа, см. [Сафа 1984 т. 2: 760]). Заключительный бейт того же панегирика процитирован Шам-и Кайсом как пример на фигуру *urdāf* (один из видов намека); о неприятностях, которые эти стихи навлекли на поэта, см. в [Крымский 1981: 385–386]. В данном бейте поэт «соразмеряет» два конвенциональных имени лика (свеча и луна), утверждая, что лунный свет, озаряющий всю землю, является заимствованным и лишь малой толикой того сияния, которое исходит от лица адресата — свечи, озаряющей собрание. Во втором полустииши (*parvāna-i 'atā ba maḥ-i āsmān daḥad*) слово *parvāna* со значениями «позволение» и «мотылек» образует *īḫām*. Сравнение лика со свечей в первом полустииши актуализирует сначала «привычное» значение *parvāna* «мотылек», тогда смысл бейта был бы таков: «Твое лицо — свеча, что каждую ночь от своего сияния // жалует луне по мотыльку», а догадаться следует о «необычном». На самом деле, *īḫām* с использованием *parvāna* («мотылек/дозволение») принадлежит к настолько распространенным в газелях, что комментаторы его часто даже не отмечают.

⁴² Пūr-и Рудакй — букв. «сын Рудаки». Пūr (восходящее к др.перс. *puhra*) входит в состав многих прозваний, например, *pūr-i 'Ankā* «сын Анка», т.е. Заль, вскормленный, по преданию, волшебной птицей Анка, или *pūr-i 'Imrān*, т.е. Муса, сын Имрана. Однако, бейт, цитируемый далее, принадлежит, возможно, самому «Адаму поэтов» Рудаки (ок. 860–941).

⁴³ См. [Рудаки 1987: 77 перс. текста, 73 перевода]; бейт приведен как третья и четвертая строки рубаи, первые две строки которого не найдены. Смысл бейта связан с конвенциональным предписанием хранить тайну любви, проявляя *ṣabr* («терпение») — способность терпеливо сносить муки разлуки с ликом возлюбленной особы. Разлукой является всякое отсутствие возможности увидеть лик (например, когда его луна скрыта под тучей волос). Однако, когда муки разлуки становятся нестерпимыми, происходит «разрыв покрова тайны» — влюбленный проливает слезы или обращается к своему предмету со словами мольбы или признания (к примеру, слагает газель).

⁴⁴ 'Изз Шарвānī — в издании Юара имя дано как 'Aziz Vānī [Анис 1875: 38], не идентифицирован.

⁴⁵ Смысл бейта, вероятно, в том, что на утренней попойке, устраиваемой после ночного пира для опохмеления, воротник возлюбленной особы растегнут и видна розовая полоска груди («утро» меж краев рубахи). На лице возлюбленной особы, обычно подобном утру, наоборот, лежит тень ночи, проведенной на пиру. Индиго (*nīl*) — одна из метафор ночи. Омоним *nīl* (название реки Нил) — метафора полноводия, поэтому во втором полустишии возможен *īḫām* «отпечталась утренняя попойка, подобная [по обилию реке] Нил, на челе». *Рух-сър* «лицо, облик, внешний вид» — сложение из *рух* (лицо, щека) и *сър* (суф. со значением «область, сторона»), т.е. буквально означает «область или сторона, где помещается лицо, щека». Выбор именно этого слова для «лица» придает «точность» обоим вариантам смысла бейта: «отпечталась утренняя попойка, словно индиго, на месте щеки» и «оставила след утренняя попойка, словно река Нил, на месте щеки».

⁴⁶ Сихр-Афарйн — возможно, литературное имя кого-то из современников Шарафа Рами (ср. пример, введенный словами «Сихр-Афарин говорит» в конце главы 5 [Чалисова 2000: 394]), в доступных источниках не упоминается; *сихр-афарйн* (букв. «творец волшебства», «чародей») может быть и метафорическим обозначением поэта вообще «чародей слова»; в заключении к трактату автор подробно рассуждает о сходной природе волшебства (*сихр*) и поэзии, называя поэта, одаренного от природы, «способным к чародейству» (*муста'ид-и сихр-афарйн*), см. [Анис 1946: 59], ср. *сихр-и ҳалāl* «дозволенное волшебство» как одна из традиционных метафор поэзии.

⁴⁷ Весь отрывок, включая авторскую ремарку, построен на *ихамных* словах со вторым, «шахматным», смыслом: *шāḫbāzān* (соколы; лучшие, царственные игроки; возможно, также «игроки, получившие шах»), *'arṣa* (ристалище, шахматная доска), *рух* (лицо; ладья), *майдān* (поле; шахматная доска), *шатт-и рандж* (река скорбей; *шатрандж* — шахматы), *мāt* (пораженный; шахматный мат) создают второй смысловой план: «Лучшие игроки (или — «игроки, получившие шах») на шахматной доске любви именуют его «ладью», как говорит Сихр-Афарин: «Всякий, кто увидел его/ее ладью на краю доски, // был разбит в шахматах и получил мат» (Ср. разбор «шахматного» рубаи, приписываемого поэте XII в. Махсати, в [Ворожейкина 1984: 218]).

⁴⁸ В оригинале *nārsī-гӯйān*. Судя по контекстам употребления, *nārsī* в

трактате обозначает персидский язык, на котором написан «Собеседник» и цитируемые в нем стихи (ср. далее, в главе 7 «а на персидский (*nārsī*) перевели так», вслед за чем помещены стихи на классическом персидском). У Юара это место переведено: «Ceux qui se piquent d'employer des mots anciens» [Анис 1875: 38], а стихотворный пример тот же.

⁴⁹ Во втором полустушии обыграны два значения *gūna* («щека» и «образ, вид»). Второй смысл: «не подавала мне судьба подобного вида надежд».

⁵⁰ *Забāн-и пахлавī* — пехлеви, в зависимости от контекста, среднеперсидский или парфянский язык; также (наряду с арабизированной формой «*фахлавī*») — общее название местных иранских диалектов — мазандаранского, гилянского, ширазского и т.д. (ср. *фахлавийīāt*, стихи на диалектах, образцы см. в [Шамс-и Кайс 1959: 104–106]). Очевидно, здесь, как и в главе 1, где приведены триады обозначений вьющихся волос на арабском, *пахлавī* и *nārsī* (см. [Собеседник 2000: 94–95]), имеется в виду один из современных автору диалектов (гилянский или ширазский?), сохранивший большее сходство со среднеперсидским, чем классический персидский (зд. *nārsī*). *Дīm* в значении «лицо» (восходит к авест. *daēman*) сохранилось, согласно словарю Муина, в гилянском.

⁵¹ А.Икбал отмечает, что стихи не поддаются прочтению или реконструкции для прочтения [Анис 1946: 19, прим. 2].

⁵² Несмотря на диалектные особенности второго полустушия, здесь общий смысл, вероятно, таков: «Явись в своей красе, о жасминоликая луна, // Чтобы мы ощутили аромат твоего лика».

⁵³ Сумнат — название шиваистского храма в Гуджарате (Соманатха, букв. «владыка луны»), разрушенного султаном Махмудом Газнавидом, в поэтической традиции — символ язычества, побежденного исламом. Камень Соманатха, т.е. лингам, водруженный Сомой — богом Луны в почитание Шивы (Махадевы), был, по словам Бируни, уничтожен Махмудом в 416 г. х. «Он приказал разбить верхнюю часть и остаток перенести в свою резиденцию, Газнин, со всеми его парадными украшениями, покрытыми золотом и драгоценными камнями. Часть его была брошена на городском ипподроме вместе с Чакрасвамином, бронзовым идолом, привезенным из Танешара» [Бируни 1995: 431]. Смысл бейта: твое лицо красотой превосходит всех разукрашенных кумиров и идолов, которым поклоняются язычники; яви свой лик — и все идолопоклонники бросят своих богов и станут поклоняться тебе.

⁵⁴ В оригинале *ба ваджх-и ташбīх мин ваджх*, букв. «путем сравнения с [какой-либо] стороны» (ср. вошедшее в персидский арабское выражение *мин кулли ваджх* «со всех сторон»), т.е. по какому-либо признаку (*ваджх* также использовался грамматистами и поэтологами как термин для обозначения общего смысла у компонентов сравнения). В данном случае, как и в начале главы, автор эксплуатирует многозначность «*ваджх*»: возможен перевод «путем сравнения по облику» или даже «путем сравнения лица».

⁵⁵ О руке Мусы см. Введение к публикации.

⁵⁶ На самом деле *вард* — персидское заимствование, см. прим. 34.

⁵⁷ Кааба — главная святыня мусульман, храм в Мекке, где находится Черный камень. О сравнениях Каабы с прекрасной женщиной (и наоборот —

сравнениях возлюбленной с Каабой) в арабской и персидской классической поэзии см. [Беларт 1996: 150–167].

⁵⁸ Кибла — направление на Мекку, лицом к которой положено обращаться при совершении молитвы.

⁵⁹ Ранее, перед перечислением определений, общепризнанных в арабском языке для обозначения лица, автор отмечает, что эти слова произведены путем сравнения (*таибъх*). Здесь же приводятся арабские определения, присвоенные персами «истинному» лицу путем иносказания (*маджъз*). При этом одно определение, *йад-и байзъ* (Белая рука), попало в оба списка (а далее, в списке персидских сравнений фигурирует синонимичное *даст-и Мусъа* «рука Мусы»). Очевидно, Рами имеет в виду, что арабы употребляли выражение «Белая рука» в сравнительных конструкциях (разновидности фигуры *таибъх*), где истинное слово (лицо) и сравнение (Белая рука) сопоставлены, а персы — в метафорических конструкциях (фигуры *исти'ара*, *кин'айа*), где истинное слово опущено (о семантике «Белой руки» см. Введение к публикации), в сравнениях же они предпочитали использовать «руку Мусы (*даст-и м'усъа*)». Иносказание считалось в традиционной риторике способом выражения смысла, превосходящим по «красноречивости» как прямое выражение смысла, так и его выражение при помощи «проясняющего» сравнения, см. разбор основополагающих тезисов 'Абд ал-Кахира ал-Джурджани в [Чалисова, Смирнов 2000: 302–305].

⁶⁰ *Джъм-и джахън-нумъа* «чаша, являющая мир» — легендарная чаша, которая часто именуется также *джъм-и джамшид* или *джъм-и джам* (чаша Джамшида). На самом деле в *«Шъх-нъма»* чаша, показывающая мир (*джъм-и г'ити-нумъа*) упоминается не в дастане о правлении первого царя иранцев, а в рассказе о Бижане и Маниже (Кай-Хусрав видит в отражении чаши, где именно находится заточенный в колодец Бижан, и сообщает отцу Бижана — Гиву). До начала XII в. «всевидающая чаша» чаще упоминалась в стихах как «чаша Кай-Хусрава» [Хуррамшахи 1999: 564–565, со ссылкой на мнение Диххуда]. Как поэтическое иносказание «чаша, показывающая мир» может «намекать» не только на лик возлюбленного друга, но и на сердце, ср. употребления *джъм-и джахън-нумъа* в газелях Хафиза: сияющее сердце друга (33:6), ясное сердце «ведущего по пути» (187:3; 274:4), см. [Хафиз 1994: 48, 252, 371]. «Чаша Джамшида» (*джъм-и джам*), наряду с обозначением чаши вина, намекает в ряде газелей Хафиза и на лик возлюбленного, но опосредованно, через «сердце познающего истину», чистое и ясное, отражающее красоту истины и являющее образ предвечного Возлюбленного, см. [там же: 140 (119:1); 193 (143:1); 195 (144:1)], здесь и далее при ссылках на Хафиза в круглых скобках указаны номер газели и, после двоеточия, — номер бейта.

⁶¹ *Субх* «утро» включено также выше в список арабских имен, присвоенных персами лицу «путем иносказания». Как и в случае с «Белой рукой» Мусы (см. прим. 59), таким образом отмечается, что «утро» равно употребляется как в сравнительных конструкциях типа «твой лик, светозарный, как утро», так и в метафорических типа «яви утро из тьмы [кудрей]».

⁶² *Наср'ин* — мелкая белая, очень ароматная роза, растущая кустами, в поэтической традиции передает признаки белизны и благоухания (см. прим. 37).

⁶³ Рӯм в разное время обозначал также Рим, Грецию, Турецкую империю. В поэзии «светлолицые румийцы» стали носителями белого цвета, а Рум — «белой» страной, в противоположность *зангбār* (Занзибар) или *хабаши* (Эфиопия), странам «черного цвета», ставшим, в частности, метафорическими именами волос. Референтами для пары «*рӯм ва занг*» (Византия и Занзибар) как цветообозначений выступают в поэтических текстах не только лицо и волосы, но и другие устойчивые сочетания черного и белого, ср. у Мас'уда Са'да — «две дружины дня и ночи из Рума и Занзибара» [Афифи 1997 т. 2: 1197].

⁶⁴ Хутан — область и город в Китайском Туркестане, славился красивыми женщинами, превосходным мускусом и прекрасными шелковыми тканями [Гаффаров 1976].

⁶⁵ *Нигār-хāна-и чйн* «собрание китайских картин», также «китайская мастерская, где рисуют картины» и «китайское капище». Распространенное представление о красочности «китайских» картин связано прежде всего с фигурой основателя манихейства Мани, который, по утверждениям многих мусульманских источников, был величайшим художником своего времени и разукрасил свою книгу «Артанг» картинами необычайной красоты и яркости. Кроме того, манихейские молитвенные дома украшались фресками. Во времена установления ислама манихейство считали в основном религией тюркских народов, живших на крайнем востоке Халифата, на рубежах Китая — в т.н. Китайском Туркестане. Это и обусловило, по мнению Е.Э.Бертельса, появление в мусульманской литературе топоса «китайского художника Мани» [Бертельс 1960: 84]. *Нигār-хāна-и чйн* как сравнение для лица может равно обозначать «разукрашенную орнаментами и заставками страницу книги» и «разукрашенный фресками храм».

⁶⁶ Смысл бейта: стоит вообразить твоё сверкающее яркими красками лицо, как шедевры «китайских» мастеров представляются бесцветными и некрасивыми.

⁶⁷ *Вард* и *гул*, этимологически одно и то же персидское слово (см. прим. 34). В определенном смысле история этого слова является моделью отношения арабского и персидского элементов в иранской культуре раннемусульманского времени: персы вторично заимствуют как «арабские» многие элементы исконно иранской традиции.

⁶⁸ В оригинале *шу'арā-йи рӯшинās*. *Рӯ-шинās* «именитый», букв. «со знакомым лицом», может пониматься и как «знающий лицо» (ср. совр. значение «физиономист»), следовательно, именитые поэты являются, в ихамном прочтении, «поэтами — знатоками лица».

⁶⁹ В оригинале *ки чӯн-и бӣнӣ дар ваджх-и ташбӣх аст*. *Чӯн* (букв. «как, подобно») употреблено здесь как персидский аналог арабской частицы *кайфа* «как» и обозначает аспект, в котором производится сравнение между вещами, соотносимый с философской категорией *кайфа*, т.е. «качество». Согласно Абу Али Ибн Сина, *чӯн* или *кайфиййа* является состоянием субстанции, не обладающим делимостью, как здоровье и болезнь, чернота и белизна, округлость, удлиненность, мягкость, жесткость [Абу Али Ибн Сина 1980: 114]. В приведенном ниже примере нос уподоблен сначала букве *алиф* (по «тонкости и удлиненности»), а затем — пальцу Пророка (по тонкости,

удлиненности и чудотворству). Утверждение Рами, что именитые поэты не давали описаний носа, не вполне соответствует действительности, см. сравнение носа с шелковой нитью, а ноздрей — с завязанными на ней узелками в стихах Абу Шуайба (X в.) [Османов 1974: 33], а также сравнение носа — с серебряной колонной, поддерживающей арки бровей, в «*Шāх-нāма*» Фирдоуси [Анис 1875: 41, прим. 1].

⁷⁰ 'Айн — ар. «глаз», а также буква 'айн — метафорическое имя глаза. [Буква] нўн — метафора брови, а мїм — метафора рта. Речь идет о том, что меж двух глаз-'айнов от брови-нуна до рта-мима начертан алиф носа на серебряной странице лица. Как подметил Кл.Юар, слово бїнї («нос») можно понять и как глагольную форму «ты видишь», т.е. в бейте представлена фигура йхām. Добавим, что здесь смысл «ты видишь» — очевидный, а «нос» — скрытый, «ихамный», который следует обнаружить, задумавшись о переносном значении алифа. Второй йхām в бейте — 'айн («глаз» и название буквы). Вначале «меж двух 'айнов друга» понимается слушателем как «меж двух глаз друга», но после упоминания букв нўн и мїм актуализируется второе значение, и оказывается, что 'айн — не истинное имя глаза, а графическое иносказание. Стоит отметить, что буквы нўн, 'айн и мїм, начертанные на странице лица, образуют арабское слово ни'ам «блага, дары, милости», которое с добавлением алифа между 'айн и мїм превращается в на'ām (столб, указывающий направление в пустыне; вар. утвердительной частицы на'ам «да»). Алиф, прибавленный в конце, дает слово на'мā «счастье, блаженство».

Второй бейт содержит намек на легенду об одном из чудес Мухаммада, расколовшего луну пополам кончиком пальца.

⁷¹ Отсюда и до конца главы текст имелся лишь в одной из рукописей, фрагмент, по мнению А.Икбала, возможно, является позднейшей интерполяцией [Анис 1946: 21, прим. 1].

⁷² Камāl Гийās — скорее всего, Камāl ад-Дин Гийās Шїрāзї (ал-Фāрисї), ширазский поэт, представленный Даулатшахом в шестом разделе антологии (среди авторов XIV в.) как приверженец шиизма, посвящавший прекрасные касыды 'Али и его роду [Даулатшах 1959: 315].

⁷³ Кончиком волоска — т.е. тончайшей кистью, состоящей из одного волоска. Стихи, включающие мотив начертания феноменов красоты Божественной кистью, см. также в главе 5 (волосок с кисти Предопределения стал ресницей) [Чалисова 2000: 394], и далее, в главе 7 (пушок — это след пера Божественного творения).

⁷⁴ Хурўф-хāнāн (букв. «читающие харфы»), здесь имеются в виду поэты, увлекающиеся графическими образами в описаниях возлюбленных, т.е. поэты, «читающие» их красоты как буквы, начертанные Вышним пером. Мистикой букв увлекались уже исмаилиты, а с конца XIV в. стало набирать силу течение хуруфизм, — графический мистицизм. Хуруфиты прямо утверждали, что слово Аллаха начертано на лице человека: нос — это алиф, две ноздри — два лама, глаз — ха [Ислам, Словарь 1991: 284 (А.Колесников)].

⁷⁵ Здесь также (ср. прим. 70) 'айн означает название буквы 'айн и «глаз», а бїнї — «ты видишь» и «нос». Второй смысл: «Меж двух глаз той отрады сердца // Нос — алиф из чистого серебра».

⁷⁶ Сāхиб-и Махзан (букв. «хозяин, хранитель сокровищницы», казначей) — не идентифицирован. Возможно, литературное имя поэта, занимавшего пост казначея в Диване.

⁷⁷ По смыслу бейта яблоко должно обозначать лицо, однако, такое иносказание не упомянуто среди перечисленных в этой главе. *Сйб* «яблоко» чаще обозначает подбородок (см. далее, гл. 12, «Об описании подбородка»). В словаре Штейнгасса, однако, зафиксирован композит *seb-chihr* «apple-cheeked».

⁷⁸ Мухаммад 'Асṣār — маулāнā шайх Шамс ад-Дйн Хāджй Мухаммад 'Асṣār Табризй, тебризский поэт, суфий и ученый-филолог XIV в. Его наиболее известное произведение, любовная поэма «*Ишк-нāма*» (Книга любви) или «*Михр у Муштарй*» («Солнце и Юпитер»), является суфийской аллегорией, повествующей о чистой любви двух юношей — Михра, сына иранского царя Шапура, и Муштари, сына министра при дворе Шапура, см. очерк источников и образцы стихов в [Сафа 1985 т. 3, ч. 2: 1022–1031].

⁷⁹ *Насрйн* — см. прим. 37.

⁸⁰ В четырех бейтах примера содержатся четыре определения носа, соответствующие традиционным образным «измерениям» лица: 1. лицо — письмена или картина кисти Всевышнего, нос — линия; 2. лицо — храм, нос — серебряная колонна; 3. лицо — сад, нос — белая лилия в бутоне; 4. лицо — драгоценный клад, нос — сосуд из чистого серебра, выступающий барельефом (вычеканенный) на лице. Далее о тексте см. прим. 71.

⁸¹ В оригинале *лафз-и муштарак*, букв. «общая, находящаяся в совместном владении словесная форма», грамматический термин, обозначающий словесную форму, наделенную двумя или более прямыми, переносными значениями, т.е. форму, которая на законных основаниях, по первоначальному языковому установлению (*ваз'*) указывает на несколько смыслов, омоним. В данном случае речь идет о том, что словесная форма *хат* имеет два «равноправных» истинных значения, одно для каллиграфов (почерк, надпись, линия), а второе — для ценителей красоты (пушок на лице).

⁸² *Аз рӯ-йи қийās* «путем сравнения». Речь идет о том, что красота пушка «неизречаема», не поддается выражению прямо, в «истинных» словах, а описывается (как и все остальные атрибуты красоты) путем сравнения и представляется «по аналогии». Ср. *қийās* в терминологическом значении — «познание через аналогию», «знание, полученное путем интеллекта» в философии *калама* [Роузентал 1978: 114]; один из четырех главных принципов (*уṣūl*) мусульманского права (*фиqh*), метод «суждения по аналогии» или вынесения постановления по прецеденту. О процессе единодушного признания сообществом знатоков поэзии того или иного иносказательного имени как правовом акте см. Введение.

⁸³ В оригинале *рӯ ба сабзй дāрад*. *Сабзй*, букв. «зеленость» (производное от *сабз* «зеленый»), а также «незрелость, свежесть, зелень, молодая травка», «цветущность»). Приведенные далее примеры показывают, что основой уподобления пушка зеленой травке является не только смысл «молодая поросль», но также и зеленовато-голубой оттенок. *Рӯ дāштан* — «направляться куда-либо», «склоняться к чему-либо», имеет также значение «*ваджх ва*

'иллат *дāиштан*) (иметь основание и причину) [Диххуда 1993–94 сл. ст. «*рӯ дāиштан*»]. Фраза, вероятно, содержит *йхām*, сообщая одновременно два смысла: 1. пушок склоняется к зелени, т.е. походит на прорастающую травку; 2. пушок имеет основание и причину (*ваджх* ва 'иллат) в свежести, юности.

⁸⁴ Захир ад-Дин Фарйаби — см. прим. 16.

⁸⁵ *Дар ҳаџ шудан* «доходить до черты», т.е. впасть в гнев, см. [Анис 1946: 22, прим. 1]. Обыграны два значения *ҳаџ* (черта и пушок): герой доходит до черты, т.е. теряет контроль над собой, от ревности к пушку, которому удалось невозможное — «коснуться уст». В переводе для передачи смысловой игры можно использовать и русскую идиому «позеленел от злости» — «я всякий раз [при взгляде на тебя] зеленел от злости из-за зелени твоего пушка».

⁸⁶ В оригинале *паста-йи фустукӣ*, сочетание, в котором определяемое *паста* «фисташка» выражено персидским словом, а определение *фустукӣ* «фисташковый» — производным от арабизированного *паста*, *фустук*. При этом *паста* «фисташка» — одно из иносказательных имен крошечного приоткрытого в улыбке ротика (см. далее, глава 11 «Об описании рта»), а *фустукӣ* «фисташковый» — определение окружающего ротик пушка. Как цветообозначение фисташковый подразумевает желтовато-зеленый цвет, цвет ядра фисташки [Муин 1983: сл. ст. «*фустукӣ*»], ср. толкование Штейн-гасса «of a pistachio or sea-green».

⁸⁷ Здесь прямо сказано о цветовом сходстве пушка с зелено-голубыми (*сабз*) вещами. Темный, едва пробившийся пушок на смуглом лице действительно «голубеет».

⁸⁸ Амир Му'иззи — Абӯ 'Абдаллах Муҳаммад б. 'Абд ал-Малик Нйшāпӯ-рӣ, известный под именем Му'иззӣ (ум. между 1123 и 1127 гг.). Крупный мастер панегирической, технически изощренной касыды, уделявший особое внимание отделке описаний (*васф*); см. [Сафа 1984 т. 2: 508–523].

⁸⁹ В первом полустии бейта *ҳаџ* означает «пушок», однако, второе полустии актуализирует и значение «вязь, надпись», уподобляя вязь пушка судьбе, предначертанной человеку в виде записи в Божественной книге судеб.

⁹⁰ Согласно объяснению, приведенному в словаре поэтических значений [Афифи 1997 т. 3: 2417, сл. ст. «*михр-гийā*, *михр-гийāх*»], это растение, имеющее также *астаранг* (мандрагора, адамова голова). Форма корней его подобна фигуре человека; существует поверье, что обладатель такого корня будет всеми любим. О роли мандрагоры в мифических представлениях разных традиций см. [Топоров 1994]. В частности, в Греции мандрагору связывали с Афродитой и Цирцеей (считалось, что с помощью колдовского снадобы из мандрагоры Цирцея возбуждает в людях влечение и любовь).

⁹¹ Джамал ад-Дин Салман — см. прим. 32.

⁹² В первом полустии дважды повторено сочетание *чазма-йи михр*. Обыграны значения *михр* («солнце», «любовь»), в первом случае выражение означает «источник солнца» или «источник-солнце», т.е. лицо (см. главу 6, где ар. *шамс* «солнце» и перс. *āftāb* «солнце» отмечены как имена лица), а во втором — «источник (или — устье) любви», т.е. губы. Во втором полустии они «обрастают травой любви», т.е. обретают свойства приворотного зелья.

⁹³ Во втором полустиишии обыграны два значения 'айн: «родник, источник» и «око, глаз» (фигура «полный таджнйс»).

⁹⁴ В оригинале *аз йак-рӯ-йаш ба зангār-и айина нисбат карда-анд. Йак-рӯ*, букв. «одна сторона, одно лицо» толкуется как «искренность»; «одинаковость, принадлежность к одному виду», «наличие только лицевой стороны» [Диххуда 1993–94: сл. ст. «йак-рӯ»]. Возможно, здесь также скрыт *йхām*, *аз йак рӯ* означает и «в одном отношении», и «из-за одинакового вида».

⁹⁵ Речь идет о металлическом зеркале, вероятно, бронзовом, которое покрывается зеленоватой ржавчиной. *Зангār* «ржавчина» также означает «ярмедианка», желто-зеленая краска. Лицо уподоблено в бейте зеркалу (см. главу 6, *айина* «зеркало» как имя лица) по признаку сияния, пушок — ржавчине на нем по зеленоватому оттенку, а появлению пушка дано «красивое обоснование» (фигура «*хусн-и та'лӣ*»): как влага порождает ржавчину на зеркале, так и «пары» вздохов влюбленных обуславливают «ржавчину» пушка.

⁹⁶ В оригинале *ахл-и рауҳ*, что можно прочесть и как *ахл-и рӯҳ* «люди духа», т.е. «искушенные в духовных исканиях», суфии.

⁹⁷ Смысл бейта содержит многочленный *йхām*, построенный на следующих значениях: *ҳат* «пушок» и «почерк»; *ғубār* «пыль» и вид почерка, для которого используют очень остро заточенный калам, так что написанное состоит из едва различимых линий [Муин 1983: сл. ст. «*ғубār*»]; *райҳāн* «базилик» и (чаще в форме *райҳāнӣ*) вид торжественного почерка, который использовался для надписей и заголовков, включал все диакритические знаки и зрительно воспринимался как густо насыщенный графическими элементами; *йāқūt* «яхонт» и Йакут Муста'сими (XIII в.), прославленный *катиб* и каллиграф последнего аббасидского халифа Муста'сима, доведший до степени совершенства почерки *сулс* и *насх*. Во втором, ихамном смысловом ряду бейта таится «каллиграфический» образ: «Почерк [твоего пушка], что был [едва различимым] *ғубār*, обратился в [пышный] *райҳāн[ӣ]*. // [Великий каллиграф] Йакут твоих уст стремится к повышению мастерства». Этот второй, графический план бейта служит как бы скрытым переходом к приведенным далее примерам с каллиграфическими образами.

⁹⁸ В оригинале *насх-и нусаха-и хусн мйкунад* «стирает, упраздняет письмена красоты». Имеется в виду, что к «феноменам красоты» причислялся лишь первый пушок на щеках отроков, а все последующие стадии его превращения в усы и бороду считались «начертанными пером излишества», наносящими урон красоте лика. Как только пушок грубеет, прелестный мальчик перестает быть объектом любования — в этом смысле «отрастание и почернение пушка» является семантическим изоморфом мотивов скоротечности весны, цветения роз, красоты и молодости.

⁹⁹ Второй, ихамный смысл бейта строится на актуализации значений, связанных со службой при дворе: *ҳат* — «пушок» и «письмо, грамота, указ» и *ма'зӯл шудан* «быть отторгнутым» и «быть разжалованным, отстраненным от должности». Выявляющийся смысл «разве твое лицо может быть отстранено от [управления царством] красоты при помощи указа» подкрепляется образом второго полустиишия, где воспеваемая особа уподоблена верховному правителю владений красоты.

¹⁰⁰ Автор вновь прибегает к игровому приему в изложении. Речь идет о стадиях роста и черноты пушка как почерках различной толщины и степени витиеватости. Поэтому приходится выбирать чтение *дардж-и йақўтӣ* со значением «яхонтовый свиток», т.е. яхонтовые уста, окруженные письменами пушка. Однако более привычно сочетание *дурдж-и йақўтӣ* «яхонтовый ла-рец», стандартное иносказание для уст воспеваемой особы (ср. главу 11, *дурдж* как имя рта). Здесь прием *йхām* образуют не омонимы, а омографы, т.е. в терминах традиционной поэтологии, *йхām* строится на графическом *таджнисе* (*дурдж* — *дардж*), который представлен в бейте не последовательно, а «параллельно», внутри одной графемы.

¹⁰¹ Адйб Кāтибӣ — не идентифицирован. В одной из рукописей имя дано в форме Адйб Кāшӣ [Анис 1946: 23, прим. 2], у Юара эти стихи приписаны цитированному ранее Захиру Фарйаби [Анис 1875: 44].

¹⁰² О почерке *ғубār*, еле различимом из-за тонкости линий, см. прим. 97. Почерк *насх*, обычный почерк арабографичных книг и документов, более «черен», чем *ғубār*. Почерк *сулс* — род крупного *насх*, «крупный» заглавный шрифт, с большим количеством насыщенных черт использовался, среди прочего, в *тауқӣ* — царских подписях, удостоверявших подлинность указа, в частности, указа об отставке. Смысл графического образа в том, что пушок, постепенно темнея, достигнет той стадии, когда он станет царской подписью, удостоверяющей подлинность красоты, или же, становясь слишком черным, станет росписью на указе об отставке с поста повелителя царства красоты (ср. приведенный выше бейт).

¹⁰³ В оригинале *ҳарф-ғирāн-и лауҳ-и 'ишқ*. *Ҳарф-ғир*, букв. «собирающий буквы (или слова)», в производном значении «придирчивый», «придирающийся к словам» (ср. рус. «буквоед»). Сочетание с *лауҳ-и 'ишқ* (писчая доска, скрижаль любви, ср. *лауҳ-и маҳфӯз* «храняемая скрижаль» или Книга судеб) актуализирует прямое, буквальное значение композита, «придирчивые поэты» оказываются «собираателями букв со скрижали любви». Прием *йхām* здесь строится на двух значениях слова-композита — «привычном» производном («придирчивый») и «необычном» буквальном («собираатель букв»), для извлечения которого слушатель должен «снять» со слова-композита его деривативную семантическую оболочку и сложить смысл из значений составляющих его морфем.

¹⁰⁴ Имāд Ҳурӯфӣ — не идентифицирован.

¹⁰⁵ *Дāl* — название буквы, а также ар. *дālл* «указывающий», «указатель». Второе, «ихамное» значение полустиишия «это *лām*, что указывает на *айат* милости», т.е. сулит влюбленному ласковое обращение. Графический образ «подкрепляется» тем, что буквы *дāl* и *лām* являются корневыми в арабских словах *дālл* «указатель» и *далīл* «доказательство». В образе бейта скрыт намек на уподобление пушка записанному тексту Корана (глагол *нāзил шу-дан* «быть ниспосланным» в первом полустиишии напоминает о коранических контекстах, где ниспослание Корана передается глагольными формами от корня *н-з-л*, а ниспослание Корана принесло тем, которые уверовали, *рахмат* «милость», ср. [Коран 1986: 6:158, 7:202, 9:62, 17:84]).

¹⁰⁶ Ҳизр — согласно мусульманским преданиям, пророк или волшебный

персонаж, который нашел источник живой воды и обрел вечную жизнь. Он помогает путникам, томимым жаждой в пустыне, и является в зеленых одеждах. В поэтических образах часто выступает носителем признака зеленого цвета, см. толкования *фархангов* в [Диххуда 1993–94: сл. ст. «Хизр»]. Здесь допустимо и чтение *хазар* (зелень) или *хузр* «зеленые растения», последнему отдано предпочтение в переводе Юара [Анис 1875: 45].

¹⁰⁷ Из 14 определений пушка, окружающего губы, только три последних — буква *лām*, буква *dāl* и окружность — являются уподоблениями по форме. Два иносказания функциональны: «роспись золотом» — уподобление по свойству украшать лицо как белую страницу, «травя любви» — по свойству произрастать и вызывать любовь. Остальные 9 являются уподоблениями по цвету: базилик (фиолетовый); травка, изумруд, Хизр, попугай (зеленый); лазурь (лазурный, зелено-голубой); бирюза (интенсивный голубой); ржавчина, фисташковый (желто-зеленый). Среди качественных цветовых определений некоторые несут и дополнительную функциональную нагрузку: зеленая трава, как и пушок, «произрастает», фиолетовый базилик, как и пушок, овеивает благоуханием (*райхān* в первом значении «ароматное растение»), Хизр в зеленых одеждах способен помочь усталым путникам и утолить их жажду, как пушок, окружающий уста, может утешить влюбленных, жаждущих поцелуя. Все эти семантические возможности активно используются в поэтических образах.

¹⁰⁸ Адиб *Ѕāбир* — *Шихāб ад-Дин Шараф ал-Удабā Ѕāбир б. Исма'ил Тирмизӣ* (ум. между 1143 и 1148 гг.), поэт-панегирист при дворе султана Санджара, обзор источников о нем см. в [Сафа 1984 т. 2: 644].

¹⁰⁹ Этот пример завершает описание первого вида пушка — окружающего уста. Однако, *хāла* «гало» в обычном понимании — это световое кольцо вокруг солнца или луны, т.е. образ должен был бы относиться ко второму виду пушка, обрамляющему солнце или луну лица, о котором речь пойдет далее. Правда, среди разнообразных видов гало отмечены и такие, как «яркие радужные пятна справа и слева от Солнца (Луны)», а также «паргелический круг — белый горизонтальный круг, проходящий через диск светила» [БСЭ: сл. ст. «гало»], в которых можно усмотреть некоторое визуальное сходство с расположением пушка первого вида. Скорее, пример служит плавным переходом к описанию второго вида пушка — окружающего лицо, ведь его обсуждение начинается уже в следующей фразе.

¹¹⁰ Хутан (см. примеч. 64), расположенный на «дальнем востоке» Иранского мира, стал в поэтической традиции, наряду с названием «родины мускуса и прекрасноликих», еще и обозначением яркого света дня [Афифи 1993 т. 1: 760]. В главе 6 Хутан упомянут среди иносказаний для лица (очевидно, по признаку сияния и белизны). Занзибарские конники и войско эфиопов антонимичны Хутану как цветообозначения в рамках оппозиции «черный — белый». В первой главе трактата Занзибар включен в стословный список персидских имен черных волос, а Эфиопия (*хабаш*) упомянута там же среди арабских имен волос [Собеседник 2000: 98, 96].

¹¹¹ Возможно, в бейте скрыт *йхām*: *ба хам бар āмадан* «расстраиваться, омрачаться» и «хмуриться, сердиться». Тогда к смыслу «белизна твоего лица

омрачена твоим пушком, подобным тьме пыли от эфиопского войска» добавляется еще один: «Хутан твоего лика грозно хмурится из-за появления пушка, форпоста воинства черных *волос-эфиопов*». В этом случае в бейте реализована и фигура *хусн-и та'йил* (красота обоснования): реальному факту (объект воспевания сердится) находится красивая фантастическая причина: военная угроза Хутану (лицу) со стороны Эфиопии (волос).

¹¹² Имруулкайс (ок. 500 — сер. VI в.) — выдающийся арабский поэт, стоящий у истоков создания классической многочастной касыды, цитируется в арабских и персидских сочинениях о поэзии как «хозяин», т.е. первооткрыватель, ряда поэтических мотивов, см., например, [Ватват 1985: 158].

¹¹³ 'Уд — алойное дерево, которое при сгорании издает стойкий приятный аромат. Используется как благовоние.

¹¹⁴ *Лāla* (тюльпан или полевой мак) является в поэзии традиционным носителем признака «огневого» цвета, а темная сердцевина цветка уподобляется жаровне, над которой поднимаются языки пламени (лепестки). Тлеющее алойное дерево ('уд) — выразитель признака «благовонного сгорания» или «тлеющей благовонной черноты». Огонь тюльпана зажегся от пламени лика, а алойное дерево тлеет, подожженное угольками пушка — образ бейта использует один из продуктивных *топосов* восхваления, который можно сформулировать так: традиционный носитель какого-либо положительного признака на самом деле позаимствовал его у воспеваемой особы.

¹¹⁵ Абӯ Фирāс ал-Хамдāнӣ (932–968) — арабский поэт периода распада Халифата, высоко ценимый филологами и критиками за изящество обработки поэтических тем и мотивов — *ма'āнӣ*. Упоминание Абу Фираса после Имруулкайса не случайно; согласно традиционной оценке, их творчество знаменовало начало и конец «славной эпохи» арабской поэзии. По словам везира Буидов, признанного знатока стихов и мецената Сахиба б. Аббада (ум. 995), поэзия началась с царя и завершилась царем, имя первого было Имруулкайс, а последнего — Абу Фирас, цит. по [Диххуда 1993–94: сл. ст. «Абӯ Фирāс»].

¹¹⁶ Во втором полустииши *гул-у-наsrīn*, т.е. [алая] роза и [белый] шиповник. О *наsrīn* как носителе признака белизны см. прим. 37. В бейте пушок уподоблен лапкам муравья, испачканным в мускусе, а белое румяное лицо — цветам красной и белой розы, по которым ползет муравей. Эта картинка доказывает верность упомянутого выше соотнесения пушка с самим мускусом. Из авторского комментария следует, таким образом, что если в стихах употребляется сравнение пушка с мускусом, то его можно принять на основании предположения (*тақдир*), что пушок подобен муравью, ползавшему по мускусу. Муравей — это скрытый элемент, который следует восстановить при толковании (о толковании смысла стиха на основе правильного предположения см. Введение).

¹¹⁷ В оригинале *'ārif ba tadjāḥul gūyād*. Очевидно, обыгрывается название приема *таджāхул ал-'ārif* «притворная неосведомленность знатока», см. [Ватват 1985: 143], реализованного далее в бейте.

¹¹⁸ В бейте прием притворного незнания употреблен для демонстрации одновременно двух рядов сравнений: пушок — благоухающая мускусом черная пыль, а лик — луна; пушок — фиалка, а лик — роза.

¹¹⁹ Амбра входит в состав целого ряда иносказаний для волос [Собеседник 2000: 97]. В бейте использован прием «*хусн-и та'лїл*» (красота обоснования). Для сравнения пушка с амброй по признакам темного цвета и аромата предлагается красивое обоснование. Оно выстроено в форме софистического силлогизма, придающего фантастическому утверждению (пушок является амброй) сходство с рациональным выводом: первая посылка — пушок стал слугой лица; вторая посылка — слугам лица (волосам, родинке) по статусу положена прислуга-амбра; вывод — пушок получил амбру.

¹²⁰ В оригинале *сифат-и муваджджех*, т.е. атрибут, соотнесенный с истинным именем *хат* «пушок» на каком-то основании (*ваджх*) и ставший его иносказательным именем из-за наличия общего признака. *Ваджх* («основание», «причина») обозначает «третий член сравнения», т.е. основание для уподобления, общий смысл, объединяющий *мушаббах* («уподобляемое», предмет сравнения) и *мушаббах би-хи* («то, чему уподобляют», образ сравнения) и позволяющий корректно построить *ташбїх* (сравнение), см., например, [Шамс-и Кайс 1997: 221 и 401, прим. 79].

¹²¹ Ауҳад ад-Дїн Муҳаммад б. Муҳаммад (или Ауҳад ад-Дїн 'Алї б. Исҳақ) Анварї Абївардї (ок. 1126 — ок. 1169) — поэт, связанный с двором сельджукского султана Санджара, крупнейший мастер панегирической касыды, творчество которого непосредственно повлияло на формирование орнаментального и интеллектуализированного «иракского стиля» в персидской поэзии, а также нового стиля сложения газелей — «манеры безыскусной красоты и прелести».

¹²² См. [Анварї 1961 т. 2: 770], зачин *кыт'а*. Бейт иллюстрирует употребление двух иносказаний из приведенного списка (*банафша* «фиалка» и *шаб* «ночь»): лепестки розы своего лица ты укрыл пеленой фиалок пушка, а солнце своего лица ты наградил пощечинами из ночи пушка. Возможно и иное понимание второго полустушия: из ночи (т.е. даже с лицом, покрытым темным пушком) ты дал пощечину солнцу, т.е. унизил его сиянием своего лика.

¹²³ Т.е. 14 наименований, приведенных выше для первого вида пушка, упомянутое отдельно *хāla* «гало» и 15 имен второго вида пушка.

¹²⁴ В этот список наряду с арабскими словами включены и арабизированные слова, заимствованные арабами из (или через посредство) средне- или ранне-новоперсидского и вторично заимствованные персами из арабской поэзии: *мушк* (санскр. *muska*), *банафсадж* (пехл. *ванафшак*), *нїл* (санскр. *nāla*).

¹²⁵ Йахйā б. Хāлид Бармакї, вазир Харуна ар-Рашида (ок. 738–805), принадлежащий к роду Бармакидов, выходцы из которого занимали при Аббасидах многие высшие чиновные должности. Принадлежащие ему афоризмы цитируются в «*Kutāb al-bad'ї*» Ибн ал-Му'тазза [Крачковский 1960: 288–289]. Под одеянием Аббасидов имеется в виду одежда и знамена черного цвета, официального цвета Аббасидского халифата.

¹²⁶ В оригинале *ғарїб* (букв. «чужой, незнакомый, посторонний»). В критике поэзии это слово использовалось для характеристики переносных выражений, которые выходили за пределы установленных образных конвенций по какому-либо параметру. Так, Шамс-и Кайс, рассказывая о мастерстве поэта, рекомендует избегать чуждых описаний (*ауҗāф-и ғарїб*) [Шамс-и Кайс

1997: 318], т.е. употребляет *ḡarīb* как отрицательную характеристику. Здесь необычному сравнению дается, скорее, положительная оценка (ср. употребление в главе 5 [Чалисова 2000: 394], где уподобление ресниц слугам-индийцам, держащим зеркала, названо *ḡarīb* «странным», так как оно противоречит другим принятым сравнениям).

¹²⁷ В переводе Юара в стихах вместо *ḡulām* стоит *libās* «одежда», соответственно, в переводе — «аббасидское платье надел...». В любом случае, это намек на историю прихода к власти Аббасидов. В 749 г., после вступления Аббасидской армии в Куфу, туда тайно прибыл Абу-л-`Аббас и около полутора месяцев скрывался у руководителя движения Абу Саламы, прежде чем явиться народу. Этот день считают датой утверждения династии. Намек придает образу бейта особую красоту, указывая на то, что речь идет о пушке «в стадии сокрытия внутри ланит», тогда как явление пушка станет мигом утверждения абсолютной — халифской — власти прекрасного лика.

¹²⁸ Амйр Фахр ад-Дин Махмūd б. Амйр Йамйн ад-Дин Тугрā'й Фарйūмадй (1286–1368), прославленный мастер суфийских и философско-дидактических *кыт'а*, см. [Сафа 1985 т. 3, ч. 2: 951–962].

¹²⁹ Текст в квадратных скобках имеется лишь в одной из использованных А.Икбалом рукописей [Анис 1946: 25, прим. 1]. В бейте применен «обманный» прием: иносказательные представления уст и пушка во втором полустишии являющиеся как бы их истинными именами, для которых в первом полустишии приведены «явные» сравнения. Маховое (букв. «царское») перо попугая (т.е. пушок) подобно Хизру, а сахар, наделенный речью (т.е. рот), подобен источнику живой воды.

¹³⁰ В бейте обыграна оппозиционная пара терминов — *ма'нā* («смысл, значение») и *сўрат* («форма, изображение, лицо»). В традиционной арабской грамматике эти термины относились, соответственно, к смысловому и формальному аспектам речи, а вопрос о том, выражает ли данная форма законченное значение, принадлежал к важным темам синтаксических дискуссий. В литературе суфизма противопоставлялись *ахл-и ма'нā* — люди, устремленные к познанию истинной сути, и *ахл-и сўрат* — люди, удовлетворяющиеся внешней и, тем самым, обманчивой реальностью.

¹³¹ Здесь автор использует суфийское значение *ḡubār* — «пыль», которая помрачает зрение, т.е. пелена событий внешнего мира и мирских желаний, отвлекающих путника от поисков Истины, см. словарь суфийских терминов «*Мир'āt-и 'ушшāқ*» («Зерцало влюбленных») в [Бертельс 1965: 164].

¹³² Или: «Что за радость изучать пушок, [подобный] пыли?» Имеется в виду, что красота едва наметившегося пушка внятна лишь тем, чье зрение просветлено.

¹³³ О практике созерцания божественной красоты через красоту безбородых, отроков (*назар илā'л-мурд*), оказавшей большое влияние на образный строй суфийской поэзии в Иране, см. во вступлении В.А.Дроздова к переводу «*Талбис иблīs*» Ибн ал-Джаузи, арабскому трактату XII в., имеющему подзаголовок «О том, как дьявол вводит в заблуждение многих суфиев при их общении с юношами» [Ибн ал-Джаузи 1994].

¹³⁴ В оригинале *tā rū-шинās-и 'аджам гаит*. *Рū-шинās* «именитый, из-

вестный», букв. «со знакомым лицом» или «знающий лица». Речь идет о том, что слово *хāl*, будучи арабского происхождения, стало своим, «лично знакомым» Иранскому миру.

¹³⁵ В оригинале *хālī nīst*, букв. «не является пустым, порожним», ср. выражение *хālī аз ма'нī будан* «быть лишенным смысла». Если счесть, что *хālī* состоит из *масдара* от арабского корня *х-йа-л* «воображать» со значением «бахвальство, безосновательная речь» и показателя неопределенности, то смысл близкий — «не безосновательно...».

¹³⁶ В оригинале *сувайдā-йи дил*; персидские толковые словари объясняют, что это черная точка в центре сердца. Кл.Юар добавляет, что эта точка, по представлениям мусульман, является знаком человеческой греховности [Анис 1875: 49, прим. 1].

¹³⁷ Лепесток жасмина — щека или лицо (см. «жасмин» как иносказание для лица в главе 6). В этом бейте черная точка сердца пребывает в пламени страсти, а в следующем (см. далее) сама родинка горит в пламени щеки. Эти примеры подтверждают сказанное Рами о «соотнесенности» (*нисбат*), т.е. о схожести состояния родинки и точки в сердце как причине их взаимоуподобления.

¹³⁸ Сжигаемые на медленном огне зерна руты использовались как курение, помогающее избавиться от болезней и охраняющее от дурного глаза. Поэтическая идея бейта: возлюбленная особа положила зерно руты — родинку — на огонь румянца щеки, чтобы охранить себя от зла, которое могут принести взгляды влюбленных. Средство оказывается действенным еще и потому, что испепеляет сердца влюбленных, находящиеся в опасной близости — ведь они, согласно конвенции, запутались в сетях локонов.

¹³⁹ Имеется в виду кораническая легенда о Фараоне, который призывает колдунов, дабы они своим умением наводят чары посрамили Мусу, см. [Коран 1986: 20, 66–69]. Фараон в традиции стал символом язычества, неверия (*куфр*), противопоставляемым Мусе — символу истинного правоверия. Мусе дарована свыше способность творить пророческие, истинные чудеса (*му'джизāt*), и он посрамляет колдунов Фараона (подробнее см. Введение к публикации перевода). Бейт интересен как прямое указание на то, что истинная вера соотносится с белым, а язычество (тьма неверия) — с черным цветом.

¹⁴⁰ О семантике мотива Белой руки Мусы — см. Введение к публикации перевода.

¹⁴¹ Речь идет о священном Черном камне, находящемся в северо-восточном «черном углу» Каабы — главного мусульманского святилища, расположенного в Мекке, в центре главной мечети — ал-Масджид ал-Харам. Черный камень, заключенный в серебряное обрамление, является основным предметом поклонения в Каабе, свидетельством могущества Аллаха, посланным людям, см. [Ислам, Словарь 1991: 123].

¹⁴² При терминологическом понимании *хақīқат* (истинное значение слова) возникает второй смысл: персы заимствовали у арабов слово *хаджар ал-асвад* с истинным значением «Черный камень» и, сохраняя идею (*ма'нā*) уподобления родинки Черному камню, выразили ее по-персидски.

¹⁴³ Образ бейта построен на реалиях обряда паломничества (*хадждж*). Бег между холмами Сафа и Марва на подступах к Мекке — один из элементов хаджа (*са'й*), выполняется семь раз. Поднимаясь на каждый из холмов, паломники обращаются к Всевышнему с мольбой о милости. По окончании хаджа совершается второй *таваф* (*таваф ал-ваза'*), когда паломник, подойдя к вделанному в северо-восточный угол Ка'бы Черному камню, целует его (*тақбйл*) или касается рукой, а затем целует руку. Далее он читает суру «Ихлās» («Очищение»), после чего совершает семикратный обход Ка'бы. Ср. арабское описание того, как паломник целует Черный Камень, у Ибн Джу-байра (ум. 1217) в «Рихла»: «Камень, когда его целуешь, своей нежностью и влажностью столь очаровывает рот, что тот, кто коснулся его губами, желал бы никогда не отнимать их», цит. по [Беларт 1996: 154].

Ахл-и сафā — также «люди чистоты», люди с просветленными, чистыми сердцами, т.е. суфии-подвижники. Ихамное прочтение полустишия: «Без трудов разве достанется поцелуй пречистым мужам?».

¹⁴⁴ Как и в предыдущем бейте, сочетание *ахл-и сафā* «люди у холма Сафа» означает также «люди чистоты», «пречистые мужи».

¹⁴⁵ Здесь, как и ранее (ср. *хуруф-хānān* и прим. 74), определение, даваемое некой группе поэтов, указывает на наличие соответствующего семантического раздела в поэтическом языке. «Знатоки светил» — это поэты, использующие в стихах «астрономические» образы и сравнения.

¹⁴⁶ *Хусуф ал-каукаб* — астрономический термин, означающий сокрытие звезды луной.

¹⁴⁷ Звезда в затмении — темная (а не сияющая) звезда родинки, которую «затмили» полумесяцы бровей.

¹⁴⁸ Камāl ад-Дин Исма'йл б. Джамāl ад-Дин Муҳаммад 'Абд ар-Раззāк Исфахани, поэт, получивший за обогащение поэтического языка почетное прозвище *Халлāк ал-ма'ānī* («Творец образов»). Родился около 1172/73 г. в Исфагане; сын другого известного поэта исфаганской школы, Джамал ад-Дина б. 'Абд ар-Раззака; панегирист знатного исфаганского рода Са'идийе. Погиб в 1237 г., после захвата Исфагана монголами, см. [Ворожейкина 1984: 26–31].

¹⁴⁹ Харут — низверженный ангел, заточенный в Вавилоне в колодец и обучающий людей ворожбе, см. [Коран 1986: 2: 96–102].

¹⁵⁰ Дракон или змей (*су'бān*) — в Коране так названо пресмыкающееся, в которое Муса превратил свой посох, чтобы оно пожрало змей — веревки, оживленные колдунами Фараона: «и бросил он свой жезл, и вот, это — явно змей (*су'бān*)» [Коран 1986: 7:104; 26:31]. Вавилонский колодец — метафора подбородка (см. главу 12). В бейте сказано, что: 1. твой локон обладает всепобеждающей силой, так как он подобен превращенному в змея посоху Мусы, а мочка твоего уха, подле которой вьется локон, белизной и чудотворством подобна Белой руке Мусы; 2. Твоя родинка — источник чародейства, как Харут [и Марут], навеки заточенные за гордыню в колодец в Вавилоне и продолжающие сбивать с толку людей, обучая их ворожбе. Возлюбленная особа, таким образом, предстает как соединение дозволенных (пророческих) чудес и нечестивого чародейства. Камал ад-Дин, будучи изобретателем образов, создает новую метафорическую ситуацию, в которой

локон становится «чудотворным», поскольку его «бросает» Белая рука Мусы (мочка уха). Согласно канонизированным уподоблениям, локоны являются лишь чародеями и вершителями «злых дел», ср. рубаи-загадку о Белой руке (см. Введение), где локоны представлены как нечестивые колдуны и одновременно — оживленные ими веревки, а их сбивание приравнено к чуду, сотворенному Белой рукой.

¹⁵¹ Камāl ад-Дйн Абӯ-л-‘Атā Махмӯд б.‘Алй Кирмāнй, известный под литературным именем (*тахаллус*) Хāджӯ (ум. 1352 или 1361 в Ширазе), выходец из Кирмана, большую часть жизни проведший в странствиях. Наибольшую известность обрели его газели, в которых он подражает Са‘ди [Рипка 1970: 251], а многие темы и приемы Хаджу позаимствовал его младший современник Хафиз, с которым поэт был, видимо, знаком в последний период своей жизни (ср. анонимный бейт, отражающий мнение той эпохи: «Для всякого наставником в газели является Са‘ди, но // Слову Хафиза присуща манера Хаджу» [Сафа 1985 т. 3, ч. 2: 894]. Хаджу также принадлежит шесть поэм-маснави: героико-эпическая «Сām-nāma», любовные «Хумāй и Хумāйун» и «Гул и Наḡрӯз» и три суфийско-дидактических поэмы, подробные характеристики см. [там же: 897–901].

¹⁵² Лаб со значениями «берег, кромка» и «губы» украшает авторское изображение изящным *йхāмом*.

¹⁵³ Т.е. смуглая, черная родинка (ср. *хиндӯ* как именование черных волос или ресниц).

¹⁵⁴ Йамйн ад-Дйн Абӯ-л-Хасан Амйр Хусрав Дихлавй (ум. 1325), поэт и литератор т.н. индоперсидской школы, живший в Дели. Автор пяти составленных при жизни диванов касыд и газелей (последние нередко вдохновляли Хафиза), а также прославленный продолжатель лиро-эпической традиции Низами — его перу принадлежит «Хамса» («Пятерица»), включающая и ряд индийских сюжетов.

¹⁵⁵ Оппозиция *хабаш* (Эфиопия) — *хутан* (Хутан) как противопоставление царства Черного и царства Белого используется также в описаниях лика и локонов (см. прим. 110).

¹⁵⁶ Маулāнā Шамс ад-Дйн Сарāйй (Сирāйй) не идентифицирован.

¹⁵⁷ В оригинале *к-аз ‘айн-и савāд-и мардум-и дйда фитāд*. Здесь *мардум-и дйда* «зрачок глаза» в *йхāме* также означает «люди (или человек) зрения» (ср. *ахл-и назар*), т.е. пристально наблюдающие, созерцающие красоту возлюбленной особы. Учитывая, что *‘айн* — также «глаз», а *савāд* — «черная точка в сердце влюбленного», в *йхāме* возможно и такое прочтение: «Зрачком нашего глаза (или — точкой, к которой прикован наш взгляд) является твоя родинка, о владыка, // Упавшая [на твой лик] из “глаза черной точки” людей зрения». Сердце, согласно представлениям мистиков, является третьим глазом, прозревающим по мере очищения от мирских страстей.

¹⁵⁸ В оригинале *нун-и ‘азйм*, букв. «великий нун», т.е. буква «нун» в изолированном написании.

¹⁵⁹ Асйр Ахсйкатй — выходец из среднеазиатской области Фергана. Был связан с двором сельджукского султана Рукн ад-Дина Арслана б. Тугрула, а позднее — с дворами азербайджанских атабеков, главным образом — Кы-

зыл-Арслана. Традиционные критики отмечают изощренную технику Асира, его изящество в употреблении сложных *радифов* и мастерство в выполнении разнообразных поэтических заданий (*илтизъмът*). Согласно А.Крымскому, умер в 1212 г. в Азербайджане [Крымский 1981: 380]; Я.Рипка считает наиболее вероятной датой смерти 1174 г. [Рипка 1970: 208], З.Сафа — 1182 г. (577 г. х.) или же 1175 (570 г. х.) [Сафа т. 2: 709].

¹⁶⁰ Очередной случай риторической аранжировки самого авторского текста. В оригинале обыграно созвучие *бих-дāна* «семя айвы» и *бих дāнад* «знает лучше».

¹⁶¹ Интересно, что ар. *нуқта* «точка» входит как в арабский, так и в персидский список имен родинки. По признаку черноты и благоухания имена родинки частично совпадают с именами волос (эфиоп, амбра, мускус, галийе и их производные), а по форме — с именами рта (точка, печатка перстня, зернышко — см. далее, в главе 11).

¹⁶² Рута — *сипанд*, о ее целебных свойствах см. прим. 138.

¹⁶³ В оригинале *таджāхул*, см. прим. 117.

¹⁶⁴ В литературе суфизма *'ишқ-и маджāзӣ* (иносказательная, неистинная) означает земную, чувственную любовь, в противоположность *'ишқ-и хақӣқӣ* (истинной любви), т.е. любви к Абсолюту, Божественному Возлюбленному. Рами сообщает, в первом прочтении, что о мистическом смысле концепта «родинка» здесь говорить неуместно, ибо он *неизрекаем* на языке описания земной любви. Однако, фраза содержит *йхām*: *хақӣқат-и хāl* означает также для филолога «прямой смысл слова “родинка”», а *'ишқ-и маджāзӣ* — «аллегорическая любовь» (т.е. та, о которой толкуют *суфии*), и возникает второй, несколько иронический смысл — «прямое значение слова “родинка” не поддается уразумению через отвлеченности аллегорической любви». Этот завуалированный смысл (если я его правильно реконструирую) выдает в авторе «светского» филолога-интеллектуала, касающегося в изложении своего предмета *суфийской* проблематики (что неизбежно при общности поэтических имен в куртуазной и мистической традиции), но профессионально более увлеченного поверхностно языкового выражения, чем глубинами мистического содержания.

¹⁶⁵ Имеется в виду близость этих продвинутых *суфиев* к Божественному престолу, а также то, что их усердие в продвижении по Пути находит у Всевышнего благосклонный прием.

¹⁶⁶ Салман Саваджи, см. прим. 32.

¹⁶⁷ Намек на кораническое предание о запретном плоде, которым, согласно некоторым комментаторам, была пшеница, см. прим. 31.

¹⁶⁸ *Хуққа* (также *хаққат*) — коробочка или шкатулка круглой формы для хранения драгоценных вещей, а также пастилок и таблеток.

¹⁶⁹ *Муфаррих* — «веселящее», т.е. тонизирующее лекарство, в частности, пастилки, использующиеся при лечении меланхолии, в состав которых входят толченые рубины (что придает глубину сравнению рубиновых, согласно конвенции, губ с коробочкой для хранения целебных пастилок).

¹⁷⁰ Захир ад-Дин Фарйаби — см. прим. 16.

¹⁷¹ *Mār-мухра* — букв. «змеиный камень», который находили в голове или

мозге крупных змей. Имел черную или пепельную окраску с тремя полосками. Считалось, что камень обладает целительным и охранительным действием, его хранили в шкатулках как ценную вещь, а также, возможно, помещали в шкатулки с драгоценностями как субститут змей, стерегущей клад.

¹⁷² Поэтическая идея состоит в том, что влюбленный домогается от объекта любви целебного змеиного камешка, хранимого в шкатулочке губ, т.е. поцелуя, а получает саму змею, из головы которой этот камешек еще не извлечен, т.е. подвергается очередной атаке охотящихся за сердцем змей-любонов.

¹⁷³ «Исполняя обещание о бальзаме» — в оригинале-ба 'ахд-и музаввар. В традиционной медицине *музаввар* — термин для обозначения целебного отвара (часто из риса), который дают больным и выздоравливающим для восстановления сил (также *айш-и мазūr*, *айш-и тазвīr*); лексически *музаввар* — «фальшивый, ложный, поддельный». Возможно *ихамное* прочтение ба 'ахд-и *музаввар* «[давая] лживый обет», тогда бейт заключает в себе не напоминание о необходимости выполнять обещанное (подарить поцелуй-бальзам), а упрек в будущей неверности: «Пора твоим губам, [давая] ложный обет, // поднести страждущему от любви сахар и зерна граната», т.е. пора тебе подарить мне поцелуй, давая обет верности, который ты все равно нарушишь. Сахар считался успокаивающим, а зерна и сок граната укрепляющими средствами.

¹⁷⁴ Анвари — см. прим. 121.

¹⁷⁵ См. [Анвары 1961 т. 2: 770], зачин этой газели приведен как пример описания пушка в главе 7. Интересно, что без пояснений Рами мы скорее всего поняли бы сравнение губ и пушка с молоком и лапками муравья как основанное на признаках цвета и формы: лапки муравья — черные штрихи — черные волоски пушка, а молоко — белая поверхность — белая кожа вокруг губ. Оказывается, в данном случае традиция предписывает выделить в молоке признак вкуса (сладость), а не цвета. Губы подобны молоку сладостью, а пушок на губах пропитан этой сладостью, погружен в нее, как лапки муравья — в молоко. Кроме того, уподобление губ молоку связано с воспеванием красоты «едва расцветших» отроков, детей, у которых «молоко на губах не обсохло», ср. приведенные далее в главе строки Таджа Халваи о губах-финиках, от которых пахнет молоком.

¹⁷⁶ Выше попугай (*тўтӣ*) был также отмечен как имя, данное губам, поскольку они щелкают сахар [речей] (*шакар-шикан*, букв. «щелкающий сахар»). В данном бейте определение губ («попугай с поля сахарного тростника») построено семантически по модели того же двусосновного композита. «Щелкающий сахар» означает «ведущий сладкие речи», «красноречивый». Попугай — тот, кто «щелкает», т.е. ведет речи, поле сахарного тростника — неистощимые запасы сахара. Из этих двух смысловых основ и складывается значение «образного композита» — [губы], ведущие речи, сладость которых неиссякаема. Ср. *таркīb* как грамматический термин «сложное слово, композит» и поэтологический термин «сложная метафора», образное словосочетание. Возможно, продуктивность переносного употребления многочисленных композитов в классическом персидском языке как-то коррелирует с увлечением поэтов многосоставными образными словосочетаниями, компо-

ненты которых (отдельные слова) выступают в своих конвенциональных значениях (попугай — златоуст, поле сахарного тростника — сладость).

Шахбāз — царский сокол, самый благородный из видов охотничьих соколов, славившийся мгновенной реакцией и смертоносным нападением. Попугаи, которых называют царскими соколами, — губы, сладкоречивые, но способные сразить наповал одним колким словом.

¹⁷⁷ Второе полустипение может пониматься двояко. Муха (мушка — *магас*) одно из имен родинки, помещающейся порою над губой (ср. пример в главе 8: «Эта родинка, что тянется к мешку сахара — // сладкая мушка на сахаре твоих сомкнутых уст»). Но популярно было и уподобление самих влюбленных мухам, стремящимся к сахарным устам. При выборе для *шāхбāзāн* «царские соколы» возможного значения «лучшие игроки» (*шāх* + *бāзāн*) второй смысл развивает тему любви как рискованной игры: «В твоих зазорах тростника мухи (влюбленные) [должны быть] искусными игроками».

¹⁷⁸ *Аб-дār* — букв. «хранящий влагу» и «содержащий влагу», о драгоценных камнях — «чистой воды». Йхām заключен в самом слове, выбранном Рами для обозначения признака сравнения. Губы подобны рубину по чистоте блеска, но они являются и *аб-дār* — наделенными влагой и хранящими влагу.

¹⁷⁹ Шайх Абӯ 'Абдаллах Муслих ад-Дйн Са'ди Шйрāзй (ум. 1292), создатель выдающихся произведений во всех ведущих поэтических и прозаических жанрах классической персидской литературы.

¹⁸⁰ Бейт из газели, см. [Са'ди, Куллийат: 592], где он приведен с небольшими разночтениями.

¹⁸¹ *Мубди' ад-Дақāйик* («творец тонкостей [поэзии]») — очевидно, почетный титул поэта; не идентифицирован.

¹⁸² Сочетание *ба чашм-и сўзан-й* «к глазку иголки» содержит йхām и может означать также «при игольчатом глазе», т.е. при узких, как иголка, глазах. Второй смысл бейта: «Твои губы по тонкости кажутся // при глазах-иголках (или — глазам-иголкам) малиновой ниткой». При таком прочтении определение «иголки» может относиться и к глазам влюбленного (тогда, возможно, имеются в виду «острые, пронизательные глаза»), и к глазам влюбленной особы (ср. приведенное в главе 4 определение узких глаз тюрьков — *кāф-и мусаттаҳ* «выровненная, сплюснутая [буква] *кāф*» [Чалисова 2000: 390]).

¹⁸³ *Нигйн* — драгоценный камень в перстне, часто — царский перстень с печаткой из сердолика или агата (*'ақйк*).

¹⁸⁴ *Нйм-джау*, букв. «половина ячменного зерна», также мера веса в «пол грана».

¹⁸⁵ По преданию, царь Сулайман владел перстнем, которому повиновались все смертные и джинны. Идея бейта: если мне достанется перстень твоих губ, превосходящий по могуществу перстень самого Сулаймана, то мне нечего больше желать в этом мире.

¹⁸⁶ *Талиб* — возможно, *тахаллус* поэта (не идентифицирован).

¹⁸⁷ В оригинале *хусн-и талаб* «красота просьбы», поэтическая фигура, состоящая в специальном украшении и отделке бейта, содержащего просьбу о вознаграждении, см. примеры в [Шамс-и Кайс 1997: 284–85].

¹⁸⁸ В оригинале *вазйфа-йи наурӯз* — по обычаю, во время празднований в честь наступления Нового года (день вступления Солнца под знак Овна, соответствует 21 марта) беднякам раздавали сладости.

¹⁸⁹ В оригинале *атфәл-и наубәва*; определение *наубәва* (букв. «ранние, рано созревшие» плоды, фрукты) передает также смысл «то, что приятно взору».

¹⁹⁰ Тәдж ад-Дин Халвә'й — не идентифицирован, *халвә'й* — букв. «изготовитель сладостей».

¹⁹¹ Ср. предыдущий пример с тем же мотивом одаривания сладостями по случаю праздника.

¹⁹² В оригинале *намак* «соль», также «острота, остроумие, изящество», уподобление губ солонке содержит намек на способность возлюбленной персоны вести «соленые», т.е. остроумные, изящные (или едкие, колкие) речи.

¹⁹³ Джамал ад-Дин Салман — см. прим. 32. Лакаб поэта *амлаҳ ал-каләм* (букв. «изящнейший в речах») также содержит намек на «соленые речи», *амлаҳ* (ар.) — превосходная степень от *малйх*, «изящный», но также «соленый».

¹⁹⁴ Зелень (*сабзй*) — одно из имен отроческого пушка, см. ранее, в главе 7.

¹⁹⁵ В оригинале *'исә-дам* «с дыханием 'Исы». Согласно коранической легенде, 'Иса (Иисус) обладал животворным дыханием и способностью оживлять мертвых, см. [Коран 1986: 3:43 (48); 5:110].

¹⁹⁶ *Рӯҳ алләх* «дух Божий» — в мусульманской традиции титул 'Исы, а также часто — архангела Джабраила (Гавриила).

¹⁹⁷ Рубин (*ла'л*) — имя губ, см. выше, в тексте главы. В бейте оно подано как истинное (в рамках поэтической конвенции) имя губ, для которого поэт подбирает метафорическое уподобление — «дух Божий». Пьяные, «винные» глаза повсеместно (т.е. в общепринятых, «узаконенных» образах) вызывают к жизни обычай поклонения вину, здесь поэт замечает в «округе глаз» еще один «источник вина» — губы. Ср. далее в главе пример «Твой рубин — вино...».

¹⁹⁸ В оригинале *лаб-ташнагайн-и хизр-машраб*. *Лаб-ташна* (также *ташна-лаб*) «томимый жаждой», букв. «с жаждущими [воды] губами» может по правилам словосложения пониматься и как «жаждущий губ», т.е. влюбленный, жаждущий поцелуя. *Хизр* — пророк Хизр, которому было дано найти источник живой воды. *Хизр-машраб* — «источник, водопой Хизра», а также «[наделенный] природой, натурой Хизра». В *йхәме* возникает второй смысл: «жаждущие губ, наделенных природой Хизра», т.е. губ, от прикосновения которых все расцветает и благоденствует, а также губ, украшенных пушком, подобным зеленому одеянию Хизра.

¹⁹⁹ Т.е., очевидно, Джамал ад-Дин Салман Саваджи.

²⁰⁰ Во втором полустиии сочетание *ба зйр-лаб* в прямом значении «под губой» намекает на влажный блеск приоткрытого в улыбке рта, а в производном значении «втихомолку, тихонько, уголком губ» создает смысл «вот нам тайный знак».

²⁰¹ *Мудәм* (ар.) со значениями «непрерывно» и «вино» образует *йхәм*, стершийся от непрерывного употребления.

²⁰² Здесь рубин (*ла'л*) в значении «губы» выступает как истинное имя губ

(ср. прим. 197), а *rāḥ* «вино» — как их метафорическое определение. О причинно-следственной связи пьяных глаз и разбитого сердца см. главу 4 «Об описании глаз» [Чалисова 2000: 390], где объяснено, что «пьяные», т.е. томные, глаза ведут себя как забияки, которые буянят, обижая людей.

²⁰³ В оригинале *джан-и шйрйн ба лаб аварда-анд*, букв. «доводили до губ (края, грани) [свою] милую душу», т.е. старались, не жалея жизни. Выражение содержит изящный *йхām*: как выясняется дальше, *джан-и шйрйн* «милая, сладкая душа» — метафорическое имя губ, придуманное персами. Выражение может быть понято и как «перенесли на “губы”» [определение] «милая душа».

²⁰⁴ *Каусар* — река в раю, упомянутая в суре под названием *ал-каусар* «Обильный», см. [Коран 1986: 108]. Замахшари, как и большинство других комментаторов Корана, приводит в «Кашшāф» два значения для *каусар*: 1. изобильное благо; 2. река (ручей) в раю. Он пишет, что Посланник после изречения суры «ал-Каусар» спросил: «Знаете ли вы, что такое *Каусар*? Это река в раю, которую Господь обещал мне, а в ней — изобильное благо». Далее Замахшари приводит дошедшие через передатчиков описания [воды] Каусара: «Слаще меда, белее молока, прохладнее снега, нежнее и приятнее для вкушения, чем сливки. Берега Каусара — из хризолита,... и вкусивший воды оттуда никогда не испытывает жажды», цит. по [Хуррамшахи 1999: 346]. «Мед», «молоко» и «хризолит» (*забарджад*) входят в список ино-сказаний для губ и в качестве отдельных имен.

²⁰⁵ *Рūх*, букв. «дух», также редуцированное *рūх аллāх* «дух Божий», см. прим. 196.

²⁰⁶ Плод дерева ююба по форме напоминает вытянутую виноградину. *Уннāб* (унаби) часто употребляется и как метафора пальца.

²⁰⁷ *Канд* — кусковой сахар, сахар-рафинад.

²⁰⁸ *Набāt* — кристаллический фруктовый сахар, который едят как леденцы.

²⁰⁹ *Нукл* — мелкая карамель, а также орехи (миндаль, фисташки) в сахаре, подаваемые, в частности, как закуски к вину.

²¹⁰ Среди определений губ наиболее широко представлены такие предметные области, как сласти, вино, фрукты и драгоценные камни и вещи, т.е. вся атрибутика пиршественного собрания. Преобладающими признаками уподобления являются вкусовые (сладость) и цветковые (оттенки красного и блеск, «чистота воды» камней). Тема сладости (и, как вариант, «солености») вводит в поле описания губ мотивы сладкоречия воспеваемой особы, цветовая палитра позволяет поэтам связывать описания губ с мотивами поклонения рубиновому вину, а представление об их животворной силе (дух, живая вода) соединяет описания губ с мотивами «смертоносного» пути любви и создает почву для «красивых обоснований» просьбы о поцелуе.

²¹¹ *Хусн-и матла'* «красота начала» — поэтическая фигура, состоящая в специальном украшении первого бейта касыды или газели, с тем чтобы сразу завоевать расположение слушателя. По мнению Шамс-и Кайса, она состоит в том, что поэт кладет всякому стихотворению начало, подобающее цели его устремлений (в основной части), см. [Шамс-и Кайс 1997: 280].

²¹² Ибн 'Атия б. ал-Хатафā б. Бадр по прозвищу Джарйр (ок. 653–732) —

арабский поэт-панегирист, входящий, наряду с ал-Ахталем и ал-Фараздаком, в прославленную омейядскую триаду.

²¹³ В бейте скрыто сравнение губ возлюбленной особы с плодом ююба, замаскированное приемом «притворное незнание» (*таджэхул ал-'ариф*), см. прим. 117.

²¹⁴ В оригинале *мутарāдиф*, букв. «находящийся в одном ряду», «следующий один за другим», в традиционной грамматике так именуются «два-три разных слова (*лафз*), указывающие на одно значение», т.е. синонимы (Насир ад-Дин Туси, Асās ал-иктибās, цит. по [Диххуда 1993–94: сл. ст. «*мутарāдиф*»]).

²¹⁵ Арабско-русский словарь Х.К.Баранова дает для *зирс* толкование «коренной зуб», для *сагр* — «передние зубы», для *синн* — «зуб».

²¹⁶ Словари [Муин 1983, Штейнгасс 1930] отмечают, что *науур* обозначает чаще деревья в белом цвету.

²¹⁷ Ср. [Анис 1875: 60], где приведен вариант *хабаб* с переводом «globules».

²¹⁸ *Кубāла*, также *каубāла*, *купāла*, *каупāла* имеет значение «рябь, пузырьки на воде или вине», см. [Диххуда 1993–94: сл. ст. «*кубāла*»] и приведенные там толкования из средневековых фархангов.

²¹⁹ В анонимном бейте, являющемся, судя по рифме, зачином (*матла'*) газели или касыдного вступления, возлюбленная особа представлена огорченной. Она пролила росу слез из нарциссов глаз на розу лица и закусила унаби губ градинками зубов. Иносказания «нарцисс», «роза» и «унаби» упомянуты в трактате как конвенциональные имена глаз (глава 4), лица (глава 6) и губ (глава 9).

²²⁰ Афзал ад-Дин Бадил (Ибрāхīm) 'Али Хāкāни Ширвāни (ок. 1121–1199), поэт закавказского круга, мастер панегирической касыды, виртуозно владевший техникой создания многосоставных образных конструкций, которого авторы *тазкире* нередко ставят в один ряд с Анвари по «недостижимой простоте» поэтического языка.

²²¹ В оригинале *қасамийāt*, т.е. стихи, построенные как принесение клятвы (ар. *қасам*, перс. *сауганд*). Бейты-клятвы получили распространение в придворной поэзии XII в. в эпоху расцвета орнаментального «иракского» стиля. Введение клятв в касыду позволяло поэту нанизывать цепочки описаний (*васф*), облекая вещи, именем которых он клялся (элементы пейзажа, облик возлюбленной, постулаты религии, натурфилософские представления) в одежды самых причудливых иносказаний. Такие виртуозы, как Хакани и Камал Исма'ил Исфাহани, сочиняли пространные касыды-клятвы (*сауганд-нāма*); см., например, [Хакани 1996: 34–39], а также газели-клятвы, подобные той, что содержит процитированный далее бейт.

²²² См. [Хакани 1996: 340]. Идея бейта состоит в приведении скрытого сравнения: губы возлюбленной особы краснотой подобны крови из печени влюбленного (а именно эта кровь, согласно традиционным представлениям, изливается из глаз в виде кровавых слез), а зубы подобны его слезам блеском и ровной, округлой формой. Газель (№ 71 по [Хакани 1996]), которой принадлежит данный стих, включает 18 бейтов, 15 из которых представляют собой причудливые клятвы красотою возлюбленной особы. Бейты из этой

газели, в которых поэт клянется красотой волос и глаз возлюбленной, цитировались в первой и четвертой главах трактата соответственно.

²²³ В оригинале *ābdārī* «свежесть, блеск», букв. «наделенность водой (блеском)».

²²⁴ Ибн Йамин — см. прим. 128.

²²⁵ Смеющийся бутон (*гунча-и хандан*) — метафора раскрытых в улыбке уст, см. *гунча* в списке персидских иносказаний для рта (глава 11).

²²⁶ Маджнун 'Амирий — арабский поэт узритского направления Кайс Ибн ал-Мулаувах из племени 'амир (ум. ок. 700), прославленный как Маджнун «обезумевший», из-за своей любви к Лейле. Как отмечали арабские знатоки стихов, очень многие строки были позднее приписаны Маджнуну просто потому, что в них упоминалось имя Лейлы. Стихи, возводимые к Маджнуну Амiritу, в любом случае отражают традиции бедуинской лирики VII — VIII вв., см. [Фильштинский 1985: 236].

²²⁷ Ожерелье Сурайи (*икд-и сураййā*) — принятое в мусульманских странах название созвездия Плеяды.

²²⁸ Камāl ад-Дйн Исма'ил — см. прим. 148.

²²⁹ В оригинале *ба тарджамā* «путем перевода» или «в переводе». Следует отметить, что поэтический прием под названием *тарджамā* (*тарджима*) «перевод» включался ранними персидскими филологами (Радуйани, Ватват) в репертуар поэтических фигур (ср. у Ватвата «прием [тарджима] заключается в том, что поэт передает персидскими стихами смысл арабского бейта или арабскими — смысл персидского» [Ватват 1985: 154]). Поэтому возможно и терминологическое понимание текста: «Камал ад-Дин Исма'ил, [употребив прием] *тарджамā*, изволит говорить...».

²³⁰ Асйр ад-Дйн 'Абдаллах Аумāнй (XIII в.) — придворный панегирист правителя Курдистана Сулайман-шаха, также посвятил ряд касыд атабеку Музаффар ад-Дину Узбеку. Прославился, по сообщению Даулатшаха, как сочинитель «ученых стихов». Его наставником в науках, по сообщению многих источников, был Насир ад-Дин Туси, что З.Сафа считает сомнительным [Сафа 1984 т. 3, ч. 1: 394].

²³¹ Об устах возлюбленной особы как средоточии сахара см. примеры в главе 9 («Об описании губ»). В бейте обыграно конвенциональное определение возлюбленной особы *«шакар-хā»* («грызущая сахар», т.е. сладкоречивая), в ситуации «прикусывания сахарных губ» оно как бы переводится из метафорического в реальный план и тем самым намекает на сладость искомого поцелуя.

²³² Маулāнā Рукн ад-Дйн Бикрāнй (?Бакрāнй, Бакарāнй) — словарь Диххуда дает отсылку на ст. «Рукн ад-Дйн б. Рафй' ад-Дйн Кирмāнй». Это поэт и ученый XIII — первой пол. XIV вв., Хамдаллах Мустауфи Казвини упоминает о нем в «Тāрйх-и гузйда» (окончена в 1329/30) как о современнике и даже посвящает ему стихи, в которых Рукн ад-Дин назван «говорящей душой» мира знаний и умений [Диххуда 1993–94: сл. ст. «Рукн ад-Дйн (б. Рафй' ад-Дйн Кирмāнй)»].

²³³ Ср. [Диххуда 1993–94: сл. ст. «лу'лу'»], где приведены толкования из многих средневековых фархангов; наиболее распространено противопоставление *лу'лу'* и *дурр* как, соответственно, мелкого и крупного жемчуга.

²³⁴ В стихе употреблен широко используемый поэтами прием «реализации метафоры»: *гаухар-шикан* «преломляющий самоцветы» в поэтической конвенции означает «улыбающийся, смеющийся», т.е. рот, сияющий улыбкой, а в цитируемом бейте событие «преломления жемчужины, стоящей сотни самоцветов», т.е. зуба, происходит на самом деле.

²³⁵ Сердоликовый ларчик (*дурдж-и 'ақйқын*) — метафора рта. Если строго следовать указаниям трактата, относящим *'ақйқ* (сердолик, агат) к именам губ (глава 9), а *дурдж* (ларчик) — к именам рта (глава 11), то сердоликовый ларчик — это рот и губы вместе (об особом онтологическом статусе рта, который, в отличие от явленных взору губ, пребывает одновременно в состоянии бытия/явленности и небытия/сокрытости, см. далее (глава 11).

²³⁶ В оригинале *джаухар-шинāсāн-и раста-йи назм*. Шараф Рами, как и ранее, представляет семантическое поле, к которому принадлежит обсуждаемое иносказание (здесь — «ожерелье зубов»), как «поле трудовой деятельности» поэтов. В данном случае он использует полисемию слова *назм* (1. нанизывание жемчуга; 2. стихосложение), «знатоки камней из цеха нанизывателей жемчуга» являются во втором прочтении «знатоками перлов из цеха стихосложения».

²³⁷ 'Али Шуштарй — имя поэта в разных рукописях трактата различается. А.Икбал приводит варианты 'Али Фахр Тустарй и 'Али Басрй [Анис 1946: 33, прим. 1], а Кл.Юар дает в своем переводе форму 'Али Фахрй Татарй.

²³⁸ В «споре» жемчужного ожерелья с зубами слышны отголоски популярных в мусульманской этике дискуссий о врожденных (*матбӯ*) свойствах человеческой природы, данных от Бога, и приобретенных (*маснӯ*), произведенных самим человеком, см., например, [Игнатенко 1993: 178–179]. О филологической проекции этих дискуссий и рассмотрении поэзии как «натуральной», порожденной природным даром, или «искусственной», созданной при помощи изощренного мастерства, см. [Шамс-и Кайс 1997: 303, 420].

²³⁹ Ибн Хусам — возможно, Джамāl ад-Дйн б. Хусām Хāфй Сарахсй Хиравй (ум. 737 г. х./1336–37), поэт, живший в Хафе, Сарахсе и Герате, а в конце жизни нашедший покровительство при дворе Картов (владельцев Герата) [Диххуда 1993–94: сл. ст. «Ибн Хусām»]. Сафа отмечает, что в этот период было два поэта с куней «Ибн Хусам»: Джалал ад-Дин Мухаммад б. Хусам Хирави, умерший в 737 г. х. и бывший придворным поэтом Шамс ад-Дина Карта, и Джалал ад-Дин б. Хусам Сарахси [Сафа 1985 т. 4: 315].

²⁴⁰ «Соединение и разъединение» (*джам' ва тафрйқ*) — название фигуры *бадй'*, состоящей в том, что «поэт объединяет две вещи сравнением с какой-то [третьей], а затем устанавливает между ними разницу по двум различным признакам» [Ватват 1985: 161]. Здесь название приема употреблено иносказательно, как метафора губ — «соединенных», а затем «разъединенных улыбкой» и открывающих сверкающие белизной зубы (см. пример и след. прим.).

²⁴¹ В оригинале второе полустипение: *ки ту дар āб-и хазар лу'лу'-и лāлā дāрй*. Здесь вода (*āб*) — иносказание для губ (см. в главе 9 пример, где губы уподоблены живой воде), зеленая травка (*хазар*) — для пушка (привычное сочетание — *āб-и хизр* «вода Хизра», т.е. живая вода, здесь, в метре *рамал*, невозможно), а сверкающие жемчужины — для зубов.

²⁴² Маулана Хумад ад-Дин Табризи — см. прим. 38.

²⁴³ В оригинале: *биҳанд агар чи зи ҳандйдан-ат хамйдāнам // ки āфтāб барӯз-ам ситāра бинмāйад*. Здесь солнце (*āфтāб*) — лик, звезды (*ситāра*) — показывающиеся в улыбке зубы, а общий смысл бейта сводится к сетованию на суровость воспеваемой особы и к намеку на то, что дожидаться от нее улыбки так же трудно, как увидеть звезды при солнечном свете. Отметим, что в издании Кл.Юара персидский текст стиха приведен с одним разночтением — *нанмāйад* («не показывает») вместо *бинмāйад* («показывает»). Это тот случай, когда перестановка одной точки (частая ошибка переписчиков) меняет смысл всего бейта, переводя его из разряда восхвалений в разряд поношений. В соответствии с текстом имевшихся в его распоряжении рукописей, Юар передает смысл так: «*Ris, quoique je sache bien que, quand tu riras, // le soleil ne me montrera pas d'étoiles en plein jour*» («Улыбнись, хотя я прекрасно знаю, что когда ты улыбнешься, // солнце днем не покажет мне звезд») и сопровождает перевод примечанием «*Ce qui veut dire, qu'elle n'a plus des dents*» («имеется в виду, что у нее больше нет зубов») [Анис 1875: 64].

²⁴⁴ Согласно представлениям традиционной астрономии, «весь мир (*'ālam*) — это одна сфера (*кура*). Ее центр — земля, а небеса (*афлāk*), числом девять, облакают одно другое, как луковая кожура. Из этих девяти одно, именуемое небом небес (*фалак ал-афлāk*), обнимает все небеса, которые от него берут начало, а заканчиваются небом луны» [Диххуда 1993–94: сл. ст. «*фалак ал-афлāk*», объяснение из фарханга «*Ѓийāс*»]. Небеса или сферы Луны (1), Меркурия (2), Венеры (3), Солнца (4), Марса (5), Юпитера (6), Сатурна (7), а также сфера зодиакальных созвездий *фалак ал-бурӯдж* (8), считались подвижными, т.е. орбитами движения светил, а вышнее девятое небо, именуемое также гладким (*фалак-и атлас*), признавалось сферой неподвижных звезд, вне которой помещается то, что ведомо лишь Всевышнему.

²⁴⁵ В оригинале *тамассук* (букв. «цеплянье», хватанье», а также «письменное обязательство»), так что можно предложить и вариант «но тут не за что уцепиться, кроме такого бейта».

²⁴⁶ «Созвездие Парвин рассеется» (*парвйн парāканда шавад*), т.е. будет уязвлено блеском зубов в обрамлении шкатулки губ и от огорчения перестанет быть скоплением сияющих звезд (а возможно — просто скроется за горизонтом). *Хуққа* («шкатулка») широко представлена в поэтическом языке и как метафорическое обозначение неба [Афифи 1993 т. 1: 704–706], а *мухра-и булӯр* (хрустальная бусина) встречается как обозначение звезды [Афифи 1997 т. 3: 2419]. Конвенциональные значения «шкатулка-небо» и «бусина-звезда» создают скрытое обоснование для соперничества в блеске между звездами Парвин и бусинами зубов. Образ рассыпающихся звезд Парвин (созвездия Плеяды, часто упоминаемого под арабским названием Сурайя) усложнил и прославил современник Шарафа Рами — Шамс ад-Дин Мухаммад Хафиз. Газель о родинке Ширазского тюрка завершается знаменитым бейтом: «Ты сложи газель и просверлил перлы, так давай же, Хафиз, спой как следует, // Чтобы пред нанизанными тобой [перлами стихов] небо рассыпало ожерелье Сурайи» [Хафиз 1994: 5 (3:9)].

Во втором полустиишии для *афшāнад фалак 'иқд-и сӯраййā рā* («небо рас-

сыплет ожерелье Сурайи») возможны по крайней мере три понимания в зависимости от избранной мотивации: если небо завидует красоте ожерелья твоей газели — оно «рассыплет (т.е. разорвет) украшающее его ожерелье Плеяд» (как и в обсуждаемом стихе о шкатулке и бусинах); если оно высоко оценило твою газель — то «осыплет тебя жемчугами ожерелья Плеяд»; если оно празднует красоту твоей газели — то «рассыплет на себе ожерелье Плеяд (украсит себя)».

²⁴⁷ Рассуждая об истинном и иносказательных именах зубов, Шараф Рами опирается на положения классической арабо-мусульманской филологической теории и, в частности, теории указания (*далāла*), согласно которой слово (*калима*) является истинным (*хақиқа*), занимая свое изначально установленное место. *Маджās* (иносказание) в классическом определении ал-Джурджани «в основе (*асл*) — это имя действия от *джāза ал-макāна йад-жсӯзу-ху* “перейти за пределы некоторого места”: [так говорят], когда выходят за его границы... Это было перенесено (*нуқила*) на “переходящее слово” (*калима джā’иза*), т.е. слово, перешедшее за свое изначально (*аслийй*) место» [цит. по Чалисова, Смирнов 2000: 299].

²⁴⁸ Отметим, что в приведенном списке из семи арабских и восьми персидских иносказательных имен зубов четыре позиции занимают определения с одинаковым смыслом — град (ар. *барад*, перс. *тагарг*), Плеяды (ар. Сураййā, перс. Парвйн), жемчуг (ар. *дупп*, перс. *гаухар*), жемчужина, мелкий или речной жемчуг (ар. *лу’лу’*, перс. *марвāрид*).

²⁴⁹ В оригинале *дандāн-и тама’ дар алфāз-и ‘араб фуру’ бурда*. Как и во многих других местах, Шараф Рами использует в качестве риторического украшения фразеологизм, лексически связанный с предметом описания (здесь — *дандāн* «зубы»). Само упоминание об увлечении персидских поэтов арабскими оборотами речи принадлежит к «общим местам» поэтологических трактатов; ср. сетование Шамс-и Кайса в «Му’джам»: «И если бы не малое поле красноречия в этом языке и не тесное ристалище яспоречия, достойные люди Аджамы не ухватились бы в плетении речи за полу арабоязычия и не стали бы украшать свои стихотворные и прозаические сочинения арабскими словами и выражениями». Далее дается совет не расширять круг уже вошедших в персидский язык заимствований: «Итак, выдающийся поэт и владеющий словом мастер — тот, кто в своих стихах не отступает от слога красноречивой прозы и не употребляет в поэзии иных арабских и персидских слов, кроме тех, которые распространены и употребимы в блестящих речах и посланиях, изящных высказываниях и повествованиях ученых мужей и талантливых литераторов» [Шамс-и Кайс 1997: 174].

²⁵⁰ В оригинале *аз йн ма’нā*, т.е. на тему зубов с употреблением арабского иносказания для них.

²⁵¹ Абӯ ‘Али Мухаммад б. ‘Али б. Хусайн Ибн Муқла (ум. ок. 940), прославленный каллиграф, считается создателем шести почерков, установившим для каждой буквы канон начертания. Его имя часто встречается в поэтических образах, построенных на уподоблении красот лика формам букв, ср. пример из главы 3 «Об описании брови»: Последовать начертанию и вязи твоих бровей // Признали себя неспособными Ибн Муқла и Ибн Хилал [Анис 1946: 12], рус. перевод [Собеседник 2000: 102].

²⁵² *Сихр-и мубйн* «явное волшебство» — наведение чар и прочие колдовские ухищрения, подобные деянию самирита, сотворившего из золотых украшений «тельца телом с мычанием» [Коран 1986: 20:90], или чарам колдунов Фараона, заставлявшим зрителей верить, что веревки обратились в живых змей [Коран 1986: 20:69]; действия эти порицаемы исламом и противопоставляются *му'джизāt* — чудесам, являющимся «ясными знамениями», творить которые дано лишь пророкам с дозволения Всевышнего. Формула «*сихр-и мубйн*» многократно встречается в Коране, эти слова произносят люди, которые «не веруют», при встрече с «ясными знамениями» пророков 'Исы [Коран 1986: 5:110; 61:6] и Мухаммада [6:7; 34:42; 46:6], см. также [Коран 1986: 11:10; 27:13; 37:15]. В цитируемом отрывке формула использована как метафора волшебного мастерства каллиграфа (ср. *сихр-и ҳалāl* «дозволенное волшебство» как метафора поэтического мастерства), не сравнимого с чудесным искусством Творца, начертавшего *алиф* стана и *син* зубов адресата восхваления.

²⁵³ Стихи из касыды «В восхваление распорядителя казны», см. [Са'ди, Куллийāt: 467].

²⁵⁴ *Шакл-и мустадйр* «круглая, сферическая форма» или форма небесных сфер считалась наиболее совершенной.

²⁵⁵ *Джаухар-и фард* (букв. «единичная сущность», единичная вещь, а также «несравненная жемчужина») — термин мусульманских философов и мутакаллимов, мельчайшая частица, которая не поддается дальнейшему делению «ни в умозаключении, ни в воображении, ни в допущении» [Диххуда 1993–94: сл. ст. «*джаухар-и фард*»]. Мутакаллимы отрицали деление тел до бесконечности и называли предельно малую частицу *ал-джаухар аллази лā йанқасим* — «частица, которая не делится» (ср. греч. «атом») [Ислам, Словарь: 60]. Шараф Рами широко использует в описательных пассажах фигуру *йхām*, и в данном случае он вроде бы воспевае рот как несравненную жемчужину — *джаухар-и фард*, однако следующее далее указание на неделимость заставляет обратиться к терминологическому значению слова. Вокруг тезиса о неделимости частицы-атома на протяжении веков велись философские диспуты, что нашло отражение в известном бейте Хафиза: «Я не буду больше сомневаться в [существовании] мельчайшей частицы (*джаухар-и фард*), // Ибо рот твой — отличное доказательство этого тезиса [Хафиз 1994: 95 (68:5)].

²⁵⁶ *Нукта-и маухūм* «воображаемая точка» — термин, обозначающий геометрическую точку, воображаемую или даже изображаемую, но не занимающую места в пространстве, т.е. лишенную телесности.

²⁵⁷ Первое полустиише *ān нукта-и маухūм ки мйғўй хаст* содержит и другой смысл: «Той воображаемой точки, которая, [когда] ты говоришь, существует...». В отличие от губ (*лаб*), явленных взору и уподобляемых по форме и цвету (см. выше, в главе 9, такие иносказания, как «круглая шкатулочка», «печатка, вправленная в перстень», «зерно граната», «унаби», «спелый финик», «сердолик», «рубин»), рот, согласно поэтической конвенции, это «воображаемая точка» в центре сомкнутых губ. Он становится видим лишь тогда, когда объект любования и воспеваия говорит или улыбается. Цитируемые далее стихи показывают, что в образах, включающих призыв

«заговорить», речь идет о просьбе влюбленного явить рот как сокрытую «часть» красоты (таящую сияние зубов), а в образах, где возлюбленные отказывают в просьбе явить взору свой рот, имплицитно отказ в милости улыбки, ласкового слова или поцелуя. Оппозиция явленного/сокрытого семантически сближает рот с парой «локон — лицо», в описаниях которых находит выражение мольба влюбленных о встрече после разлуки как о явлении света лика из сокрытия во тьме волос. Однако, если лик и скрывающие его волосы (о функциях волос см. [Собеседник 2000: 11–112]) как двучленная структура становятся ведущим мотивом суфийской поэзии и символизируют абсолютную Истину, скрываемую эманациями (см. классическую статью Е.Бертельса об антитезе «локон — лицо» в [Бертельс 1965: 109]), то рот, сочетающий состояние сокрытия и явленности в самом себе, т.е. пребывающий в некоем промежуточном состоянии, оказывается идеальным объектом восприятия в терминах философов-мутакаллимов.

²⁵⁸ В оригинале *nāzuḳī* со значениями «тонкость» (малая величина) и «хрупкость, изящество», которые рус. «утонченность» передает лишь отчасти.

²⁵⁹ *Qā'il* «говорящий», сочинитель, т.е. автор трактата — Шараф Рами.

²⁶⁰ В оригинале *dar ḥadīc āy*. Здесь, возможно, скрыт «лексический» намек на связь произнесения слов с явлением рта. Слово *ḥadīc* (букв. «новый, небывалый», а также «новость, известие», «разговор, беседа») произведено от того же корня, что и *ḥudūc* «возникновение», ставшее в дискуссиях мутакаллимов о путях Творения мира термином, обозначающим «возникновение, которому предшествует небытие ('адам)» [Диххуда 1993–94: сл. ст. «*ḥudūc-i 'ālam*»], ср. далее 'адам («небытие») как одно из имен рта.

²⁶¹ Хаджу — см. прим. 151.

²⁶² Налог (*zakāt*) в пользу неимущих или нуждающихся мусульман, согласно шариату, подобало платить раз в год тем мусульманам, чье имущество достигло облагаемого налогом минимума (*nisāb*) или превысило его. Перечень тех, на чьи нужды отдается налог, см. [Коран 1986: 9:60], где упомянуты, в частности, «те, у кого сердца привлечены» (пер. И.Ю.Крачковского), т.е. возлюбившие Всевышнего. Этот коранический контекст, возможно, определил популярность мотива «налога на красоту» в пользу «неимущих» влюбленных в газелях, в частности, у Хафиза, ср. [Хафиз 1994: 246 (183:5); 450 (332:2)].

²⁶³ Т.е. представляя как невидимый. *Zabān-i ḫāl*, букв. «язык состояния» (ср. современное значение *zabān-ḫāl* «внешний вид») противопоставлялся «языку высказывания» (*zabān-i qaṭl*). Согласно арабской семантической теории, указание (*dalāla*) на смысл совершается пятью способами: тем, что выговорено (*lafz*), тем, что написано (*ḥatṭ*), при помощи пальцев (*'aḳd*), состоянием или положением вещей (*naṣba*), жестом (*uṣṣāra*), см. [Чалисова, Смирнов 2000: 297], из которых *zabān-i ḫāl* соответствует «указанию при помощи состояния вещей», имея при этом более широкий смысл «любое проявление, по которому можно судить о состоянии вещи». Ср. употребление в газели Са'ди: «Мои глаза говорят языком состояния (т.е. льют кровавые слезы, сообщая тем самым о страдании героя), без того, чтобы я заговорил по собственной воле» [Са'ди, Куллийāt: 798]. О терминологическом

употреблении *қаул би-л-ахвāl* («говорение» состояниями) в каламе см. [Дих-худа 1993–94: сл. ст. *хāl*, рубрика «Некоторые представители калама...», с отсылкой к аш-Шахрастан].

²⁶⁴ Кораническая аллюзия, см. [Коран 1986: 7:139], где Муса, беседующий с Господом, просит: «Господи! Дай мне посмотреть на тебя». В ответ он слышит: «Ты Меня не увидишь», вслед за чем Господь в назидание Мусе открывает себя горе, которая обращается во прах.

²⁶⁵ Т.е. Салман Саваджи, см. прим. 32.

²⁶⁶ Намек (*кинāйат*) иногда переводят термином «метонимия». Как способ косвенного выражения смысла он, по определению поэтологов, «состоит в том, что говорящий, желая высказать некое значение, приводит другое значение, из числа подчиненных и сопутствующих первому, и при его посредстве намекает на оное значение» [Шамс-и Кайс 1997: 243]. Далее Шамс-и Кайс приводит пример, регулярно включаемый в объяснения к «кинāйат» в трактатах по *байāн* и *бадй*: «ворота дома такого-то открыты» в значении «хозяин принимает множество гостей». В нашем случае намек на рот словом *'адам* (небытие) возможен потому, что последнее, из-за почти невидимой величины рта, является постоянно сопутствующим ему значением.

²⁶⁷ В оригинале *сиййид* Джалāl 'Азуд ('Азад?) — в издании Кл.Юара имя приведено в форме *le seïd Djelāl-eddin 'Azhedi*, с примечанием, что он принадлежал к поэтам Йезда [Анис 1875: 66].

²⁶⁸ Народ (*халк*), т.е. некое сообщество, в газетах нередко (как и синонимичное *халқа* «круг») обозначает влюбленных, объединенных стремлением к Другу, ср. у Хафиза:

Раскрой в улыбке фисташку [рта] и рассыпь сласти [речей],
Не ввергай народ в сомнение относительно своего рта!

[Хафиз 1994: 408 (301:5)].

Издатель и комментатор Дивана, Х.Рахбар, строго следуя конвенции понимания, сопровождает этот бейт Хафиза такой интерпретацией: «То есть ...открой свой рот и рассыпь сахар речей, а то малостью своего рта ты толкаешь народ к сомнениям и неуверенности — рот это у тебя или воображаемая точка?» [там же].

«Сомкнутый рот» — в оригинале *дахāн-и танг*, букв. «узкий, тесный рот», что одновременно означает и его предельно малую величину (крохотный), и сомкнутость (молчащий, не улыбающийся).

«Оказался на пути к небытию (*'адам*)» — здесь «намек» на рот словом «небытие» создает красивое обоснование (фигура «*хусн-и та'лйл*») для основного мотива любовной газели — «смерти за любовь»: влюбленные тоскуют «по рту», т.е. жаждут поцелуя, а поскольку рот именуется небытием, они добровольно стремятся к небытию, собственной гибели. О газельных мотивах «проигрыша на доске небытия» и «любви, проливающей кровь», связанных с историей мученичества Халладжа, см. [Рейснер, Чалисова 1998: 136 и сл.].

²⁶⁹ В оригинале *исм ба лā-мусаммā*, букв. «имя для непоименованного», однако, в философском дискурсе *мусаммā* «поименованное» синонимично

«явленной форме» (*сӯрат-и зāхир*), т.е. тому, что проявилось в бытии, обрело установленную форму и истинное имя.

²⁷⁰ Представление любви как азартной игры в нарды (см. примеры в [Афифи 1997 т. 3: 2483] составляет основу целой группы канонических мотивов, связанных с размерами ставки в игре (жизнь, голова, душа), стратегией игры («по маленькой», по-крупному или ва-банк, «на жизнь»), позицией на доске (например, *шии-дар* «шесть дверей», позиция «безвыходности», когда все пути перекрыты шашками противника) и т.д.; пример употребления специальных терминов игры в нарды для описания перипетий любви в газели 'Аттар а см. в [Рейснер, Чалисова 1998: 142]. *Зийād* (букв. «многий, чрезмерный», также «излишек») — второй из семи традиционных способов игры в нарды, отличающийся, в частности, тем, что учитываются лишь очки на одной из двух бросаемых костяшек, очки (т.е. точки — *нақиш* — нанесенные на кубик) на второй являются, таким образом, «излишком», лишними, одновременно существующими на костяшке и не существующими в игре, что и составляет основу для уподобления рта лишней точке-очку.

²⁷¹ Ризā ад-Дин Абӯ 'Абдаллах Муҳаммад б. Абӯ Бакр б. 'Усмāн Хиравӣ, известный под литературным именем Имāmӣ (ум. 1277–78), поэт эпохи начала правления Ильханов. Современники (например, Маджд Хамгар, ум. 1279) высоко ценили его газели, считали их близкими по мастерству и даже превосходящими газели Са'ди. Сохранилась рукопись дивана, включающего панегирики эмирам и министрам Герата, Кирмана и Исфахана, а также газели и рубаи, выдержки из которого см. [Сафа 1985 т. 3, ч. 1: 551–557].

²⁷² Перечислены четыре из десяти Аристотелевских категорий, воспринятых арабо-мусульманскими философами, а именно те, что определяют некоторую сущность в отношении качества, количества и положения в пространстве и во времени. В грамматическом контексте место сущности занимает имя (*исм*), которое определяется атрибутами (*сифат*), соответствующими указанным категориям. В строке говорится о том, что рот одновременно наделен и не наделен пространственно-временными характеристиками (где, когда), а также количественной и качественной определенностью.

²⁷³ Под «правдивым рассказом» (*байāн-и вāқи'*) имеется в виду, что поэт просто изложил происходящее, не прибегая к иносказаниям: он или она иногда разговаривает, что и служит причиной явления и доказательством существования рта. «Философские» описания рта в поэтической традиции столь популярны, возможно, и потому, что они трактуют на языке образов ту основополагающую для культуры ислама связь между актом речи и актом творения через творящее слово «Будь!», о которой вели диспуты уже ранние му'тазилиты (см., например, [Шахрастани 1984: 59]).

²⁷⁴ Му'тазилиты, «сторонники божественной справедливости и единобожия» — первое крупное направление в рамках спекулятивной дисциплины '*илм ал-калам*, период наибольшей активности представителей которого приходится на VII–IX вв. См. описание основ «общего верования» партии му'тазилитов и расхождений по конкретным проблемам в специально посвященной им главе «Книги о религиях и сектах» [Шахрастани 1984: 54–83]. Термин *хāl* (состояние) широко использовался в му'тазилитских «диалекти-

ческих» рассуждениях и имел широкий спектр приложения, от «двух состояний предвечной сущности» [там же: 57] до состояния «несуществующего» [там же: 80–81].

²⁷⁵ Камāl ад-Дин Бāвардй — не идентифицирован. Его тезка, Камāl ад-Дин Хусайн Абйвардй (Бāвардй), литератор и политический деятель, жил много позже сочинения «Собеседника» и умер в 1514 г.

²⁷⁶ Ср. тезис Абу Хашима (ум. 933), высказанный в рамках дискуссии относительно отрицаемой му'тазилитами предвечности атрибутов Создателя и толкования слов «Он знающий по своей сущности». Для того, чтобы рационально доказать, что Всевышний является Знающим не по атрибуту знания, Абу Хишам выдвинул понятие состояния («существование Знающего в качестве “знающего” есть состояние»). Он признавал состояния, «которые суть свойства, ни реально существующие, ни несуществующие, ни известные, ни неизвестные, то есть сами по себе как таковые они не узнаются, а [узнаются] вместе с сущностью» [Шахрастани 1984: 79–80]. Термин *ḫāl* фигурировал и в самой истории возникновения течения. Васил б. 'Ата (ум. 748) и группа его сторонников стали му'тазилитами (букв. «удалившимися»), разойдясь с коллегами по вопросу о состоянии мусульманина, совершившего тяжкий грех. Васил ввел понятие «промежуточного состояния», объявив: «Я считаю, что совершивший тяжкий грех не является ни безусловно верующим, ни безусловно неверующим, а находится в промежуточном состоянии: ни верующий, ни неверующий» [там же: 58]. Среди му'тазилитских доктрин существовала и такая, что непосредственно занималась вопросом о состоянии несуществующего. Багдадец ал-Хаййат (ум., вероятно, в конце IX в.) и его последователи именовались ма'думитами (от ма'дūм «несуществующий, отсутствующий»), так как они наделяли несуществующее качествами существующих (мауджūd) вещей [там же: 201].

²⁷⁷ Искандар Хурасāнй — не идентифицирован.

²⁷⁸ О представлении первого типа пушка, а именно «окружающего уста», в виде молодой травки, см. ранее, в главе седьмой.

²⁷⁹ В оригинале *ḫavā-dārān*, букв. «обладающие страстью» — еще один пример мастерства Шарафа Рами в употреблении *īḫām*. Оба компонента композита имеют вторые значения (*ḫavā* «страсть» и «воздух», *dār* в словосложении «обладающий» и «охраняющий»). Следующее далее упоминание об уподоблении рта пылинке в солнечном луче актуализирует второй, потенциальный смысл композита — «охраняющие, стерегущие воздух» (и потому способные заметить пылинку в солнечном свете).

²⁸⁰ Признак, по которому рот уподобляется пылинке, содержит *īḫām*: *кūчйк-дилй* «малая величина» и «добронравие, скромность и простота», см. [Афифи 1997 т. 3: 2085–86].

²⁸¹ Солнце красоты и благолепия — «заглавное» иносказание для лика, араб. *шамс* и перс. *āftāb* открывают список имен лика, синонимичных в арабской и персидской традиции (см. ранее, в окончании главы 6). Близость к солнцу красоты — то состояние, о котором мечтают влюбленные, поэтому сравнение рта с пылинкой — это в конвенциональном плане его уподобление влюбленному. *Мазмūн* (т.е. двусоставный мотив, «смысловая обусловлен-

ность») «солнце — пылинка» широко используется поэтами для выражения отношений между «охваченной страстью» (или «подхваченной воздухом») пылинкой-влюбленным и солнцем-возлюбленным. Ср. у Хафиза: «О, влюбленных в твой лик больше, чем пылинок, // Как я достигну встречи с тобой, ведь я ничтожней пылинки» [Хафиз 1994: 447 (329:22)]; ср. реализацию этого мотива [там же: 308 (227:8); 488 (359:7); 490 (361:4); 527 (387:4)].

²⁸² Без объяснений Шарафа Рами этот бейт можно было бы понять как панегирический, восхваляющий красу адресата, лишь в лучах которой становится заметным ничтожный, как пылинка, восхвалитель (влюбленный).

²⁸³ В издании все имена разделены запятыми, *дурдж* («ларец») и *буссад* («коралл») выглядят как два самостоятельных иносказания, однако, вместо заявленных семи их оказывается восемь. Если пренебречь запятой, добавленной издателем, можно читать *дурдж-и буссад* («коралловый ларец»), по аналогии с такими распространенными обозначениями рта, как *дурдж-и гаухар* «ларец жемчуга» и *дурдж-и 'ақйқ* «сердоликовый ларец».

²⁸⁴ Интересно, что такие иносказания, как «бутон» и «фисташка», передающие главное свойство рта — являть себя, раскрываясь, включены только в «персидский» список и не имеют аналогов в арабском.

²⁸⁵ «Расщепление волоса» (*мўй-шиқāфӣ*) имеет фразеологическое значение «прозорливость, проницательность, внимательность», которое дает возможность второго понимания полустигии: «в нем проступают знаки твоей проницательности», т.е. «речи, которые ведет твой рот, выдают твою проницательность». Ср. пример использования того же композита у Ахли: «Тот, кто являл проницательность (*мўй-шиқāфӣ*) в отношении сокровенных тайн, // не нашел и кончика волоса, пока твой рот не повел речей», цит. по [Афифи 1997 т. 3: 2406].

В примечании к изданию текста А.Икбал приводит еще два бейта-примера (Имада Факиха и шейха Камала), которые имелись лишь в одной из использованных рукописей и не помещены им в корпус текста, см. [Анис 1946: 37, прим. 1].

²⁸⁶ *Дастамбӯ* (композит из *даст* «рука» и *амбӯ*, основа глагола *амбӯйидан* «нюхать») — мелкая круглая душистая дыня, латинское название которой Диххуда приводит как *cuscutindudum*. Так называли не только дыню, но и любые ароматные плоды, что брали в руки, чтобы насладиться ароматом, а также специальные «нюхательные» шарики из мускуса, амбры и других душистых снадобий, см. [Диххуда 1993–94: сл. ст. «*дастамбӯ*» с отсылкой к фархангу Джахангири и «Анандрадж»].

²⁸⁷ Здесь внешним, «логическим» обоснованием для стремления влюбленного держать в ладонях душистый и круглый, как яблочко или дынька, подбородок возлюбленной особы служит обычай носить в руках ароматные плоды. Это «красивое обоснование» (прием «*хусн-и та'лил*») лишь подчеркивает истинную причину желаний «охваченного страстью».

²⁸⁸ Асир ад-Дин Аумани — см. прим. 230.

²⁸⁹ Бейт построен на четырех «ихамных» словах: *нār* «огонь» и «гранат», *сўхта* «сожженный» и «страдающий», *бӯ* «аромат» и «надежда», *бих* «лучшее» и «айва»; альтернативный смысл, основанный на вторых значениях,

таков: «яблоко его/ее подбородка метнуло гранат мне в сердце (т.е. заставило его обогреться кровью цвета граната), и теперь от этого страдальца не поведет надеждой на айву» («айва», как будет сказано далее, также одно из имен подбородка).

²⁹⁰ Плоды некоторых сортов айвы покрыты тонким слоем пуха, как бы «запылены», что и служит основанием для уподобления.

²⁹¹ Здесь фрагмент, заключенный в квадратные скобки, содержит лишь одна из рукописей [Анис 1946: 38].

Имād ад-Дйн Кирмāнй, известный как Имād Фақйх (ум. ок. 1371), современник Хафиза, суфийский шейх и поэт из Кирмана, которому благоволили Амир Мубарриз ад-Дин и Шах Шуджа. Его диван составляют в основном газели. Большую популярность приобрели также две из пяти принадлежащих Имāду Факиху поэм-маснави: «*Мухаббат-нāма-и бидилāн*» («Книга о любви потерявших сердца») и «*Мунис ал-абрār*» («Наперсник благородных»).

В цитируемых стихах «индиец» (*хиндӯ*), т.е. темнокожий слуга, обозначает родинку, слугу лика (см. главу 8, список персидских определений родинки); ср. знаменитый зачин газели Хафиза о родинке: «Если тот тюрк из Шираза приютит мое сердце, я пожалую его родинке-индийцу Самарканд и Бухару», см. [Хафиз 1994: 4 (3:1)].

²⁹² *Габзāб* (второй или двойной подбородок) в первом значении — подгрудок у птиц и животных, в особенности, у быков. *Турандж* («цитрон»), включенный далее в список имен подбородка, можно прочесть и как *таррандж* или *турундж* («складка»), тогда в первом полустииши возникает смысл «Ты убираешь руку со складки его/ее второго подбородка».

²⁹³ Так в издании, с усечением первого долгого «и» в *сймйн*. «*Гуй-и сймйн*» как иносказание для подбородка отмечено и в словаре Диххуда, и в поэтическом словаре Афифи, однако в стихотворных иллюстрациях оно фигурирует в паре с клюшкой локона или пушка и должно пониматься как «серебряный мяч», ср. у Аттара: «О, твой круглый серебряный мяч // умастился амброй от клюшки твоего пушка», цит. по [Афифи 1997 т. 3: 2232]. Однако в нашем случае красота обоснования этому определению придаст неожиданно бытовая ситуация (см. приведенный далее пример).

²⁹⁴ Султан Махмуд Сабуктакин (Махмūd-и Сабуктагйн) — Махмуд Газнавид, сын вассала Саманидов тюрка Сабуктагина, основатель династии Газнавидов, правивший с 999 по 1030 г. Султан Махмуд представлен во многих источниках как меценат, стремившийся окружать себя поэтами и сам писавший персидские стихи [Бертельс 1960: 301].

²⁹⁵ Кл.Юар переводит «d'avoir pris le menton de la maitresse d'un chirurgien» [Анис 1875: 71]. Однако, в тексте по изданию Икбала сказано о взятии за подбородок самого кровопускателя (*занах гирифтан-и фассād*), а не его подруги. Скорее всего, в рукописях Юара фраза включала еще какое-то слово.

²⁹⁶ Поскольку дальше речь пойдет о подбородке-колодце, поэты, использующие это иносказание, представлены ради красоты соответствия (*танāсуб*) как «томимые жаждой» — *лаб-ташнагāн*. Это определение, в свою очередь, содержит *йхām*, поскольку оно состоит из *лаб* «губы» и *ташна* «испытыва-

ющий жажду» (букв. «с жаждущими питья губами»), и допускает другое буквальное понимание — «жаждущие губ».

²⁹⁷ В оригинале *āb-dār* «сочный, свежий» (букв. «наделенный влагой, влажный» или «хранящий влагу»), имеется в виду испарина на подбородке, а возможно, и его положение «хранителя» влаги уст. Сочетание *čāx-i zanaχdān* нередко означает не сам подбородок, а ямку на нем, куда попадают сердца идущих по дороге любви.

²⁹⁸ Сюжет о походе Искандара (Александра Македонского) в страну мрака на поиски живой воды детально, со ссылками как на староиранскую версию «*дишкана*», так и на «книги румийцев» и «арабские истории», изложен в заключительной поэме «Пятерицы» Низами «Книга об Искандаре». В иранской версии проводником Искандару стал покровитель путников Хизр (см. прим. 106), который нашел источник, испил его влаги и тут же стал бессмертным. Желая указать на «родник жизни» царю, Хизр обнаружил, что источник исчез, понял, что Искандару не суждено свыше обрести вечную жизнь, и таинственным образом исчез, см. [Низами 1993 т. 2: 1162–66].

²⁹⁹ Вавилонский колодец — элемент сюжета о падших ангелах. Согласно кораническому преданию, он стал местом вечного заточения ангелов Харута и Марута, посланных Всевышним на землю ради испытания их чистоты и согрешихших с первой же встречной — земной женщиной Зухрой. Подвешенные вверх ногами в колодце, ангелы соглашались обучать тех, кто пробирался к ним по ночам, тайнам магии и ворожбы, однако, вначале предупреждают: «Мы — искушение, не будь же неверным!» [Коран 1986: 2:96 (102)]. Подробнее о сюжете и комментариях к нему см. [Пиотровский 1991: 188]. «Вавилонский колодец» как иносказание для колдовских очей возлюбленных включено в список персидских имен глаз в четвертой главе «Собеседника», см. [Анис 1946: 15], рус. перевод [Чалисова 2000: 391].

³⁰⁰ В оригинале *хам чу mā'rūt*. При ином делении на слова (*хам чу mā rū-t* «как и мы, твоё лицо») возникает второй смысл — «Если бы глаза Харута узрели, как и мы, твоё лицо».

³⁰¹ Т.е. заточенные в колодце ангелы восславили бы место своего пленения.

³⁰² В оригинале *мутарāдиф* «находящийся в одном ряду», «следующий друг за другом», синоним (см. прим. 214). Очевидно, имеется в виду, что четыре определения образуют две пары из арабского и персидского слова с общим значением.

³⁰³ Т.е. без арабского синонима. В оригинале *мута'āриф* «известный, традиционный». Однако, в данном контексте, в соотнесении с *мутарāдиф* «рядоположенный», вероятно, обыграна и возможность прочтения *мута'āраф* (в математике и логике — термин, обозначающий суждение, которое принимается разумом без опоры на подтверждения и доказательства, см. [Диххуда 1993–94: сл. ст. «мута'āрафӣ»]), т.е. сказано, что одни имена имеют арабские параллели, а другие употребляются без подтверждения арабскими.

³⁰⁴ Как Диххуда [там же: сл. ст. «*āb-i му'аллақ*»], так и Афифи [Афифи 1993 т. 1: 33] отмечают употребление этого иносказания только в значении «небо», с одним и тем же примером из «Сокровищницы тайн» Низами.

³⁰⁵ Определение владычицы сердец как «гранатогрудой» (*nār-pistān*), т.е. прямое указание на женский пол адресата, дано прямо после стихов, включающих обращение «*ай писар*» («о, отрок») и адресованных представителю мужского пола. Шараф Рами в целом избегает каких бы то ни было комментариев относительно пола возлюбленных, чьи красоты прославляются в иносказаниях (за исключением упоминания о губах, подобных финикам, у едва подросших мальчиков — см. в главе 9); возможно, в данном случае он, процитировав подряд стихи с разнополыми адресатами, косвенно утверждает универсальность канонов описания красоты.

³⁰⁶ *Рӯҳ-и сәни* «вторичный дух» — душа (*нафс, джән*), тогда как *рӯҳ-и аввал* «первичный дух» — перворазум. Оба члена этой пары терминов получали различные толкования, в зависимости от школы мысли, в рамках которой они трактовались (*каләм, фалсафа, таъаввуф*); см. обстоятельное описание с многочисленными цитатами из источников в [Диххуда 1993–94: сл. ст. «*рӯҳ*»]. Из многих синонимов, обозначающих душу, для подбородка выбрано определение «*рӯҳ-и сәни*» еще и потому, что другое значение *сәни* «сгибающий», «делающий складку» (от ар. корня *с-н-й* «сгибать, складывать вдвое», «удваивать») намекает на такую высоко ценимую красоту, как складка на подбородке (второй подбородок).

³⁰⁷ Предостережение владычицы сердца также имеет двойной смысл. Душа (*джән*), которую влюбленный как бы кладет на ладонь, касаясь ее подбородка, совпадает по словесной форме с ар. *джән* «духи, демоны, джинны». Путь к такому пониманию *джән* указан уже в первой строке: в мусульманской ангелологии и демонологии термин *рӯҳ* («дух») употреблялся не только по отношению к ангелам, но и к джиннам, см. [Ислам, Словарь 1991: 200]. Предостережение, таким образом, оказывается двояким. Во-первых, с подбородком-душой следует обращаться бережно, поскольку это тонкая материя (согласно психофизиологическим представлениям, материальным носителем души является тонкий пар, который рождается в сердце и служит причиной жизни, ощущений и движений). Во-вторых, касаясь подбородка, влюбленный может соприкоснуться с опасными неземными существами огненной природы.

ЛИТЕРАТУРА

- Абу Али Ибн Сина, 1980 — Абу Али Ибн Сина. *Метафизика* // Избранные сочинения. Т. 1. Душанбе, 1980. С. 104–167.
- Анварӣ 1959 т. 1 — *Дивāн-и Анварӣ* / Изд. М.Т.Мударриса Разави. Т. 1. Тегеран, 1337 г. х./1959.
- Анварӣ 1961 т. 2 — *Дивāн-и Анварӣ* / Изд. М.Т.Мударриса Разави. Т. 2. Тегеран, 1340 г. х./1961.
- Анис 1875 — *Anis el-'ochchaq* par Cheref-eddin Rami / Traduit du Persan et annoté par M.Cl.Huart. Paris, 1875.
- Анис 1946 — Шараф ад-Дйн Рāmӣ. *Анīs ал-'ушшāк* / Изд. Аббаса Икбала. Тегеран, 1325 г. х./1946.
- Афифи 1993 — 'Афйфй Р. *Фарханг-нāма-и ши'рӣ*. Тегеран, 1372 г. х./1993 (т. 1).

- Афифи 1997 — 'Афйфй Р. *Фарханг-нāма-и ши'рй*. Тегеран, 1376 г. х./1997 (т. 2, 3).
- Баранов 1976 — Баранов Х.К. *Арабско-русский словарь*. М., 1976.
- Беларт 1996 — Beelaert A.L.F.A. *A Cure for the Grieving. Studies on the Poetry of the 12th-Century Persian Court Poet Khāqānī Širwānī* (Proefschrift). [Leiden, 1996].
- Бертельс 1960 — Бертельс Е.Э. *Избранные труды. История персидско-таджикской литературы*. М., 1960.
- Бертельс 1965 — Бертельс Е.Э. *Избранные труды. Суфизм и суфийская литература*. М., 1965.
- Бируни 1995 — Абу Рейхан Бируни. *Индия* / Изд. А.Б.Халидова, Ю.Н.Завадовского, В.Г.Эрмана. М., 1995.
- Бонебаккер 1966 — Bonebakker S.A. *Some Early Definitions of the Tawriya*. The Hague, 1966.
- Браун т. 3 — Brown E.G. *A History of Persian Literature under Tartar Dominion (A.D. 1265–1502)*. Cambridge University Press. London [6. г.].
- Бюргель 1985 — Bürgel J. *The Feather of Simurgh. The «Licit Magic» of the Arts in Medieval Islam*. New York; London, 1985.
- Ватват 1985 — Рашид ад-Дин Ватват. *Сады волшебства в тонкостях поэзии (хадā'иқ ас-сиҳр фй дақā'иқ аш-ши'р)* / Перевод с перс., исследование и комментарий Н.Ю.Чалисовой. М., 1985.
- Ворожейкина 1984 — Ворожейкина З.Н. *Исфаханская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время (XII — начало XIII в.)*. М., 1984.
- Гаффаров 1976 — Гаффаров М.А. *Персидско-русский словарь*. Т. 1, 2. М., 1976.
- Даулатшах 1959 — Даулатшāх Самарқандй. *Тазкират аш-шӯ'арā*. Тегеран, 1338 г. х./1959.
- Диххуда 1993–94 — Диххудā 'Алй Акбар. *Луғат-нāма*. (в 14 томах). Тегеран, 1993–94.
- Джурджани 1954 — *Asrār al-balāgha. The Mysteries of Eloquence of 'Abdalqāhir al-Jurjānī* / Ed. H.Ritter. Istanbul, 1954.
- Дроздов 1997 — Дроздов В.А. *Жизнь и творчество Фахр ад-Дина Ираки* // Ученые записки С.-Петербургского Университета. № 430. Вып. 35. Востоковедение. СПб., 1997. С. 76–84.
- Занд 1977 — Zand M. *What is the Tress Like? Notes on a Group of standart Persian Metaphors* // *Studies in memory of Gaston Wiet* / Ed. by Myriam Rosen-Ayalon. Jerusalem, 1977. С. 463–479.
- Ибн ал-Джаузи 1994 — Ибн ал-Джаузй. *Талбйс иблйс. «Повествование о том, как дьявол вводит в заблуждение многих суфиев при их общении с юношами» из десятой главы «О том, как дьявол вводит в заблуждение суфиев из числа праведных»* / Вступление, перевод с арабского и комментарий В.А.Дроздова // Восток. 1994. № 6. С. 114–145.
- Ибн Халдун 1987 — Ibn Khaldūn. *The Muqaddimah. An Introduction to History* / Transl. by F.Rosenthal, N.Y. 1958, vol. 3.
- Игнатенко 1993 — Игнатенко А.А. *Проблемы этики в «княжских зеркалах»* // Бог—человек—общество в традиционных культурах Востока. М., 1993. С. 176–198.

- Ислам, Словарь 1991 — *Ислам. Энциклопедический словарь*. М., 1991.
- Йаршатер 1988 — Yarshater E. *The Development of Iranian Literatures // Persian Literature / Ed. Ehsan Yarshater. Columbia University, [1988]*.
- Кашифи 1990 — Камāl ад-Дйн Хусайн Вā'из Кāшифй. *Бадāйи' ал-афкār фй санāйи' ал-аш'ār* / Изд. Р.Мусульманкулова и М.Д.Каззази. Тегеран, 1990.
- Коран 1986 — *Коран* / Перевод и комментарии И.Ю.Крачковского. М., 1986.
- Крачковский 1960 — Крачковский И.Ю. *Избранные сочинения*. Т. VI. М.; Л., 1960.
- Крымский 1981 — Крымский А.Е. *Низами и его современники*. Баку, 1981.
- Куделин 1983 — Куделин А.Б. *Средневековая арабская поэтика*. М., 1983.
- Муин 1983 — Мухаммад Му'йн. *Фарханг-и фāрсй* (в 6 томах). Тегеран, 1983.
- Низами 1993 — *Куллийāt-и хамса-и Низāmй* / Изд. Вахида Дастгарди. Т. 2. Тегеран, 1372 г. х./1993.
- Никитина 1997 — Никитина В.Б. *О композиции дидактической касыды*. [Публикация с комментариями М.Л.Рейснер] // Исследования по иранской филологии. Выпуск первый. М., 1997. С. 76–92.
- Османов 1974 — Османов М.-Н.О. *Стиль персидско-таджикской поэзии*. М., 1974.
- Пиотровский 1991 — Пиотровский М.Б. *Коранические сказания*. М., 1991.
- Раами 1962 — Шараф ал-Дйн Хасан б. Мухаммад Рāмй Табрйзй. *Хақāйиқ ал-хадāйиқ* / Изд. М.Казим-Имама. Тегеран, 1341 г. х./1962.
- Рейснер, Чалисова 1998 — Рейснер М.Л., Чалисова Н.Ю. «Я есмь Истинный Бог»: образ старца Халладжа в лирике и житийной прозе 'Аттара // Семантика образа в литературах Востока. М., 1998. С. 121–158.
- Рипка 1959 — Рипка J. *Iranische Literaturgeschichte*. Leipzig, 1959.
- Рипка 1970 — Рипка Я. *История персидской и таджикской литературы*. М., 1970.
- Роузентал 1978 — Роузентал Ф. *Торжество знания. Концепция знания в средневековом исламе*. М., 1978.
- Рубинчик 1970 — *Персидско-русский словарь в двух томах* / Под редакцией Ю.А.Рубинчика. М., 1970.
- Рудаки 1987 — Абу Абдулло Рудаки. *Стихи. Научный текст, перевод и комментарий* / Сост. текста, перевод, комментарий и вводная статья Л.И.Брагинской. М., 1987.
- Са'ди, Куллийат — *Куллийāt-и Са'дй* / Изд. Мухаммада 'Али Фуруги. Тегеран, б. г.
- Сарват 1985 — Сарват М. *Фарханг-и кинāйāt*. Тегеран, 1364 г. х./1985.
- Сафа 1984 — Сафā З. *Тārīх-и адабиййāt дар йрāн*. Т. 2, 3 (ч. 1), 3 (ч. 2). Тегеран, 1984.
- Сафа 1985 — Сафā З. *Тārīх-и адабиййāt дар йрāн*. Т. 4. Тегеран, 1985.
- Собеседник 2000 — «Собеседник влюбленных» Шараф ад-Дина Раами о локонах, челе и бровях возлюбленных / Введение, перевод с персидского и комментарий Н.Ю.Чалисовой // Вестник РГГУ, 4, книга вторая. М., 2000. С. 87–117.
- Суйути 2000 — Джалал ад-Дин ас-Суйути. *Совершенство в коранических*

- науках / Вводная статья, перевод и комментарии Д.В.Фролова. М., 2000.
- Топоров 1994 — Топоров В.Н. *Мандрагора* // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1994.
- Фильштинский 1985 — Фильштинский И.М. *История арабской литературы. V — начало X века*. М., 1985.
- Хакани 1996 — Хакани Ширванӣ. *Диван* / Изд. Джахангира Мансура. Тегеран, 1996.
- Хафиз 1994 — Диван-и ғазалийӣ-и маулӯнӣ Шамс ад-Дин Муҳаммад Хаджа Ҳафиз-и Шӯрӯзӣ / Изд. Халила Хатиба Рахбара. Тегеран, 1373 г. х./1994.
- Хорн 1893 — Horn P. *Grundriss der Neupersischen Etymologie*. Strassburg, 1893.
- Хуррамшахи 1999 — Баҳа ад-Дин Хуррамшāхӣ. *Ҳафиз-нама. Шарҳ-и алфāз, а'лām, мафāхӣм-и калидӣ ва абӣят-и душвār-и ҳафиз*. Т. 1. Тегеран, 1378 г. х./1999.
- Чалисова, Смирнов 2000 — Чалисова Н.Ю., Смирнов А.В. *«Подражания восточным стихотворцам»: встреча русской поэзии с арабо-персидской поэтикой* // Восточная философия. Вып. 1. М., 2000.
- Чалисова 2000 — Чалисова Н.Ю. *«Собеседник влюбленных» о глазах и ресницах возлюбленных* // «У времени в плену». Памяти Сергея Сергеевича Цельникера. М., 2000. С. 387–405.
- Шамс-и Кайс 1959 — Шамс ад-Дин Муҳаммад б. Қайс ар-Рāзӣ. *Ал-Му'дҷам фӣ ма'āйӣр аш'ār ал-'адҷам* / Изд. Мударриса Разави. Тегеран, [1338 г. х./1959].
- Шамс-и Кайс 1997 — Шамс ад-Дин Муҳаммад Ибн Қайс ар-Рāзӣ. *Свод правил персидской поэзии (ал-Му'дҷам фӣ ма'āйӣр аш'ār ал-'адҷам)* / Перевод с перс., исследование и комментарий Н.Ю.Чалисовой. М., 1997.
- Шахрастани 1984 — Муҳаммад ибн 'Абд ал-Карӣм аш-Шахрастāнӣ. *Книга о религиях и сектах (Kitāb ал-милāl ва-н-нихāl)*. Ч. 1. Ислам / Перевод с арабского, введение и комментарий С.М.Прозорова. М., 1984.
- Шибли 1955 — Шибли Ну'мани. *Шу'р ал-'адҷам*. Т. 2. Тегеран, 1955.
- Штейнгац 1930 — Steingass F. *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. London, 1930.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- БСЭ — Большая Советская Энциклопедия. М., 1970–1978. Изд. 3-е. сл. ст. — словарная статья.
- EI, NE — Encyclopaedia of Islam. New Edition. Leiden, 1960 — .
- EIr — Encyclopaedia Iranica. Ed. E.Yarshalter. London, Boston, New York, 1985 — .

М.Л.Рейснер

МОТИВЫ АВТОРСКОГО САМОСОЗНАНИЯ В ПЕРСИДСКОЙ ГАЗЕЛИ XI — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

В средневековой литературной системе вопросами теории стиха ведали не только создатели трактатов по поэтике. В некоторых литературных традициях жанр трактата не представлен вовсе; их роль брали на себя сами художественные произведения, где приводились суждения авторов о свойствах поэтической речи и о предъявляемых к ней требованиях. В персидской классической литературе нормативная поэтика представлена как в своей теоретической ипостаси (в форме трактатов по различным разделам этой средневековой научной дисциплины), так и в практической, непосредственно связанной с стихотворчеством (в форме высказываний поэтов о характере своего труда и критериях его эстетической оценки).

Суждения поэтов, содержащиеся в произведениях, как правило, касаются предметов, наименее разработанных в теоретической поэтике. Например, в персидских классических сочинениях по поэтике слабо освещены нормы эпического стихосложения. Между тем, в системе классической иранской словесности крупные повествовательные жанры играют весьма значительную роль. Функцию теоретического описания эпической поэмы берут на себя ее вступительные главы, повествующие о причинах создания того или иного произведения. Мотивы поэтической рефлексии оказываются встроенными в жанровые контексты самовосхваления, представленные практически во всех формах средневековой персидской поэзии. Эта проблематика в свое время чрезвычайно интересовала выдающегося отечественного ираниста Е.Э.Бертельса. Ученый посвятил названной теме одну из глав своей монографии, посвященной Низами: «Низами о художественном творчестве» [Бертельс 1962: 394–432], статью «Насир-и Хусрау и его взгляд на поэзию» [Бертельс 1988: 314–333], уделено ей

также внимание и в исследовании творчества Джами [Бертельс 1965а: 249 и сл.].

Проблема литературного самосознания в персидской поэзии занимала и других отечественных и зарубежных исследователей, которые рассматривали ее как монографически [Bürgel 1978], так и в качестве одного из аспектов более широкой научной тематики (см., например, [Ворожейкина 1984: 98–103; Рейснер 1989: 68–69, 150–151, 164–166, 186–190]).

Рассуждения о свойствах поэтической речи занимают в классической персидской газели особое место, поскольку тесно связаны с самой конструкцией этой жанровой формы. Складывание канонических правил маркировки последнего бейта (*макта*ʿ) газели с помощью введения авторского имени (*тахаллус*) повлекло за собой не только изменения в статусе газели среди других жанров и форм поэзии, но и пополнение ее тематического репертуара. Прежде чем стать конструктивной особенностью самой формы газели авторская «подпись» активно применялась в касыде, где она также служила одним из средств выделения элементов композиционной структуры. Наиболее часто авторское имя появлялось в контексте самовосхваления (*фахр*), являвшегося в касыде неперенным спутником, а иногда и заместителем восхваления (*мадх*). Мотивы самовосхваления в касыде органически включали суждения о свойствах идеальной поэзии, поскольку автору необходимо было обосновать соответствие своего творения нормам образцового сочинения. Перенесенные из касыды в газель в качестве постоянного сопровождения авторской подписи, мотивы *фахра* продолжали развиваться уже в рамках поэтики принявшего их жанра.

Процесс укоренения мотивов самовосхваления в газели, которая долгое время являлась по преимуществу любовной, потребовал их приспособления к новому тематическому окружению. Газель в придворной поэтической практике являлась жанром по преимуществу улаждающим, а потому и в самой поэзии, и в теоретических сочинениях по поэтике ей приписывались свойства, способствующие гармонизации человеческой натуры, и врачующее воздействие. «В силу того, что целью газели является успокоение мысли и улаждение души, — писал в XIII в. известный теоретик поэзии Шамс-и Кайс ар-Рази, — ее опору должны составлять приятный, благозвучный метр, сладостные плавные слова и прозрачные отстоявшиеся значения. Складывая ее, следует остерегаться уродливых слов и неблагозвучных выражений» (перевод Н.Ю.Чалисовой) [Шамс-и Кайс 1997: 288].

Исполнение газелей под аккомпанемент музыкальных инструментов, среди которых поэты упоминают *барбат*, *чанг*, *саз*, *рубаб*, *тамбур* и *'уд*, имело устойчивую традицию на протяжении всего классического Средневековья, что вызвало к жизни требование музыкальности, плавности поэтического языка, и, соответственно, осуждение неблагозвучной лексики, слишком сложных поэтических метров и т.д. По истечении определенного периода эти неписанные правила сложения газелей кристаллизовались в группу поэтических мотивов, характеризующих стиль газели как сладостный, что полностью соответствовало господствующим литературным вкусам классической эпохи. Сравнение поэтического слова с сахаром, медом, халвой, финиками, леденцами и т.д. служит основой огромного количества реализаций мотива «сладостного стиля». В рамках этого блока мотивов вырабатывается и устойчивая характеристика поэта, которого сравнивают с попугаем. Этой птице в персидской поэзии приписывают два постоянных свойства — красноречие и любовь к сладкому. Часто характер поэтической речи определяется через детали описания канонического портрета возлюбленной. Так, сладость стиха определяется тем, что в нем дается описание сладостных уст красавицы. В дальнейшем мы постараемся показать, что многие свойства идеальной поэзии находятся в прямой связи со свойствами идеальной возлюбленной. В этом, собственно, и состоит один из типов приспособления мотивов *фахра* к поэтическому словарю любовной газели.

Песенная природа газели находит непосредственное отражение в соответствующих устойчивых характеристиках ее поэтического языка. Звучание стиха сравнивается с мелодией, исполняемой на том или ином музыкальном инструменте, пением птиц, особенно соловья (но также и воркованием голубки или горлинки, кукованием кукушки), журчанием проточной воды. В этом блоке «звуковых» мотивов наиболее употребительной метафорой поэта является соловей. Что же касается группы эпитетов и сравнений для стиха, связанных с водой, то они реализуются двояким образом. С водной стихией связывались и плавность поэтического метра (слово *бахр* одновременно обозначает «поэтический метр» и «море»), и напевность стиха, благозвучие стихотворной речи, которая характеризовалась словом *раван* («текущий», «проточный»). Понятие *раван* зафиксировано и в теории: в качестве одного из свойств образцовой поэзии оно входит в объяснение термина *саласат*, данное в XII в. Рашид ад-Дином Ватватом: «*Саласат* — это означает смиряться и повиноваться, а поэты называют стихи *салис*, когда стихи плавные (*раван*) и естественные (*матбу'*)»

(перевод Н.Ю.Чалисовой) [Ватват 1985: 170]. Комментируя высказывания о подлинной, «благой» поэзии другого авторитетного средневекового филолога Шамс-и Кайса ар-Рази (XIII в.), Н.Ю.Чалисова пишет: «Благими и добрыми стихи становятся, когда словесная форма в них определена как *‘азб* — “приятная” (в первом значении — это “приятная на вкус, свежая, проточная вода”); “еда или питье, которые легко проходят через горло”». *Лафз* в арабской филологической традиции мыслится как звуковой выговариваемый комплекс, поэтому характеристики связаны с “ощущениями во рту” — при декламации хороших стихов горло человека не напрягается, а во рту становится приятно, как от свежей воды. Проточная вода (свежая вода — это обязательно вода из источника) занимает высокое место в системе ценностей иранской (и — шире — ближневосточной) культуры, это одна из главных радостей, дарованных человеку в его земном бытии» [Шамс-и Кайс 1997: 64–65]. Свойство стихов, именуемое *равани*, могло, таким образом, трактоваться еще и как стилистическое единообразие поэтической лексики, применяемой в произведении, как соблюдение законов стилистической гармонии. Новизну и свежесть поэтического изъяснения, стилистический блеск стиха также характеризовали словом *аб* (букв. «вода», в переносном значении — «блеск», «свежесть») и рядом эпитетов, связанных с влагой, например, *тар* («влажный», «свежий», «сочный»). В этом смысле свойства поэзии уподобляются свежести весенней зелени и цветов или сочности плодов.

Помимо «вкусовых» характеристик стиха в газели развиваются мотивы, связывающие восприятие совершенной поэтической речи как благоухания, воскурения благовоний, среди которых чаще всего упоминаются алоэ и амбра. Мотив воскурения благовоний тесно связан с представлением об их сжигании, а потому естественным образом вписывается в канон любовной газели, поскольку одним из ключевых образов описания любовного страдания является «горение сердца» (см. ниже).

Характеристика идеальной газели, как отмечалось выше, находится в прямой зависимости от канонических статей красоты возлюбленной, подобно тому, как поэтическое вдохновение прямо связывается с любовью. Стройному и прямому стану красавицы в стихе соответствует правильность поэтической речи («прямой» и «правдивый», а также «правый» и «правильный» в персидском языке обозначаются одним словом *раст*), тонкой талии — изящество стиха и тонкость острот, сладостным устам — сладкозвучие, соразмерности

фигуры и гармонии движений — соразмерность и гармония стиха и т.д. Отметим, что аналогичные мотивы в касиде также соотносятся с восхваляемыми качествами адресата.

Поскольку форма газели первоначально была предназначена в основном для любовной тематики, некоторые оценочные характеристики совершенной поэтической речи в ней даются в их связи с перипетиями любовного чувства. Страдания влюбленного, которые в персидской газели реализуются в образе «горения сердца» (*суз-и дил*), находят отражение в «огненной», «пламенной» природе стиха, который может, например, сжечь тростниковое перо (*калам*), являющееся постоянным атрибутом поэта. Сочетание в поэтическом слове противоположных стихий, огня и воды, также служит одной из устойчивых его характеристик. Именно представление о соединении в стихотворной речи несовместимых свойств воплотилось в одной из наиболее употребительных в отношении поэзии метафор. Многие поколения творцов персидской поэзии называли свое искусство «дозволенным колдовством» (*сихр-и халал*). К блоку мотивов «дозволенного колдовства» вплотную примыкают мотивы, связывающие поэзию с «чудесами» пророков, о которых рассказывает священная история. Поэзию сравнивают с живой водой, источник которой, по преданию, находился в темноте и был найден Хизром, поэтическое вдохновение описывается в образах богоявления, и тогда поэт оказывается сродни Мусе (библейскому Моисею), а его перо горящему кусту (неопалимой купине), из которого Господь говорил с ним, и т.д. Справедливости ради следует заметить, что при внешнем сходстве мотивов «дозволенного колдовства» и «чудес», они представляют разные модели описания природы поэтического мастерства.

Мотив поэтического мастерства как «дозволенного колдовства» является частью целой большой группы, в которой главенствует представление об искусстве как высшем проявлении ремесла. В этом смысле оно родственно чрезвычайно распространенному сравнению поэтического творчества с мастерством ювелира (просверливание и нанизывание жемчуга, реже украшение камней золотой оправой). Еще одним достаточно популярным мотивом этой группы может считаться сравнение поэтического искусства с мастерством украшения невест (профессия эта носила название *машшате*). Традиция восприятия словесного искусства как особого вида ремесла, материалом которого является слово, четко вырисовывается в арабской классической поэтике (сравнение поэта с искусным ткачом, ювелиром, красильщиком) [Куделин 1983: 54, 105], а вслед за ней и в персидской

(сравнение поэта с художником, ювелиром) [Шамс-и Кайс 1997: 332]. В иранской поэтической традиции эта линия культивировалась в придворном поэтическом творчестве, где поэт был носителем строго определенной суммы профессиональных навыков (см., например, [Низами 'Арузи 1963: 59–60; Шамс-и Кайс 1997: 318–319]). В концепции поэзии-ремесла, реконструируемой на материале придворных касыд и газелей, совершенство стиха объясняется на уровне микрокосма: идеальная поэтическая форма соответствует идеальному правителю, адресату панегирика, или идеальной возлюбленной.

Другая традиция восприятия и истолкования искусства слова складывалась в творчестве поэтов мистического толка. Форму газели активно развивали представители суфийской литературной традиции. Именно они в немалой степени способствовали кристаллизации структуры газели, поскольку первыми ввели регулярное использование *тахаллуса*-подписи в качестве способа выполнения фигуры «красота концовки» (*хусн ал-макта'*). Они же внесли в газель мотив божественного происхождения слова, и, соответственно, божественного источника поэтического вдохновения. Соответственно, идеал поэтической формы перемещался с микрокосмического уровня на уровень макрокосма. Усилия поэтов-мистиков были направлены на изменение самой цели поэтического творчества, которое из оплачиваемого труда наемного профессионала должно было превратиться в один из путей достижения сокровенного знания, а также способ передачи мистического опыта и приобщения к нему слушателей из числа новообращенных. Для воплощения своих художественных задач суфийские поэты использовали многочисленные заимствования из священного писания и предания. Заимствования из Корана и хадисов, образующие особую сферу мистической поэзии, существенно повлияли на поэтические контексты и привели к глубокой перестройке представлений о назначении поэта и идеале красоты стиха. Складывание области скрытых значений традиционной поэтической лексики изменило взгляд на соотношение смысла (*ма'на*) и его словесного воплощения в стихе (*лафз*). В газели постепенно складывается группа мотивов, связанных с идеей родства пророческого дара и поэтического вдохновения. Именно в эту группу и вписываются «чудеса» священной истории, используемые поэтами как метафорический способ описания ниспослания поэтического вдохновения. Мистическое озарение, ниспосылаемое свыше, становится поэтическим синонимом вдохновения.

По мере развития газели и синтеза двух традиций сложения газе-

лей (светской и религиозно-мистической) два взгляда на источник поэтического мастерства и таланта постепенно сближаются, и к XIII веку, то есть ко времени вызревания канона, они легко уживаются в рамках творчества одного автора (например, в газелях Саади). К этому же периоду окончательно формируется весь костяк мотивов «поэта и поэзии» в газели, об отдельных компонентах которого говорилось выше. В большинстве случаев мотивы финальных бейтов газелей подчинялись общим правилам, из которых, однако, существуют и исключения. Так, в противоположность своим собратьям по перу, которые и ввели обычай подписывать газели собственным литературным именем, великий суфийский поэт Джалал ад-Дин Руми (Мавлави) категорически отказался от этой нормы, избрав иные способы оформления концовки газели (об этом упоминают исследователи творчества Мавлави, например, [Читтик 1995: 28]). В одних случаях газели подписаны именем наставника и кумира Мавлави, странствующего дервиша Шамса Табризи, в других — концовки маркированы словосочетаниями типа «прерви речь», «прикуси язык», «замкни уста» и т.д., которые отвечали, на взгляд автора, сокровенной сути истинного слова, которое, будучи изреченным, лишается своей изначальной — божественной — природы. Однако при указанных различиях эстетические ориентиры Мавлави оказываются сходными с его современниками, известными мастерами газели, Саади и Амиром Хосровом Дехлеви. Каноническим мотивам описания идеальной поэзии в газели могут быть подобраны аналогии в теоретической поэтике, однако поскольку наиболее авторитетные сочинения по этой отрасли средневековой науки датируются XI–XV вв., они обладают разрешающей силой лишь для поэзии классического периода. Между тем стилистическая эволюция поэзии приводит к смене критериев оценки совершенства стиха.

Критерии «сладостного стиля» безраздельно господствуют до XV века включительно, а его опорные характеристики тиражируются и в творчестве «последнего представителя “золотого века” персидской литературы Абд ар-Рахмана Джами. Однако именно у «последнего классика» монолитность стилистических оценок идеальной газели уступает место некоему переходному состоянию, в котором соседствуют старые и новые типы описания красоты поэтического слова. Впервые слово *рангин* («красочный», «цветистый») в качестве определения поэтической речи нам встретилось в диване Хакани, где оно было единичным авторским эпитетом, к тому же слегка иронически окрашенным:

О Хакани! Оставь свои цветистые речи,
Ведь эти поиски оттенков ее не трогают

[Хакани 1997: 853].

После Хакани, в XIII–XIV вв., мотив «красочности» поэтической речи в подписных бейтах газелей применяется лишь в единичных случаях (один раз он встречается у Амира Хосрова Дехлеви [Амир Хосров, 467] и один раз у Хафиза [Хафиз, 361¹]). Только Джами вводит его в круг употребительных, хотя частота его появления в трех диванах поэта уступает каноническим вариантам мотива «сладостного стиля». Тем не менее, в отличие от Хакани, Амира Хосрова и Хафиза у Джами это уже не единичный, а повторяющийся мотив, свидетельствующий о развитии определенной стилистической тенденции в его творчестве. Гармоничность, «гладкость» (*равани*), стилистическое единообразие поэтической лексики, являвшиеся непременным условием сочинения образцовой газели, уже в эпоху Джами, по-видимому, начинают казаться невыразительными и пресными. Поэты все чаще ищут объекты поэтизации за пределами оговоренной канонической зоны — в области терминологии ремесел, просторечной лексики и т.п. Герметичность классического языка поэзии, строго распределенного по жанрам, постепенно размывается. Начинается формирование нового стиля, называемого в иранистике «индийским» (об истории и проблемах изучения индийского стиля см. [Пригарина 1999: 4–30]) и соотносившегося с предшествующими ему во времени «хорасанским» (IX–XII вв.) и «иракским» (XIII–XV вв.).

Ключевой характеристикой нового стиля в газели становится слово *рангин*. Если в описаниях «сладостного стиля» типичным было преобладание «вкусовых», «звуковых» и «обонятельных» образов, то в характеристике «красочного стиля» предпочтение отдавалось образам зрительного ряда. Для описания совершенной поэтической речи поэты «индийского стиля» выбирают эпитеты, сравнения и метафоры, призванные создать по преимуществу эффект зрительного восприятия; они сравнивают поэтическое произведение с цветущим садом, разодетой красавицей, применяют образы, почерпнутые из области каллиграфии, живописи, оформления рукописной книги. Однако это отнюдь не означает, что прежние, унаследованные от классического периода способы описания в совершенной поэтической

¹ Цифры, набранные в ссылках после запятой курсивом, указывают на номер газели, а после двоеточия и прямым шрифтом — номер страницы издания. — *Ред.*

речи, связанные с представлением о ее сладостности, полностью выходят из употребления и отмирают. У многих поэтов «индийского стиля» они продолжают соседствовать с новыми описаниями идеального стиха, уживаясь в едином литературном пространстве подобно тому, как в нем нашли свое место две концепции поэтического творчества (искусство мастера и божественное вдохновение). Поскольку стилистическая эволюция традиционной поэзии на персидском языке происходит в рамках единого литературного канона, отдельные элементы целостной системы не теряют актуальности на протяжении всего длительного периода ее существования, хотя, меняя в ней свое положение, отходят на периферийные позиции, уступая место другим. Сохранение более ранних слоев общего фонда поэтической лексики в условиях складывания нового стиля, естественно, предполагает переосмысление отдельных элементов образной системы, их приспособление к формирующейся стилистической норме. Так, традиционное сравнение поэтической речи с песней соловья получает у представителей индийского стиля специфическое развитие в русле представлений о «живописании словом»: Саиб Табризи, например, говорит о том, что клюв соловья «окрашен кровью песни», Шаукат Бухарай, описывает процесс слушания стихов с помощью зрительных образов: «На ухе розы осталось клеймо от молнии слушания» и т.д. Стремление к расподоблению с предшественниками в оценке свойств идеальной поэзии ведет авторов XVI–XVII вв. по пути противительных интерпретаций знакомых мотивов. Представление о благозвучии перестает быть ведущим признаком совершенства в газели, и поэту становится милее не полнозвучие соловьиной трели, а скрип тростникового пера (*калама*) по бумаге. Традиционное сравнение пера, обмакиваемого в чернила, с вороном обретает в поэзии индийского стиля многочисленные вариации. Карканье ворона становится соловьиным пением, если этот ворон — *калам* в руке поэта. Между тем, следует помнить, что в классической газели ворон может считаться прямым антагонистом соловья: в сезонной лирике соловей символизирует весну, ворон (или ворона) — осень, в любовной — соловей является символом влюбленного, ворон — вестником печали и разлуки. В русле новых стилистических веяний образ, прежде окруженный отчетливо отрицательными ассоциациями, приобретает противоположное значение. В свою очередь, те элементы традиционной системы описания поэзии в газели, которые предполагали наличие «зрительного» эффекта (перо — дождевая туча, поэзия — цветущий сад, поэт — *машшате*, поэзия — наряжаемая невеста, поэт — ювелир, его

творения — искусно выделанные изделия ремесла), получают в период формирования индийского стиля импульс к дальнейшему развитию, ибо отвечают доминирующему представлению о красоте стиха.

Поскольку интерпретация рассматриваемого в данной публикации материала лежит в русле проблем исторической поэтики, к ней приложимо следующее высказывание П.А.Гринцера: «Наиболее очевидный путь — диахроническое рассмотрение кардинальных поэтологических категорий (образа, стиля, жанра, метода и т.п.), что чревато опасностью толкования этих категорий как неизменных в своей иерархии и функциях. Между тем категории поэтики заведомо подвижны. Даже тогда, когда в длительной перспективе они сохраняют свою актуальность, от периода к периоду и от литературы к литературе они часто меняют свой облик и смысл, вступают в новые связи и отношения, складываются в особые и отличные друг от друга системы. Характер каждой такой системы обусловлен в конечном счете самосознанием эпохи, в свою очередь эксплицированным в ее литературных доктринах, в ее поэтике» [Гринцер 1986: 72].

Предложенная в свое время персидским поэтом и ученым Малик аш-Шу'ара Бахаром (1886–1950) и принятая ведущими европейскими иранистами схема стилистической эволюции персидской поэзии, демонстрирующая смену трех стилей — хорасанского, иракского и индийского, может быть уточнена с помощью изучения мотивов авторского самосознания в газели XI—начала XVIII в. Первые два стиля, несмотря на известные различия, образуют несомненное единство, основанное на общих критериях оценки совершенной поэтической речи, и в сумме составляют «сладостный» стиль, который мы назвали так вслед за самими участниками литературного процесса. Этот стиль можно также поименовать «соловьиным». Начиная с XV в. новые стилистические тенденции обретают в поэтическом творчестве и соответствующие им критерии оценки: на смену «сладостному» стилю приходит стиль «красочный», к которому можно применить также эпитет «павлиний», поскольку совершенство поэтического изъяснения отныне определяется не столько звучностью соловьиной трели, сколько яркостью павлиньего оперения. Если исходить из общих закономерностей формирования так называемых «стилей эпохи» в мировой литературе или «великих стилей» (Д.С.Лихачев), то «сладостный» и «красочный» стили соответственно обнаруживают признаки «первичного» и «вторичного» стилей. Для первичных стилей характерны более длительные периоды развития, а также тяготение к простоте и правдоподобию, тогда как вторичным,

более кратковременным, свойственна большая декоративность, формализованность, условность [Лихачев 1973: 172–183].

Обращаясь далее непосредственно к поэтическому материалу персидских лириков, следует сказать специально, что в поле зрения настоящей работы попали практически все выдающиеся мастера классической газели, которые интерпретировали мотивы «поэта и поэзии». Интересно, что не каждый известный поэт проявлял интерес к этой теме при составлении газелей. Практически отсутствуют эти мотивы в газелях знаменитого панегириста Анвари (ок. 1115 — ок. 1191) и великого мистика Аттара (ум. ок. 1229), что можно было бы отнести за счет принадлежности этих авторов к этапу неполной канонической зрелости газели, на котором мотивы самосознания поэта еще не развились в полной мере.

Что же касается периода XVI–XVII вв., то далеко не все *диваны* известных поэтов, стоявших у истоков нового стиля в персидской поэзии, были обследованы. К примеру, недоступными для нас остались собрания стихов таких признанных представителей «индийского стиля», как Зухури Туршизи (ум. 1615), Талиб Амули (ум. 1627), Калим Кашани (Хамадани) (ум. 1650) и др. Автор настоящей публикации выражает надежду на то, что этот пробел будет ликвидирован в ходе дальнейших исследований.

Каждый пример для удобства комментирования кодируется именем поэта и номером газели по изданию его дивана, например, [Амир Хосров, 1609]. При отсутствии нумерации в разделе газелей для кодировки будет служить номер страницы по изданию, указанному в списке литературы, например, [Кухи: 18]. В ссылках на те двухтомные издания, где соблюдена сплошная пагинация, номер тома не указывается, в противном случае ссылка кодируется по номеру тома и номеру страницы — [Бедиль 1996 1: 2]. Исключение составляют ссылки на издание трех диванов Джами, поскольку первый из них помещен в отдельный том, а второй и третий занимают второй том со сплошной пагинацией. По этой причине в тексте они обозначаются Д1, Д2, Д3, а газели кодируются номером страницы — [Джами 1978 Д1: 319]. Ссылки на Коран даны в традиционной форме (первая цифра — номер *суры*, вторая после двоеточия — номер *айата*) по переводу И.Ю.Крачковского, например, [Коран 1986 18: 59], в случае разночтений в нумерации *айатов* даются обе цифры (первая цифра — по критическому тексту каирского издания 1928 г., вторая цифра после знака / — по изданию Г.Флюгеля 1858 г., которым пользовался И.Ю.Крачковский).

* * *

Баба Кухи Ширази (ум. ок. 1050)

Один из самых ранних суфийских поэтов. Его газели долгое время считались поздней подделкой, однако целый ряд содержательных и формальных признаков позволяет причислить эти стихи к первому этапу становления мистической лирики на персидском языке (расшифровка символов непосредственно в тексте, скупое применение украшающих фигур, применение композиционных моделей, характерных для газели XI в.) [Рейснер 1989: 56, 75–76]. Некоторые данные позволяют предположить, что под поэтическим псевдонимом Баба Кухи творил известный суфийский шейх Ибн Бакуйя [Бертельс 1965: 296]. Одним из первых ввел подпись (*тахаллус*) в последний байт газели; вместе с авторской подписью в *макта'* закономерно появились и мотивы самовосхваления.

**Стихи Кухи стали подобны сахару, потому что в них
Описание ее [красы] не сходит с языка (18).**

**Увидел себя в зеркале и начал говорить
Попугай моего духа, взявший сахар с ее уст (23).**

Считалось, что попугай учится говорить, глядя в зеркало на свое отражение. Этот мотив встречается в персоязычной газели на протяжении всей ее истории (см., например, [Амир Хосров, 1056; Саиб, 1682] и др).

**Когда стихи Кухи пропел соловей с вершины стройного кипариса,
Нарцисс, опьяненный ими, взял на пиру чашу розы (23).**

**О Кухи, твои стихи изъяснили тайны Предвечности,
Чтобы соперники не говорили: «Зачем он напрасно свидетельствует»
(28).**

Поэт утверждает, что его поэтический дар и стихи — от Бога, ибо только Господу ведомы «тайны Предвечности», т.е. того, что предшествовало сотворению мира. Стихи, по мысли Кухи, и являются свидетельством его близости к Богу.

**Кухи, в своем таланте, что сродни невесте,
Ты не признаешься из скромности (вар.: целомудрия. — М.Р.) (62).**

Мотив сравнения таланта с невестой, а свежей и оригинальной

поэтической мысли (*фикр-и бикр*) с девственницей встречается также у Саади [Саади, 498], Хаджу-и Кирмани [Хаджу: 335] и Хафиза [Хафиз, 335].

**Хотя свободен [был] Кухи от луга и от сада,
Сложил он эту газель, как соловей, поющий в саду (77).**

Автор, подобно всем поэтам-мистикам, стремится отмежеваться от придворной поэтической школы, где представление об идеальном стихотворце устойчиво ассоциировалось с поющим соловьем, тем не менее светская поэтическая традиция не могла не являться для нарождающейся религиозно-мистической лирики образцом и ориентиром.

**О Кухи, ты воспел в стихах Пророка,
И прервалось на тебе совершенствование поэзии (108).**

Баба Кухи соотносит качество своих стихов с качеством объекта восхваления, в роли которого выступает сам пророк Мухаммед. Поскольку Мухаммед именовался «Печатью пророков», и на нем прерывалась цепь ниспосылаемых Богом пророчеств, то и стихи, прославляющие его, по мысли автора, должны являть собой предел совершенства, выше которого поэтическое мастерство подняться уже не может.

Абдаллах Ансари (1005–1088)

Наиболее почитаемый из ранних персидских литературных деятелей суфизма, крупный теоретик. Вошел в историю иранского суфизма как автор первого агиографического свода «Табакат ас-суфийа» («Разряды суфиев»), представляющего, по выражению Е.Э.Бертельса, «образец архаического диалекта Герата». Оставил ряд трактатов, написанных по-арабски. Его стихи включены в прозаическое произведение, озаглавленное «Маназил ал-са'ирин» («Стоянки путников») и написанное рифмованной прозой (садж'). Это произведение также часто именуют «Мунаджат» («Тайная молитва»). В русскую науку этот сборник проповедей вошел под названием «Псевдо-Маназил», поскольку у Ансари имеется одноименное произведение, составленное на арабском языке и отличающееся от персидской прозы по содержанию. Многие стихотворные вставки в «Псевдо-Маназил» имеют форму газели и содержат тахаллус Ансари или «Пир-и Ансар»

(«Старец ансаров», т.е. мединских сподвижников пророка Мухаммада).

**Воистину ты пьян, Ансари, из-за [лицезрения] лика виночерпия,
Как твои стихи — причина опьянения сотрапезников (86).**

В суфийских стихах часто говорится о постижении божественной красоты через созерцание красоты земной, например, любование прекрасным ликом отрока-виночерпия. В одних суфийских братствах такая практика строго осуждалась, в других же почиталась одним из путей постижения Бога (о практике *назар ила'л-мурд* («созерцание отроков») и ее отражении в творчестве поэта-суфия Фахр ад-Дина Ираки см., например, [Дроздов 1994: 119 и сл.]). Ансари впервые в поэтической традиции называет слушание стихов причиной опьянения, под которым подразумевается самозабвенное погружение в Истину.

**Когда Ансари слагает стихи, веселится суфийская братия;
Что за прекрасная птица Ансари, у которой вышла [мелодия] гулзар
для дервишей (97).**

Слово *гулзар* имеет прямое лексическое значение «цветник», «луг, покрытый цветами» и служит названием одной из старинных иранских мелодий. Если переводить слово буквально, то второй *мисра'* бейта может быть передан иначе: «Что за прекрасная птица Ансари, попавшая в цветник дервишей». В любом случае поэт сравнивается с соловьем, а стихи — с его трелями. Если принять, что слово *гулзар* служит названием мелодии, то с пением соловья, в свою очередь, сравнивается ее звучание, ибо сочинитель все равно «прекрасная птица». На раннем этапе развития поэтической традиции на новоперсидском языке в описаниях весны в касыдах, представляющих собой поздравления с Ноурузом, присутствовал мотив птиц, распевавших старинные песни, сложенные придворными певцами во времена правления династии Сасанидов (224–651) (см. [Рейснер 1999: 258–259]). В дальнейшем этот мотив, утратив присущую ему в касыде детализацию (перечисление мелодий, имен певцов, названий музыкальных инструментов), продолжал «в свернутом виде» жить в газели.

**Взгляни, каким стало тело Ансари от воздержания —
Для сахара речей [стихов] оно стало мешком (103).**

Санаи (ок. 1048 — после 1140)

Автор первой мистико-дидактической поэмы «Хадикат ал-хакаик» («Сад истин»), которая стоит у истоков традиции суфийского дидактического эпоса в персидской литературе, — выдающийся панегирист, подвизавшийся при дворе последних представителей династии Газневидов. Вслед за Насир-и Хосровом (1004–1077) продолжил реформирование персидской касыды, создавая в этой жанровой форме наряду с панегириками блестящие образцы стихотворений дидактико-философского и аллегорического характера. Первым среди персидских поэтов стал давать касыдам арабские названия. Одна из его касыд называется «Тасбих ат-туйур» («Молитва птиц»). В творчестве Санаи завершается синтез светской и суфийской линии развития газели, которая обретает канонический вид, как с точки зрения тематики, так и с точки зрения набора формальных признаков.

**Вот почему ради Санаи во всякое время
С вершины кипариса и с берега ручья
Соловей и гор-linka сладко распевают:
«На помощь, румяная подруга, на помощь!» (884, 148).**

**Сириус (возможно Порцион. — М.Р.) склоняется в поклоне перед
стихами Санаи,**

Каждый раз, когда ты распеваешь их под звуки рубаба (890, 155).

У Санаи впервые в газели появляется мотив божественной природы поэтического слова, перед величием которого склоняются небесные светила. До Санаи мотивы общего божественного источника пророческого и поэтического дара развивал в своих касыдах великий проповедник исмаилизма Насир-и Хосров. В дальнейшем (XIII–XV вв.) мотив небесного происхождения поэзии закрепляется в каноне газели: он встречается у Мавлави (Джалал ад-Дина Руми), Хафиза, Джами (см. ниже). Неясно, о какой звезде говорит Санаи, поскольку в стихе упоминается только первая часть названия, а именно — *ши'ри*. Если речь идет о Сириусе, звезде в созвездии Большого Пса, то полное ее название — *ши'ри-йи йамани*, в ином случае имеется в виду Порцион, звезда в созвездии Малого Пса, называемая *ши'ри-йи шами*.

**Пусть на шею дней наденет судьба моя
Новые ожерелья, в которых связал я воедино жемчужины слов (921, 209).**

С тех пор как я стал слагающим хвалы и сверкающим

(т.е. Санаи. — М.Р.) из-за любви к нему,

В описании его уст я наполнил [свои уста] жемчугом (1036, 395).

Цитируемая газель содержит описание одного из прекрасных отроков, любование которыми было принято как при дворах правителей, так и в некоторых суфийских общинах (см. [Ансари: 86]). Судя по приведенному стиху, в облике любовной газели в данном случае выступает панегирик повелителю, которого также было принято изображать в виде красавца. Мотив *макта'* построен как намек на обычай одаривать поэта таким количеством драгоценностей или золотых монет, которое умещается у него во рту.

Хакани (1120–1190)

Поэт ширванского круга, старший современник Низами, прославился как непревзойденный мастер «украшенного стиля», знаменитый панегирист. Именно он считался законодателем моды в составлении касыд с несколькими тематически разнородными вступлениями [Шамс-и Кайс 1997: 293]. Хакани одним из первых среди придворных поэтов стал писать философско-дидактические и мистико-аллегорические касыды, в том числе и касыды, имеющие заглавия, продолжив тем самым начинание Санаи. Среди последних самой известной считается «Мир'ат ас-сафа» («Зерцало чистоты») — ей подражал Амир Хосров Дехлеви («Дарйа-йи абрар» — «Море (река) праведников»), а затем Абд ар-Рахман Джами («Лудджат ал-асрар» — «Море тайн» и «Джила ар-рух» — «Полировка духа»). В газелях поэт обнаруживает тяготение к религиозно-мистической тематике, мотивам осуждения мирской жизни и жалобам на судьбу, однако среди его газелей встречаются и облеченные в форму любовной лирики панегирические стихи. Хакани можно считать одним из первых авторов, закрепивших панегирическую тематику за формой газели.

Мои стихи оттого вышли пламенными, что печаль

Мое сердце, рассыпающее перлы, сожгла.

В речах я — наместник Хакани,

Небеса из ревности мою душу сожгли (798, 21).

Ты скажешь, Хакани — кукушка (горlinka) на пиршестве сада,

На каждую ветку прилетает он, чтобы распевать [свои] стихи

(800, 46).

Вот тонкие мысли, [рожденные] воображением Хакани,
Считай их перлами, которые родило солнце (833, 98).

По средневековым представлениям жемчужина образуется в раковине из капли воды под воздействием солнечного света. Этот образ часто использовали персидские поэты. В данном случае речь, несомненно, идет о неземном источнике происхождения истинной поэзии (ср. [Санаи 1962: 155]). Возможно, здесь мы имеем дело с суфийским влиянием на концепцию поэтического творчества Хакани, поскольку образ жемчужины (*джаухар*) или «белой жемчужины» (*ад-дуррат ал-байда*) играл большую роль в суфийской космогонии. В одном из турецких комментариев к «Маснави» Джалал ад-Дина Руми говорит: «Сначала Аллах всевышний и преславный сотворил первозданный разум наподобие белой жемчужины» (цит. по [Бертельс 1965а: 366]).

Радуйся своей красе, ибо, живописуя ее, дозволенное колдовство
Явил талант Хакани в стихах и обновил свой *диван* (845, 118).

Хотя в сердце Хакани разгорелся жаркий пламень,
Взгляни, как живую воду он заставил струиться в стихах (850, 123).

О Хакани! Оставь свои цветистые (*рангин*) речи,
Ведь эти поиски оттенков ее не трогают (853, 128).

В ее колдовском, кокетливом взгляде заметь разноцветные уловки,
В поэтическом даре Хакани усмотри разнообразные проявления
страсти (*соуда*) (914, 219).

Слово *соуда*, которое Хакани применил в переносном значении «сильная страсть, иступление, любовь», в словарном значении переводится как «черная желчь». По представлениям средневековой медицины черная желчь — одна из четырех жидкостей в организме человека (кровь, мокрота, желтая желчь и черная желчь), которая вызывает меланхолию.

Если в саду сердца ты хочешь [услышать] соловья страданий,
Ступай к Хакани и попроси у него песню (989, 314).

Когда я плачу горячими слезами, то разжигаю огонь в целом мире,
А стихи Хакани, словно мои слезы, рождающие огонь (993, 320).

Когда из уст твоих звучат сочные (*тар*) стихи Хакани,
Ты будто бы смешиваешь огонь с водой (1057, 215).

Ты научилась поступать [по обычаю] у шаха Ирана, который
в своем всемогуществе
Не спросит: «О, мой сладкоречивый попугай, как тебе [живется]?»
(1070, 435).

Хакани благодаря мыслям о твоей любви во всех сторонах света
Уподобил проточной воде страстные стихи (букв. «превратил
в проточную воду воздушные стихи». — М.Р.) (1077, 447).

В отличие от тех вариантов поэтического мотива, в которых поэзия считается рожденной в результате сочетания огня и воды, здесь речь идет о превращении воздуха (*хава*) в воду (*аб*). Игра слов построена на двух значениях слова *хава*, которое помимо «воздуха» означает еще и «страсть».

Саади (между 1148 и 1190–1292)

Знаменитый дидактик и лирик. Вошел в историю персидской литературы главным образом как автор популярных назидательных сочинений: «Гулистана» («Розовый сад»), написанного рифмованной прозой (*сadj*) со стихотворными вставками, и поэтического «Бустана» («Плодовый сад»). Однако сама персидская литературная традиция не менее высоко оценивала вклад Саади в развитие газели. Великий поэт XV в. Абд ар-Рахман Джами (см. ниже) в своем подражении «Гулистану», названном автором «Бахаристан» («Весенний сад»), назвал трех поэтов, прославивших себя в разных жанрах персидской поэзии: Фирдоуси — в героических сказаниях, Анвари — в восхвалениях, Саади — в любовной лирике (газелях). В *макта'* газелей Саади можно наблюдать уже весь круг мотивов самовосхваления и описания совершенной поэтической речи, что говорит о достижении этой жанровой формой канонической зрелости.

О Саади! Нет [на свете] прекраснее твоих рассказов,
Люди сочли их подарком судьбы.
Хвала твоей сладкозвучной речи,
Что привела в волнение весь мир (49, 29).

Саади, подобно дереву в пустыне, от молнии страсти
Воспламеняется, но плод его стихов все так же сочен (101, 64).

Не желаю я больше писать стихи, ведь мухи
Одолевают меня оттого, что сладка речь (134, 87).

Хорошо бы однажды в тех садах, которые все превозносят,
Появился соловей, подобный Саади, или роза, схожая с ликом подруги
(163, 107).

Некоторые удивляются, что так свежи стихи Саади.
Как же не быть свежим листку с райского древа? (295, 200).

Бейт представляет одну из реализаций мотива божественного происхождения поэтической речи (ср. [Хафиз, 203]).

Слезы страсти льются из глаз Саади на его руки и письма,
Вот почему слова выходят свежими, когда появляются стихи.
Естественное (*матбу'*) слово является из горящего сердца,
ведь когда алоэ

Сжигают, весь мир наполняется его ароматом (401, 272).

В теоретических трактатах термин *матбу'* («естественный», «порожденный талантом», «натуральный») является одной из базовых характеристик образцовой поэзии [Шамс-и Кайс: 309] и противостоит, с одной стороны, термину *мутакаллаф* («деланный», «вычурный»), а с другой стороны, термину *масну'* («сделанный», «порожденный умением», «искусственный»). В данном случае речь, конечно, идет о врожденном таланте, который порождает стихи, подобно тому как алоэ в силу своих натуральных свойств порождает аромат.

Внимай речам Саади, ведь ты — сама красота,
Особенно когда вдеаешь в уши жемчужины (403, 273).

В стихе содержится скрытое сравнение совершенных стихов с жемчужинами, которые возлюбленная должна вдеть в уши, как серьги, то есть выслушать их. Позже этот мотив встречается в *макта'* у многих поэтов, слагавших газели (ср. [Амир Хосров, 1609; Джамии, Д1: 319, Д2: 53, Д3: 420]).

Каждый миг от огня любви к тебе так плачет Саади,
Что от его пламенных стихов дымится тростниковое перо (417, 283).

Каждый, в ком сердце, подобно моему, охвачено страстью,
Немало произносит слов приятных.

Отчего ты находишь прекрасными стоны Саади? —
Благоухает амбра, когда ее сжигают (448, 305).

Каждый товар привозят из [определенного] места:
Сахар из Египта, а [стихи] Саади из Шираза (457, 311).

Если в мире найдется роза, подобная твоему лику,
Не будет у нее соловья, похожего на Саади (482, 329).

Ни в одном городе не найти такого сахара, как ты,
Чтобы он заставил заговорить таких попугаев, как Саади (522, 356).

Мелодия стонов Саади — это радение влюбленных.
Разве уместны [здесь] трели соловья и воркование (*саджс*) голубки?
(525, 358).

Я такая красноречивая птица, что если сойдет во прах
мой земной облик,
Будут еще [долго] звучать в моем саду мелодии мыслей (*ма'ни*)
(612, 414).

Саади одним из первых вводит в газель мотив «памятника», который в предшествующий период развивался преимущественно в эпической поэзии (Фирдоуси, Низами). У самого Саади мотив «невядающего цветника» можно найти во вводной главе «Гулистана».

Яви свое искусство, а не хвастай, Саади;
Что толку, [если] сахар будет повторять: «Я сладок!» (626, 424).

Весенний ветерок и аромат розы заключили союз, о Саади,
Жаль, если сладкоголосый соловей, подобный тебе, будет молчать
(667, 453).

Что значит моя сладостная мелодия пред твоими устами? —
Это все равно, что зажигать факел при свете солнца.
Речь Саади слышал завистник и застыл в изумлении,
Выход для него — либо молчать, либо обучаться красноречию
(673, 457).

Попугай приятней, чем ты, не скажет Слова,
Течет вместе с медом из уст твоих Слово.
Если я не скажу, что в тебе вся сладость мира,
Ты сама докажешь это каждым своим Словом.
Твоя речь достойна того, чтобы ей возносили хвалу,
Но возможности нет говорить, когда ты произносишь Слово.
Ни в одном саду не взрастили такого кипариса, как ты:
Миндаль — глаза, фисташка — уста, сахар — Слово.
Не подобает в твоём присутствии рассказывать свои истории,

Я клянусь тебе, что не скажу больше ни Слова.
Твои глаза, что пленяют сердца, взглядом творят чудеса,
А мне самому как сказать тебе взглядом Слово?
О ветерок, если ты обретишь способность говорить,
На ушко той печальной шепни такое Слово:
«Описания, достойного твоей красоты, [у меня] не выходит,
В смятении чувств никто убедительно не скажет Слова».
В речах Саади вместо стихов рассыпаются перлы,
Если бы я был богат, написал бы золотом [каждое его] Слово.
Признают его мудрые бедным утопленником [моря любви],
Каждый раз, когда в его сборнике газелей находят свежее (*таp*) Слово
(678–679, 462).

Приведенная газель является одним из первых образцов стихотворения с *радифом* «слово», «речь» (*сухан*). Газель Саади объединяет в одном тексте славословие возлюбленной и хвалу совершенной поэтической речи. Такие стихи, как правило, целиком посвящены оценке поэтом собственного труда, хотя и выраженной сугубо метафорически. После Саади такие газели встречаются у целого ряда поэтов (см. ниже [Файз 1960: 550; Саиб, 727]). В последнем бейте газели игра слов построена на двух значениях слова *сафине*, первое из которых «корабль», «ковчег», а второе — «сборник лирических стихов». В любом случае, образ ассоциативно связывает стихотворную речь с водной стихией.

Наше пиршество нынче напоминает сад:
Певец в сладкогласности превзошел влюбленного соловья.
Внемли звукам песни и не слушай соловья,
Ведь он не сложит стихи лучше, чем Саади из Шираза (714–715, 487).

Саади стал примером отваги и удалства (*ринди*)
Не только в этом городе, но и во всех других городах.
Его стихи, как вода, разлились повсюду в мире,
Так что из Фарса корабли плывут в Хорасан (726, 496).

В языке суфийской газели слово *ринд* (букв. «плут», «гуляка», «пьяница») приобрело положительные коннотации и часто обозначает бескорыстного и чистосердечного странника на пути к Богу, человека внутренней мистической веры, отличающегося от «черствого аскета», являющего образец показного благочестия (см. [Рейснер 1989: 134–135, 201–205]). В *макта'* обыгрывается мотив сходный с [Саади, 462] и построенный на двух значениях слова *сафине* («корабль»,

«сборник стихов»). Мотив, который можно условно назвать «географией славы», вслед за Саади активно развивал Хафиз.

**О Саади! [Непорочная] дева твоих речей пленила множество сердец,
Обладая обликом (*сурат*) и значением (*ма'ни*), которые ты украсил**
(729, 498).

Поэт украшает деву (невесту) речей, то есть наделяется профессиональной *машиате* (так именовались в Иране женщины, причесывавшие и наряжавшие невест к свадьбе) (ср. [Хафиз, 335; Хаджу, 335]).

**Что это в руках у Саади — перо
Или тысячи пригоршней перлов [языка] дари?
Из каких краев привозят такое растение?
Ты ведь не тростниковое перо, а сахарный тростник** (795, 544).

**Изящные речения Саади — не слова, а египетский сахар,
[Но и] они посрамлены сладостным [благозвучием] твоей речи**
(828, 568).

**Из-за изящества сахарных словес (*лафз*), что изрекает Саади,
Я стал рабом всех ширазских поэтов** (839, 576).

**Если ты займешь такого слугу, как Саади, что в том худого?
Ведь у стремени твоего окажется [хоть один] раб из Шираза.
Если жестоко его прогонишь, с нежностью [к тебе] вернется,
Ведь золото [становится] выше пробой, когда многократно
его переплавишь.**

**Как вода течет этот фарси, благодаря силе [моего] таланта,
Он — не тот конь, которого обскочет арабский скакун** (840, 577).

**За столом у дервишей едят сладкое и жирное (т.е. халву. — М.Р.),
О Саади, будь [и ты] красноречив и сладкогласен (букв. «говори
жирно и сладко». — М.Р.)** (885, 587).

Описание сладостных стихов как халвы после Саади развивает Мавлави (Джалал ад-Дин Руми), у которого этот мотив становится одним из наиболее употребительных по отношению к познанию божественной Истины и, соответственно, к истинному слову [Мавлави, 16, 1232, 2519].

**О Саади! Твоими устами говорит горечь любви,
А не сладость поэтического таланта.**

Ни у кого не получается таких стихов —

Пока алоэ не сожжешь, не даст оно аромат (918, 630).

Мотив построен на противопоставлении горького вкуса алоэ, сравнимого с горечью любовных страданий, и сладостного аромата алоэ при его сжигании в качестве благовония. В свою очередь, страдания (*суз-и дил* — горение сердца) и есть тот огонь, который преобразует горечь страдания в сладость стихов (ср. [Саади, 272]).

Хизру подобно перо Саади, оно все время путешествует,

Что удивительного, если с чернилами польется живая вода

(или: с вороного коня польется живая вода) (925, 635).

Хизр (ал-Хидр, ал-Хадир) — популярный персонаж мусульманских сказаний, по преданию, отыскавший источник живой воды. Коранические комментарии связывают это имя с историей Мусы (библейский Моисей) и относят его к мудрому спутнику пророка, названному «рабом Аллаха» [Коран 1986: 18: 60/59–63/62]. В качестве мифологического образа Хизр связан с идеей вечной жизни и обновления природы [Пиотровский 1991: 112]. Представляется он также путешественником и покровителем путешествующих.

**Мавлави Мавлана (Джсалад ад-Дин Мухаммед Балхи)
(Руми) (1207–1279)**

Величайший суфийский поэт, писавший по-персидски, перу которого принадлежат получившие мировую известность произведения мистической лирики и эпоса. Его «Поэму о скрытом смысле» («*Маснави-йи ма'нави*») называли Кораном на персидском языке. Именно об этой поэме и о ее авторе спустя два века скажет Абд ар-Рахман Джами: «Не пророк он, а Книга-откровение у него имеется».

Собрание его экстатических газелей, многие из которых до сих пор исполняются во время радений суфийского братства *мавлавийа*, получило название «Великий *диван*», или «*Диван Шамса Табризи*». Газели, включенные в это собрание, автором не записывались, а импровизировались во время отправления ритуала радения, и, только впоследствии были собраны и записаны учениками старца.

Высказывания о совершенстве поэтического слова, содержащиеся в газелях «Дивана Шамса Табризи», нуждаются в особом пояснении, поскольку они имеют ряд существенных отличий от господствующих в традиции интерпретаций мотивов поэта и поэзии. Начать следует с

того, что Джалал ад-Дин Руми не упоминает в газелях своего имени, пользуясь в качестве *тахаллуса* именем своего наставника и кумира, странствующего дервиша Шамса Табризи. В тех случаях, когда газель не подписана, поэт часто использует другой прием оформления концовки газели. В качестве маркирующего слова или словосочетания в последний бейт (*макта'*) включаются выражения «довольно», «хватит», «молчи», «прерви речь», «сомкни уста», «прикуси язык» и т.д. В основе концепции идеальной поэтической речи, на которую опирается Мавлана, лежит мистическое понимание изреченного слова, способного лишь указать на божественную тайну, но не раскрыть ее. По этой причине поэт ставит «слово в молчании» выше слова изреченного, ибо первое, несомненно, ближе к божественной первооснове Бытия. Однако при всем внешнем своеобразии суждений Джалал ад-Дина Руми о поэте и поэзии, он декларирует стилистические принципы создания идеальной речи, сходные с таковыми у его предшественников и современников. Хотя эти качества и характеристики интерпретируются автором как недостаточные, далекие от того предела совершенства, за которым лежит истинная, изначальная (ангельская) речь, они сохраняют в его газели устойчивость поэтических клише, отражающих представление о каноне или общепринятом образце. В силу специфики отношения Мавлави к свойствам поэтической речи традиционные мотивы «поэта и поэзии», унаследованные от предшественников, нередко выступают в его газелях в противительной трансформации.

**Молчи, ибо нынче ночью повар, шах по миловидности своего лица,
Это редкостное существо готовит нашу халву, нашу халву (16, 31).**

Если исходить из других контекстов упоминания слова «халва» в лирике Мавлави, то речь, несомненно, идет о цели мистического пути — познании Истины, поскольку в *матла'* (открывающем бейте) газели с *радифом* «халва» говорится: «Приготовил Господь для суфиев халву, // так что уселись они в кружок, а посредине — халва» [Мавлави: 97, 227]. В той же газели имеется и другой бейт, уточняющий символическое значение образа: «Шаг за шагом спускается Пророк из той кухни, в которой ангелы на небесах приготовили халву». Характерно, что у Саади вкушение халвы также ассоциируется с застольем дервишей [Саади, 587].

**Сомкну я свои уста, чтобы лампада день и ночь
Языком пламени рассказывала тебе истории (23, 45).**

**Мы слышали, как кукушка призывала к молитве, и видели, как
молились деревья,
Помолчи, ведь слова неуместны во время молитвы (195, 482).**

Мотив молящихся птиц является устойчивым в суфийской поэзии (см. об этом [Бертельс 1997: 200–268; Рейснер 1997]) и имеет ряд прямых коранических соответствий. «Разве ты не видишь, что Аллаха славят, кто в небесах и на земле, и птицы, летящие рядами. Всякий знает свою молитву и восхваление» [Коран 1986: 24: 41]. Кроме того этот мотив связан в Коране с историями Дауда и Сулаймана (библейские Давид и Соломон). К первому обращены слова: «Дауду мы даровали от нас преимущество: «О горы, прославляйте вместе с ним, и птицы!» [Коран 1986: 34: 10]. Дарованная Дауду милость состояла в умении правильно возносить хвалу в молитве Господу своему. Сулайману даровано было знание языка птиц, также связанное, по мнению суфийских комментаторов, с умением поминать Бога в молитве [Коран 27: 16] (см. об этом [Рейснер 1997: 128–129]). Первые суфийские поэты, писавшие по-персидски, дают самые ранние образцы интерпретации этого мотива в газели. У Баба Кухи Ширази есть газель, начинающаяся бейтом: «Соловей и горlinka, куропатка и кукушка // научились у Господа толкованию [Его] имен» [Баба Кухи 1954: 97]. Есть близкий по смыслу бейт и у Ансари: «Да устыдится перед лицом Истины (Бога) тот, кто каждое утро покоится во сне нерадения, между тем как кукушка возносит хвалу Господу» [Ансари 1895: 102].

**Замолчи, в этом море не стоит кричать и шуметь,
Ведь [настоящий] ловец жемчуга тот, кто умеет задержать дыхание
(229, 569).**

**Замолчите, ведь разговоры вас поглотили,
Покупатели словно попугаи, а вы — сахар (255, 642).**

**Замолчи! Ведь твоя речь — это спелый инжир,
Но не каждая птица склонна клевать инжир (257, 648).**

**Освободись от сахара сладостных речей! —
Но как же перестанет давать сахар источник сахара? (268, 677).**

**Замолчи и в молчании углубись в созерцание,
Ведь соловей попал в тенета, оттого что пел (273, 690).**

**Остальные [слова] не произноси, оставь в глубине сердца,
Лучше будет, если слово останется на своей родине (273, 691).**

В стихе декларирована ключевая мысль автора относительно божественного происхождения Слова, в том числе и в поэтической речи. Обиталищем истинного Слова названо сердце, которое, по мысли поэта, является Домом Божиим. Посему слово в молчании всегда оказывается выше слова изреченного.

**Если у тебя есть возможность говорить, говори лишь то,
Чему вознесут хвалу духи и ангелы на небесах (293, 734).**

**Не говори больше ни слова, произноси речь без слов,
Подобную дару речи ангелов на лазурных небесах (347, 873).**

**Хватит, сыграй другую мелодию, чтобы никто не заскучал,
Перелетай из одного сада в другой — вот так благодари [Бога]
за крылья (428, 1072).**

**Замкну уста и с закрытым ртом стану грызть сахар,
Чтобы достигла души сладость от вкушения сахара (464, 1155).**

**Помолчи, ведь принесли халву из грецких орехов и миндаля,
Миндальная халва молится, и халва [из грецких орехов] возглашает
«Аминь!» (495, 1232).**

Ср. [Мавлави, 31]. Идея истинного слова, по сладости равного халве, сопряжена в этом бейте с мотивом правильной молитвы [там же, 482], имеющей отчетливые ассоциации с кораническими контекстами, в которых Господу возносят хвалу все предметы сотворенного им мира.

**Откажись от слов, не отражай картины, подобно воде,
Ведь слова и звуки — от мира сего, а мир есть мост (546, 1364).**

В бейте развивается мотив изменчивости и непостоянства феноменального мира, обольщающего человека, скрывающего от него единую божественную основу бытия. Джалал ад-Дин Руми, видимо, трансформирует мотив одной из газелей Ансари, в которой говорится: «Этот бренный мир — переправа, мудрый муж на переправе не останавливается» [Ансари 1895: 85].

**Голос горлинки долетел до луны, попугай о сахаре
Свежую мелодию сложил. Напоим же душу допьяна той мелодией
(558, 1392).**

**Замолчи, Хосров, поменьше болтай о Ширин (т.е. «Сладкой»),
У меня от сладостей горит во рту (607, 1520).**

Мотив бейта построен на упоминании героев популярного сказания о любви персидского царя Хосрова (исторический Хосров II Парвиз Сасанид) (см. [Амир Хосров 1965, 82]) и армянской (или сирийской) царевны Ширин, увековеченных в знаменитой поэме Низами. Хосров, по крайней мере в первой части поэмы, представлен, вопреки законам истинной и самоотверженной любви, самовлюбленным и эгоистичным, стремящимся лишь к обладанию Ширин. Вероятно, Джалал ад-Дин Руми противопоставляет эту неистинную (*маджази*) природу любви Хосрова истинной (*хакики*) и самоотверженной любви каменотеса Фархада, совершившего ради любви к Ширин подвиг, прорубив канал в неприступной горе Бехистун (Бисутун). В одной из газелей Саади имеется бейт, который может послужить комментарием к приведенному бейту Руми: «Хосров желал [лишь] объятий и близости Ширин, // любовь же и прорубание [сквозь] гору Бисутун — это дело Фархада» [Саади 1996, 460].

**Когда Ты сказала «Довольно», я замолчал,
Хотя я — соловей в саду, а ты — роза (612, 1533).**

**Теперь я буду молчать, я стану слухом и мыслью,
Ведь я — не соловей, не попугай, я — сахар и розовый куст (645, 1625).**

В данном бейте идет речь о слиянии с Абсолютом; поэт сравнивает себя не с взыскующим Истины, символическими заместителями которого являются соловей, влюбленный в розу, и попугай, жаждущий отведать сахара, а с объектами их стремления, воплощающими идею Истинного Бытия. В этом смысле поэтическое высказывание представляет собой полный аналог знаменитого восклицания суфийского подвижника и страстотерпца Мансура Халладжа (казнен в 922 г.) «*Ана-л-хакк*» («Я есмь Бог Истинный!»).

**Я замолчал и бросил себя в Твой ручей,
Ведь Твой ручей и дарит блеск моим свежим стихам (806, 2009).**

**Молчи, ведь красноречие бессмертно, как Хизр,
Ведь от живой воды слепому и глухому — смерть (819, 2045).**
Ср. [Саади, 635].

**Прекрати эти объяснения и помолчи, чтобы
Соловей души вознес молитву на ветке [дерева] (849, 2117).**
Ср. [Мавлави 482].

Сними с себя [одеяние] слов и погрузись в море,
Как шум моря, восприми речь с этой стороны (883, 2193).

Бейт выражает мысль о превосходстве «внутренней» речи над «внешней», облеченной в слова. Восприятие речи в молчании сравнивается с погружением в воду, сквозь которую звук слышится иначе, чем с берега (ср. [Мавлави 569; 691; 873; 1155]).

Довольно, не говори ничего, пусть говорят слезы.
Когда горит сердце, источает оно аромат, как алоэ (917, 2274).
Ср. [Саади 305; 630].

О, погонщик каравана! Прочти эту газель, чтобы после усталости
Увидеть верблюдов, опьяненными странствием к широкой реке
(953, 2375).

Умолкни, умолкни, о язык! Будь [безгласен], как язык [лепестков]
лилий,
Стань глазом, словно нарцисс, и в саду предайся созерцанию
(981, 2448).

О, соловей! Хотя ты нашел прекрасную мелодию ради счастья розы,
Она скоро забудет тебя в обществе скупого на слова (987, 2462).

Замолчи, мое сердце, никогда не называй моего имени,
Произноси то имя, от которого уста хорошеют, как роза в росе
(990, 2468).

В этом *макта* поэт декларирует свое принципиальное нежелание упоминать в газели собственное имя, которое по его мысли должно быть заменено другим — именем Возлюбленного, которое по существу является именем Господа.

Замолчи! Если голова твоя чешется от желания говорить,
Есть для твоих кудрей особая расческа — терпение (1002, 2495).

Не прибегай к уловкам, когда та халва попадет к тебе в горло, —
Кипи, как тот котел на огне, в котором [варится] халва (1012, 2519).

Молчи, как рыба, нырни в то прекрасное море,
Когда ты в глубине морской, стоит ли тебе бояться огня?
(1022, 2540).

Оставь нанизывание жемчужин на нить,
[Сам] стань жемчужиной, скрытой в море, как [некогда] был ею
(1075, 2671).

Ср. [Мавлави 1625].

Я замолчал, ибо в слова не вместить
То, что создала душа вместе с той невестой (1077, 2676).

Под невестой в данном случае, видимо, подразумевается божественная истина, с которой воссоединилась в момент мистического экстаза душа поэта.

Прекрати, не колдуй, сначала себя освободи,
Ты — пленник колдовских страстей и обманщик (1155, 2867).

Здесь мы имеем дело с противительной интерпретацией канонического мотива «дозволенного колдовства» (ср. [Хакани 118; Амир Хосров 212; Хаджу: 327; Хафиз, 322]).

Замолчи, не продавай редких жемчужин,
Они ведь бесценны, как назначить им цену? (1213, 3006).

Амир Хосров Дехлеви (1253–1325)

Один из самых известных персоязычных поэтов Индии, первым составил ответ на «Пятерицу» Низами; продолжил он и традицию создания философско-дидактических касид с арабскими названиями, ориентируясь на опыт Саная и Хакани. Первым он же разделил собрание своих стихов по периодам жизни (юность, зрелость, старость), предложив своеобразную датировку лирических произведений. Ему принадлежат пять *диванов*, имеющих арабские названия и соответствующих возрастному периоду, в который создавались вошедшие в них произведения: «*Тухфат ас-сигар*» («Дар детства», 1272) — с 12 до 19 лет, «*Васат ал-хйат*» («Середина жизни», 1286) — с 19 до 34 лет, «*Гуррат ал-камал*» («Полнота совершенства», 1302/3) — с 34 до 44 лет, «*Бакийя-и накийя*» («Избранный остаток», 1318) и «*Нихайат ал-камал*» («Предел совершенства», 1325) — с 45 до последних лет жизни [Бертельс 1965 б: 233; Афсахзод 1988: 137]. После него подобного деления придерживались Джами, Навои и др. По манере его газели близки лирике Саади, но по популярности Амир Хосров вполне может соперничать со своим знаменитым предшественником. Амира

Хосрова называли «Соловьем Индии» и его газелям подражали многие поэты, прежде всего Джами и представители его школы, высоко ценившие лирику великого индийца.

**Ты знаешь, что в мире я прославился как сладкоречивый Хосров,
Не хочешь прийти ко мне ради моего сердца, приди же ради
моих речей (8, 16).**

**Всех взбудоражили стихи Хосрова, но только не твои глаза,
Ведь на колдунов не действует волшебство и ворожба (28, 72).**

Глаза красавицы в персидской поэзии называют колдовскими или сравнивают с «вавилонскими волшебниками».

**Звуками песен Барбада так привлекает Хосров,
Что души танцую выпрыгивают из тел (33, 82).**

Поэт упоминает имя легендарного придворного певца Хосрова II Парвиза Сасанида (591–628) Барбада, которому по традиции приписывалось авторство семи песнопений (*суруд*), которые именовались царскими (*хусравани*), тридцати песен (*лахн*) и трехсот шестидесяти напевов (*нава*), образующих вместе «музыкальный календарь». В классической персидской поэзии имя Барбада стало нарицательным и служило метафорой поэтического и музыкального таланта. «Красота концовки» построена на том, что *тахаллус* Амира Хосрова намекает на имя царя, повелителя Барбада (вместе Хосров и Барбад составляют устойчивую образную пару).

**Словно охваченный тоской чанг, рыдающий Хосров,
Сложил он мелодию влюбленных вместе с сазом (56, 149).**

Поэт сравнивает себя с одним музыкальным инструментом — *чангом*, который звучит в унисон с другим — *сазом*.

**Хосров, мои стихи — близкие друзья промыслу небес:
Они — книга страданий, в которой имя любимой — заглавие (68, 184).**

**О Хосров, спой несколько газелей, чтобы развеялась печаль,
[Но, увы], она (печаль) ведь не див, чтобы убежать под воздействием
колдовства (78, 212).**

**Если ты в своем квартале услышишь стоны Хосрова,
Не огорчайся, ведь он — кукушка (горлинка) в твоём саду (99, 276).**

Ради Бога, [слышащий, скрой] от посторонних свой лик!
Чтобы рыдать, подобно соловью, достаточно Хосрова в твоём саду
(107, 302).

Хосров потому взялся живописать твои кудри,
Что по их милости благоуханным стал весь мир (125, 354).

Хотя в своих стихах Хосров не следует воле сердца,
Как же могут не быть [для них] учителем твои колдовские нарциссы
(159, 463).

Нарциссы в персидской поэзии являются традиционной метафорой для глаз красавицы, их называют «томными» (букв. «больные или сонные») или «колдовскими».

Сотни красок извлек Хосров из сердечных ран,
Твоего портрета ведь не было на кончике кисти Шапура (160, 467).

Здесь поэт сравнивает себя с Шапуrom — придворным художником легендарного сасанидского царя Бахрама Гура. В соответствии с легендой, изложенной в поэме Низами «Семь красавиц», Шапур нарисовал для Бахрама портреты семи заморских царевен, которые впоследствии становились женами царя. Любопытно отметить, что Амир Хосров «подхватывает» здесь мотив «живописания словом», впервые использованный Хакани, который, однако, не стал для поэта (XIII в.) часто употребительным.

О Хосров! В пору цветения роз будь подобен хмельному соловью,
Особенно, если тот распевает «Царский напев» (*нава-йи хусравани*)
(216, 642).

См. [Ансари 1895: 97; Амир Хосров 1965, 82].

Ты ведь соловей, Хосров, будь весел и в клетке,
Вращение небес не всегда дарит тебе сады и цветники (228, 678).

Не хороша песня, Хосров, потому что
Певец во хмелю, а *чанг* не настроен (339, 1014).

Иногда самовосхваление поэта (*фахр*) может выступать в уничижительной интерпретации. Автор демонстрирует иронический вариант реализации этого мотива. В газели умаление собственного таланта встречается довольно редко и связывается по преимуществу с восхвалением красоты возлюбленной, совершенство которой не в силах описать поэтическое слово. Этот мотив в газели имеет полное соот-

ветствие в касыде в виде одного из клишированных мотивов панегирика — «мой талант не в силах в полной мере отразить величие твоей натуры».

**День и ночь Хосров слагает хвалу твоему прекрасному лику,
Вот насколько он [схож] с попугаем, говорящим [лишь] перед зеркалом**
(354, 1056).

Ср. [Баба Кухи 23].

**Дух Маджнуна восстанет, чтобы учиться стихам любви,
Если на гробнице Маджнуна я начертаю стихи Хосрова** (404, 1208).

Легендарный герой арабских любовных сказаний — Маджнун, полное имя Кайс ибн ал-Мулаввах (ум. ок. 700), считался непревзойденным мастером газели (любовной лирики), его стихи вместе с сообщениями о его жизни вошли в авторитетные средневековые антологии арабской поэзии (в «Книгу поэзии и поэтов» Ибн Кутайбы — ум. в 889 г., в «Книгу песен» Абу-л-Фараджа ал-Исфахани — ум. в 967 г.).

**Не смейся над этим незатейливым гвалтом, который поднял Хосров,
Это ведь не та песня, которую я сочиню во всем разнообразии звуков**
(442, 1327).

Ср. [Амир Хосров 1014].

**Я раб Хосрова, который рассыпает сахар, и каждодневным свойством
Своего пера сделал то, что оно грызет сахар своими двумя зубами**
(512, 1546).

Образ бейта построен на том, что кончик тростникового пера — *калама*, которым пишет стихи поэт, должен быть рассечен пополам, т.е. как бы иметь два зуба. Мастерство поэта уподоблено перу — каламу, у которого мало зубов, но оно, тем не менее, справляется с «разгрызанием твердого сахара».

**Вдень в уши (т.е. послушай. — М.Р.) рассказы Хосрова,
Если нет у тебя жемчужных сережек** (533, 1609).

**О Хосров! Прежде чем просить меда у сладкоустых,
Сделай сладким во рту свой собственный язык** (Мунтахабат 32).

**Теперь рыдай, Хосров, горько как соловьи,
Ведь ради соловьиных рыданий приходит весна** (Мунтахабат 159).

Хосров, подай сюда золото, здесь не место для разговоров,
Невозможно продать разговорами воду, подобную серебру
(Мунтахабат: 407).

Хаджу-и Кирмани (1281–1352 или 1363)

Один из признанных мастеров газели, непосредственный предшественник великого Хафиза, которого последний выделял в качестве образца для следования: «В глазах всякого [истинный] мастер газели — Саади, и все же в своих речах Хафиз следует манере (*тарз*) Хаджу» [Хафиз 1983: 495]. Одним из первых ввел в газель мотивы скитаний вдали от родины и ностальгии (*гарибиййа*), а также продолжил традицию Саади в воспевании красот родного города. Его начинания продолжили Хафиз и Камал Худжанди, закрепившие названные мотивы в каноне газели.

Что это — живая вода, речь Хаджу или сахар?
Что это — яркая луна, роза или мочка твоего уха? (192).

Я сказал: «Мое сокрушенное сердце жаждет твоих уст».
Она сказала: «Без сомнения, сердце попугая жаждет сахара» (228).

О, как сладкогласен Хаджу, когда он говорит,
Может быть, черпает он стихи из твоего источника живой воды (284).
Уста красавицы поэт сравнивает с источником живой воды.

Попугаи, одаренные талантом Хаджу, во время разговора
Бросили упрек речистому соловью (291).

Ступай, послушай в рассказах Хаджу истории любви,
Ведь они лучше, чем мелодии Псалмов (*Забур*) Дауда (296).

Библейский псалмопевец Давид в Коране также выступает как один из пророков, которого Господь сделал своим заместителем на земле, ниспослал ему Писание, называемое *Забур* (Псалмы), обучил его пению и ремеслу, подчинил ему горы и птиц: «Ведь мы подчинили ему горы — вместе с ним они славословят вечером и на заходе, — и птиц, собрав их, — все они к нему обращаются» [Коран 1986: 38: 18/17–19/18].

Вчера вечером Хаджу слагал хвалу твоим рубиновым устам.
Живая вода заструилась с губ и придала блеск его стихам (210).

Послушай мелодию Хаджу, ведь колет сахар
Попугай его сладкой и сладкозвучной речи (311).

Утонул Хаджу в морской пучине любви,
Но когда в руки попадет жемчуг, о чем печалиться ловцу? (313).

Что мне делать, если не быть толкователем твоего совершенства,
Ведь описание твоей [красоты] доводит до совершенства мои стихи
(322).

Я — та птица на лугу, которая из гнезда Единства
Распеваёт песни об Истинной Любви (323).

Стих содержит прямое указание на мистический смысл газели. Идея Единства бытия (*вахдат-и вуджуд*), являющая собой краеугольный камень суфийской концепции мироздания, подкрепляется указанием на любовь к Богу, истинную любовь (*'шик-и хакики*), которая противостоит любви земной, преходящей, и, следовательно, ложной (*'шик-и маджази*).

Хотя твои стихи, несомненно, явили чудо (*сихр*),
Но не идет оно ни в какое сравнение с [чудом] белой длани
Собеседника Божьего (т.е. Мусы) (327).

В Коране сказано, что в доказательство боговдохновенности Мусы (библейского Моисея) Аллах даровал ему способность творить чудеса: его посох при ударе оземь превращался в змею, а его рука белела, словно пораженная проказой, а затем снова обретала естественный цвет [Коран 1986, 20: 17/18: 23/24]. Хаджу утверждает, что в его стихах проявилось дозволенное колдовство (см. Введение), но оно уступает пророческому дару, явленному в чудесах (*му'джазат*) Мусы.

Если ты не желаешь, чтобы рассыпался мускус,
Больше не расчесывай кóсы невесты речей (335).

Кудри красавицы традиционно сравниваются с мускусом по двум признакам — чернота и благоуханность. Искусство поэта сравнивается с искусством украшения невесты к свадебной церемонии, т.е. мастерством *маишате*.

Когда Хаджу слагает стихи о животворных рубинах твоих [уст],
Его речь являет чудо [дыхания] 'Исы (358).

'Исе, (Иисусу Христу) «Слову от Аллаха» в Коране приписана

способность оживлять мертвых своим дыханием: «Я сотворю вам из глины по образу птицы и подую в нее, и станет это птицей по изволению Аллаха. Я исцелю слепого, прокаженного и оживлю мертвых с дозволения Аллаха» [Коран 1986: 3: 48/43]. Мотив животворного дыхания 'Исы чрезвычайно распространен в любовной и мистической поэзии иранцев.

Если запоет Хаджу, словно соловей,
Что за дело алой розе до [других] певчих птиц?
Придя в волнение от сахара моих стихов, распевают песни любви
В садах красноречия попугаи, грызущие сахар (359).

Крики и стоны Хаджу и трели соловья —
Это для меня песня *барбада* и мелодия *рубаса* (623).

Сахар речей Хаджу возят в Египет,
Хотя никто не станет приносить сахар в заросли сахарного тростника
(650).

Ср. [Саади 311].

Когда рассказывает Хаджу о лицезрении райских обитателей,
Жемчужные ожерелья его стихов берут [себе] гурии для украшения
(663).

Речь идет о божественном источнике вдохновения и нетленности истинной поэзии. Мотив украшения широко представлен в Коране и связан в первую очередь с описанием райских садов и их обитателей (см. об этом [Фролов 1995: 116–117]).

Когда о твоих рубиновых [устах] слагает стихи Хаджу,
Сахар струится в его речах (665).

Внимай звукам песни Хаджу в час утреннего похмелья,
Как [внемлешь] в час рассвета на лугу трелям соловьев (697).

Хотя Хаджу хорошо знает язык птиц (*мантик-и мурган*), но все же Птица его души опять [со слов] Сулаймана говорит речи (717–718).

Словосочетание «язык птиц» (*мантик ат-тайр*) восходит непосредственно к кораническому преданию о Сулаймане, о котором в священной книге сказано: «И унаследовал Сулайман Дауду и сказал: “О люди, научены мы языку птиц и даровано нам все! Поистине, это — явное преимущество!”» [Коран 1986 27: 16]. В суфийской по-

этической традиции понятие «языка птиц» было использовано в значении сокровенного языка, на котором говорят посвященные в божественные тайны. Словосочетание было переведено на персидский язык — *забан-и мурган*. Хаджу дает средний вариант между арабским и персидским — *мантик-и мурган*.

От страсти к ее рассыпающим перлы устам нет у Хаджу
иного занятия,
Кроме как сверлить алмазом жемчужины мыслей (722).

Ступай, загляни в кабачок, зачем разбивать шатер в степи?
Послушай песню Хаджу, зачем тебе певчие птицы? (736).

Хафиз (20-е гг. XIV в. — 1389 или 1390)

Один из величайших лириков классического Средневековья и непревзойденный гений персидской газели, чье мастерство признавали в равной мере его земляки и представители далеких от Ирана культур. Талант его был загадкой даже для такого крупного светила на небосклоне персидской поэзии, каким был Джами, который спустя век скажет о стихах Хафиза в своей книге «Бахаристан» («Весенний сад»): «Большая часть его газелей изящна и естественна, а некоторые из них доходят до грани чуда...». На своей родине Хафиз был прозван «*Лисан ал-гайб*» («Сокровенный язык»), и по *дивану* его газелей в Иране гадают так же, как по священному Корану. Его литературное прозвище прямо указывает на приобщенность поэта к священной книге мусульман, поскольку оно связано с его профессией чтеца Корана: *хафиз* значит «хранящий в памяти [Коран]». Перед стихотворными шедеврами Хафиза преклонялись поэты, резко различавшиеся в манере сложения газелей, например, корифеи индийского стиля Назири Нишапури (см. [Назири 1962, 50]) и Саиб Исфакхани (см. [Саиб, 1682]) — с одной стороны, и приверженец классического стиля, ученый-законовед и поэт Файз Кашани — с другой (его газель, посвященную Хафизу, см. ниже [Файз 1962, 382]). Ответы на газели Хафиза персидских поэтов разных эпох могли бы составить отдельное собрание в несколько томов.

Ты сочинил газель, ты нанизал перлы, приди же и сладко пой, Хафиз,
Чтобы в ответ на твои стихи небеса рассыпали ожерелье Плеяд (20, 4).

Мотив богоданности поэтического дара (см. [Санаи 1962, 155; Саади 1996, 200; Хафиз 1997, 6; 203; 331]) реализуется в образе небесного «ответа» на газель, сложенную земным поэтом. С «нанизанными перлами» бейтов Хафиз сравнивает цепочку звезд, входящую в созвездие Тельца и называемую Плеяды или Стожары.

Не удивительно, что в небесах на слова Хафиза

Песня Зухры заставила пуститься в пляс Масиха (т.е. 'Ису. — М.Р.)

(35, 6).

Зухрой на Ближнем Востоке называют планету Венеру и ее персонафикацию. В персидских стихах она упоминалась также под новоиранским вариантом авестийского имени Анахита — Нахид и соответствовала древнеиранской великой богине плодородия Ардвисуре Анахите. Следы древнего мифа об Ардвисуре Анахите, связанной с двумя младшими божествами — Харватат (покровитель воды) и Амертат (покровитель растений), — специалисты находят в кораническом сюжете о падших ангелах Харуте и Маруте, соблазненных земной женщиной [Коран 1986: 2: 102/96]. Зухра считалась небесной певицей и музыкантшей, ее постоянным атрибутом в поэзии служил музыкальный инструмент *чанг*, представлявший собой один из видов арфы (см. также [Хафиз 1997, 331; Джами 1978:Д1: 241; 1980:Д2: 116]). *Масих*, т.е. Мессия, трактуется в Коране как часть имени 'Исы или одно из его имен [Коран 1986: 3: 45/40, 4: 157/156 и др.] и обозначает «помазанник Божий».

Хафиз, что за удивительное растение твое тростниковое перо,

Ведь его плоды слаще меда и сахара (132, 27).

Молчи, Хафиз, эти тонкие мысли, подобные червонному золоту,

Держи при себе, ведь определяет пробу городской фальшивомонетчик

(154, 32).

В лирике Хафиза нередко встречаются сетования на недооценку его таланта современниками.

Научила Хафиза тонкостям в искусстве слагать газели

Сладкоречивая подруга, несравненная в манере речи (180, 38).

Хафиз, от кого ты научился таким речам, что судьба

Сделала их талисманом и оправила в золото (381, 85).

Хафиз, если влага изящества стекает по капле с твоих стихов,

Как сможет завистник отыскать в них изъян? (387, 86).

**Ищи исцеления в источающих сладость стихах Хафиза,
И да не будет тебе надобности в лечении розовой водой и сахаром**
(454, 102).

Хафиз уподобляет поэта искусному врачу. Мотив благотворного «терапевтического» воздействия стихов на слушателя встречается в его диване неоднократно [Хафиз 1997: 375; 381], хотя у других поэтов интерпретаций этого мотива в газелях нам не попадалось. Мотив, по всей вероятности, перенесен из касыды, однако это предположение нуждается в проверке и уточнении.

**Как только утренний ветерок услышал от соловья стихи Хафиза,
Рассыпая амбру, прилетел он любоваться [зеленью] базилика**
(736, 173).

**Никто, подобно Хафизу, не совлек покрывало с лица мысли
Так, чтобы локоны слов причесаны были гребнем пера** (772, 180).

Стих содержит вариацию уже зафиксированного в газелях Саади [Саади 1996, 498] и Хаджу [Хаджу б.г.: 335] мотива, описывающего мастерство поэта как ремесло *машиате* — украшение прически невесты. В других изданиях дивана Хафиза тот же бейт дается в несколько другой версии — в ней намек на профессию *машиате* выглядит еще более явным: «Никто до Хафиза не совлек покрывала с лица мысли так, // чтобы локоны невест слова были причесаны» [Рейснер 1989: 213].

**Да не забудется то, что с вашими поправками стали правильно
[просверлены и]
Нанизаны все непросверленные жемчужины, что были у Хафиза**
(858, 200).

**Стихи Хафиза во времена Адама в райских кущах
Были украшением тетради из [лепестков] шиповника и розы**
(872, 203).

Идея предсуществования стихов моделируется концепцией пророческого назначения поэзии, которая четко прослеживается в творчестве Хафиза (ср. [Джами, Д2: 105]).

**В тот час, когда Хафиз начертал сии смятенные стихи,
Птица его мысли была пленницей силка страсти** (894, 209).

Не знаю, кто пустил стрелу, разящую влюбленных, в сердце Хафиза,
Ценю лишь то, что кровь течет по капле из его нежных стихов

(1008, 238).

Мотив страданий любви, являющихся источником вдохновения поэта, именно в этой интерпретации получит дальнейшее развитие в газелях XV–XVII вв. (см., например, [Джами, Д1: 360, 371, Д2: 42, 216; Баба Фигани, 89; Саиб, 1334; Шаукат: 274]).

Хафиз, сложи стихи так, чтобы на страницах мира
Остался росчерк твоего пера напомином о твоей жизни (1056, 250).

Однажды Хафиз записал историю о рубине твоих уст.
Живая вода до сих пор каждый миг стекает с моих тростниковых
перьев (1109, 262).

Бейт представляет реплику на [Хаджу: 210].

Хафиз, недостойно сетовать на нрав судьбы:
Таланта, подобного [чистой] воде, и струящихся газелей нам довольно
(1117, 264).

Покрывало тьмы оттого скрыло воду Хизра (т.е. живую воду),
Что посрамил ее талант Хафиза и его стихи, подобные [живой] воде.
Оттого скрыла свой лик за покрывалом раковины
Жемчужина чистой воды, что была посрамлена перлами его
прекрасных стихов (1268, 302).

Ср. [Саади, 635; Хакани, 98].

Я — тот поэт-колдун, который обманом своего стиха
Заставляет сахар литься с тростникового пера (1347, 322).

Слышал я, как *чанг* Зухры поутру распевал:
«Я — раб Хафиза красноречивого, сладкогласного» (1382, 331).

Хафиз, невеста моего таланта желает явиться в полном блеске,
Но у меня нет зеркала, оттого я тяжело вздыхаю (1395, 335).

По существовавшему обычаю перед невестой, входившей в дом жениха, ставили зеркало, чтобы она могла увидеть себя во всей красе. Хафиз сравнивает свой поэтический талант с невестой. Слово (*лафз*) — есть «зеркало», отражающее красоту поэтической мысли (*ма'на*), рожденной разумом поэта, однако мысль не всегда находит

воплощение в изреченном слове, а потому не всегда может явить слушателю свою красоту.

**Ты сказал: «Хафиз, к чему все эти цветистые фантазии (*ранг у хийал*),
Не соверши ошибку, ведь я — чистый лист» (1503, 361).**

**Сердце мое бьется не в лад! Где же красноречивый Хафиз?
На слова его газели мы настроим его (сердце) на нужный лад
(или: сыграем на *тапе*) (1563, 375).**

Стих представляет один из примеров сравнения поэзии с врачеванием (ср. [Хафиз, 102, 381]). Похожее требование к поэтическому мастерству сформулировал Низами 'Арузи Самарканди в «Собрании редкостей, или Четырех беседах». Повествуя о таланте Рудаки, средневековый литератор утверждал, что «он постиг биение пульса эмира и изучил его темперамент» [Низами 'Арузи 1963: 63]. Красота реализации мотива состоит в одновременном указании на исполнение стихов под музыку и на их врачующие качества.

**Хафиз, твои стихи подарили нам напиток из живой воды,
Оставь врачевателя, ступай, прочитай нам рецепт своего напитка
(1584, 381).**

Ср. [Хафиз, 102; 375].

**Когда соловей стяжает славу своими звонкими трелями, Хафиз,
Посрами его своими речами на языке дари (1629, 393).**

**С [древа] Хафизова пера срывай сладкие плоды,
Ведь в этом саду не найдешь плодов лучше (1661, 401).**

**Твои ланиты — восхитительная лужайка, особенно когда в весеннюю
пору красоты
Красноречивый Хафиз стал твоей певчей птицей (1678, 405).**

**Никто бы не услышал стонов Хафиза,
Если бы они не звучали в лад с песнями утренних птиц (1795, 435).**

**Рыбы в восторге принесут в дар россыпи жемчужин,
Если корабль (или *диван* газелей. — М.Р.) Хафизапустишь плавать
по морю (2013, 487).**

Ср. [Саади, 462; 496].

**Всякая птица принимается петь в царском саду:
Соловей выводит рулады, Хафиз слагает газели (2029, 491).**

Абд-ар-Рахман Джами (1414–1492)

Признанный лидер иранской поэзии XV века, считается «последним классиком» «золотого века» средневековой персидской литературы. Прославился во всех поэтических жанрах: ему принадлежит семь поэм в форме *маснави*, составленных в ответ на «Пятерицу» Низами и образующих так называемую «Семерицу» или «Семь престолов» («*Хафт ауранг*»), три собрания лирических стихов — *дивана*, разделенных, по примеру *диванов* Амира Хосрова Дехлеви по возрастному принципу и снабженных приличествующими названиями — «Начало юности», «Средняя жемчужина ожерелья», «Завершение жизни» (далее Д1, Д2, Д3), «Бахаристан», созданный в подражание «Гулистану» Саади и многие другие произведения. Его перу принадлежат великолепные образцы философско-дидактических *касыд*, сложенных в ответ на известные стихотворения Хакани и Амира Хосрова (см. выше). Газели Джами пользовались необычайной популярностью среди современников и поэтов следующих поколений и вызвали множество откликов. В свою очередь, Джами до совершенства отшлифовал сложившуюся до него традицию ответов на газели предшественников — только на «открывающую» газель *дивана* Хафиза поэт XV века отвечал пять раз. В лирическом творчестве Джами можно наблюдать переходный этап стилистической эволюции поэзии на персидском языке, поскольку именно в его газелях соседствуют и тесно соприкасаются представления о «сладостном» (*ширин*) и «красочном» (*рангин*) в качестве двух равноправных критериев оценки совершенства поэтической речи.

**В описании пушка [на твоих щеках] Джами обновил законы поэзии,
Воистину стала иной манера его обновленных стихов (Д1: 139).**

Пушок на щеках возлюбленной (или возлюбленного) традиционно мог сравниваться с листочками мирта, фиалками, письменами. Сравнение с письменами подкреплялось также и тем, что письмо (письменность, почерк, буквенная графика) и пушок обозначались одним словом — *хатт*. Графические метафоры для описания красоты возлюбленной (*алиф* — «стан», *джим* — «локон», *мим* — «рот» и т.д.) широко применялись в классической персидской поэзии, однако

Джами впервые связывает зримый образ красавицы с графическим обликом совершенного стиха. Кроме того, именно у Джами впервые применительно к газели возникает мотив обновления законов поэзии, развиваясь далее у поэтов XVI — начала XVIII в. (ср. [Баба Фигани 1962: 89; 'Урфи 196(?): 316; Файз 1960: 38, 282; Саиб, 1996, 2916; Бедиль 1996: 88]).

**В описании этих сладостных уст Джами явил сладкоречие,
Да не замолкнет наш сладкоречивый попугай (Д1: 159).**

**Перо Джами накрыло стол речей,
Его скрип послал мое приглашение винограду (Д1: 164).**

В газелях Джами впервые появляется мотив скрипящего пера как метафоры рождения стихов (см. также [Джами 1990:ДЗ: 328]), который позже будет активно развиваться в поэзии индийского стиля. Неблагозвучный скрип *калама*, участвующий в появлении на свет сладкозвучных стихов, является противительной трансформацией мотива стиха как соловьиной трели или песни, господствовавшего в газелях до XIV века включительно (ср., например, ['Урфи 196(?): 397; Назири, 80; Саиб 1996, 131]).

**Джами, эта луна не обращает слух к странникам, так что
Не воодушевляйся более в стихах странными образами (Д1: 167).**

Игра слов в бейте построена на двойном значении слова *гариб* — 1) чужестранец; странник, скиталец; 2) странный, удивительный, необыкновенный. Хотя это слово Джами применил с определенной отрицательной оценкой, после него это определение поэтического слова становится весьма употребительным и с более расширенным значением у поэтов индийского стиля, которые используют его наряду со словом *бигане* — «чужой», «незнакомый», а применительно к поэтическому мотиву «необычный» (см., например, [Саиб 1996, 264, 1543]).

**Эта газель — письмо страсти от Джами к любимой,
Вот почему имя свое он в конце написал кровавыми слезами (Д1: 173).**

Образ построен на том, что в рукописи имя поэта в *макта'* газели было принято выделять цветными чернилами, как правило, красными.

**Как птицы, встретившие осень, был молчалив Джами,
Но от его речей опять повеяло ароматом твоего цветника (Д1: 174).**

Джами, не замолкай, ведь обновилась
Манера слагать газели от твоей страсти к той газели (Д1: 175).
См. [Джами, Д1: 139].

Джами, написав заново эти весенние стихи,
Украсил ростками зелени с лужайки хвалу шаху (Д1: 180).

От страсти к кипарису твоего стана стихи Джами —
Это откровение, ниспосланное из высшего мира (Д1: 180).

Традиционный образ стройного стана красавицы, сравнимого с кипарисом, в данном стихе, возможно, является отголоском представления о «мировом древе», соединяющем земной и небесный миры.

Ту красавицу с ликом *пери* покорили [своими] чарами стихи,
Вот почему говорят: «Джами не поэт, а колдун» (Д1: 185).

Джами, письма твоих стихов украшены любовью,
Им нет нужды в искусственности позолоты и размещении в столбцах
(Д1: 188).

В *диване* Джами впервые появляется мотив письменной поэтической речи, зрительный образ которой тесно связан с порядком размещения стихов на листе и украшением рукописи. После XV века мотивы, связанные с оформлением рукописной книги, прочно войдут в канон газели индийского стиля. См. также [Джами, Д1: 254, 374].

Благодаря описанию той, чьи ланиты — розы, у Джами всегда
Под мышкой спрятана разноцветная (*рангин*) тетрадь
схожая с бутоном (Д1: 188).

Я сказал, что Джами сложил стихи во славу твоих уст,
С фисташки осыпался сахар, вот почему стихи таковы (Д1: 194).

Уста красавицы традиционно сравниваются с засахаренными фисташками.

Джами, на этой лужайке замкни уста для речей,
Ведь здесь не отличают трели соловья от карканья ворона (Д1: 196).

Поскольку Джами в газели нарисовал твой пушок [на щеках] и лицо,
Белизна страницы сняла копию с солнца (Д1: 219).
Ср. [Джами, Д1: 129].

Перо Джами уподобилось финиковой пальме Марйам, ведь стоило ему
всколыхнуться,
Как, свежие и сочные, посыпались к ногам любимых [его] плоды
(Д1: 222).

Бейт содержит кораническую аллюзию, связанную с рождением 'Исы. В Коране о Марйам (деве Марии), родившей 'Ису, говорится: «И привели ее муки к стволу пальмы» [Коран 1986: 19: 23]. Услышав жалобы роженицы, Господь сотворил под пальмою ручей, а на дереве — спелые плоды: «И потряси над собой ствол пальмы, и она уронит к тебе свежие, спелые. Ешь, пей, и прохлади глаза!» [Коран 1986: 19: 25–26].

Речения Джами взвешены на весах изящества,
Если завистник и бросил в их адрес упрек, то по причине отсутствия
гармонии в его натуре (Д1: 228).

Поэт настаивает на «взвешенности» поэзии, т.е. ее правильности с точки зрения нормативного определения стихотворной речи как «упорядоченной, передающей значения, мерной, повторяющейся, равновеликой, конечные *харфы* которой подобны друг другу (т.е. рифмованной. — М.Р.)» [Шамс-и Кайс 1997: 76–77]. Автор, вероятно, имеет в виду также внутреннюю гармонию природы поэта как необходимое условие создания совершенных стихов, указывая, возможно, на «качества поэтов», перечисленные Низами 'Арузи Самарканди в его сочинении «Собрание редкостей, или Четыре беседы»: «Поэт должен быть чист духом, великодушен, прямодушен и пронизателен» [Низами 'Арузи 1953: 59].

Если не взойдет Нахид (Венера) на небосклоне Джами,
Достаточно того, что перлы твоих стихов вдеты в уши рассвета
(Д1: 241).

Под пером Джами расцвели тысячи роз,
Когда повеял на него ветерок милости шаха.
Тот, кто не записал в свою тетрадь разноцветные (*рангин*) тонкие
мысли,
Своей рукою не сорвал ни одной розы в саду поэтических значений
(*ма'ани*) (Д1: 248).

Джами, поскольку нет у завистника [твоих] разноцветных
поэтических мыслей,
Он разукрасил свои стихи золотом и лазурью (Д1: 254).

Поскольку Джами стал в каждой газели сказителем кровоточащего
[сердца],
Однажды море крови хлынет со столбцов [стихов] его *дивана*
(Д1: 260).

Описание того лика, подобного розе, сложи в цветнике, Джами,
Соловьи много историй расскажут о дикорастущих розах (Д1: 264).

Джами попал в темницу тоски из-за влечения к ее устам,
Воистину попугай ради сахара вернулся в клетку (Д1: 265).
Реплика на [Амир Хосров 1969, 678].

Если Джами запишет рассказ о пушке на твоих щеках и о твоих
устах,
Прозрачная вода Хизра польется с кончика его пера (Д1: 270).

Бейт содержит скрытое сравнение пушка на щеках красавицы с
темнотой, в которой скрываются ее уста — источник живой воды.

Когда сладкоголосые соловьи распевают на лугу хвалы розе,
Слаще всех поет тот, кто поет на слова Джами (Д1: 275).

Джами, хватит слагать стихи, ведь из-за них небосвод из уха
Извлек серьгу с подвесками Плеяд (Д1: 282).

[Сродни] смятенному соловью, лишенному весны и сада,
Джами, что стонет вдали от розы твоего лица (Д1: 285).

Соперник не услышал поэтической остроты, обдуманной Джами,
Талант его лишен был гармонии, и потому не влекла его мерная [речь]
(Д1: 287).

См. комментарий к газели [Д1: 228].

Когда в описании речь заходит о тех зубках — что за милость! —
В стихах Джами слова тайно проникают в жемчужины (Д1: 290).

Мотив построен на соответствии одной из прелестей красавицы — жемчужных зубов — «нанизанным жемчужинам» стихов.

Нить жемчужин в Плеядах так светла и высока!
Ответ на стихи Джами она напоминает (Д1: 293).

Бейт представляет реплику на [Хафиз 1997, 4].

Отверзни уста, о изящная роза, в ответ на слова Джами,
Ведь в этом саду не осталось сладкоголосых соловьев, кроме него
(Д1: 296).

Когда на пиршестве роз распевают стихи Джами,
Соловьи со всех сторон восклицают «Браво!» (Д1: 304).

Страдания любви — это соль на столе речей Джами,
Добавь соли, иначе яства твоих стихов будут невкусными (Д1: 319).

Мотив бейта демонстрирует противительную трансформацию канонической темы «сладостной» поэтической речи, поскольку вкус стихов представляется ему пресным, а в бейте, по мнению поэта, недостает не сахара, а соли. Скрытая игра слов состоит и в том, что слово «подсоленный» (*ба намак*) по-персидски имеет и переносное значение, примерно соответствующее русскому выражению «с изюминкой» в смысле «своеобразный, оригинальный».

Послушай стихи Джами о сережке в твоём [ухе],
Если не хватает перла в той золотой оправе (Д1: 319).

Словно птицы, встречающие осень, замкнул Джами уста для песен.
Где же тот смеющийся бутон, что заставит его вновь запеть? (Д1: 342).

Ты показала свой лик, так не препятствуй Джами, слагающему песнь
о страсти:
Если соловей узрел красу розы, его нельзя заставить молчать
(Д1: 342).

Джами замкнул уста для речей, ибо никто не делает различия
Между изящной остротой сладкоречивого попугая и карканьем
вороны (Д1: 359).

Не упражняйся в красноречии, описывая сердечные муки, Джами,
Не дай Бог потечет кровь с кончика твоего пера (Д1: 371).

Проявляй усердие в красноречии, а не в украшении дивана, Джами,
Если в стихах нет таланта, что толку располагать их в столбцы?
(Д1: 374).

Поскольку в описании розы перо Джами стало острым, как шипы,
Из него выросли сотни пестрых (*рангин*) мотивов, как из колючки —
роза (Д1: 384).

Не говори: «Твои стихи, Джами, полны изящества!»
Ведь манере речи я выучился у твоих уст (Д1: 394).

Джами, пусть мои карманы свободны от золота и перлов,
Да не введет меня во искушение напрасная мысль!
Хватит и того, что стало раковиной, хранящей жемчужину,
Ухо времени, внимающее перлам моих чарующих стихов (Д1: 395).

Джами, старые сказки теряют привлекательность,
Обнови тайны любви новыми речами (Д1: 481).

Словно *тамбур* из-за тебя рыдает Джами,
Разлука с тобой — мелодия, рожденная *тамбуром* (Д1: 498).

Сделал Джами из перлов своих стихов
Серьгу в ухе [своего] времени (Д1: 508).

Чтобы подруга пожелала прочесть твои газели, Джами,
Разукрась кровью сердца страницы своего *дивана* (Д1: 514).

От тех даров пера Джами, для которых бумага — блюдо,
Вкусы, ибо для тебя они разложены на блюде (Д1: 519).

Взгляни на пестрые речи Джами и на тавро сердца в их [сердцевине],
Все они — тюльпаны, сорванные в степи тайны (Д1: 524).

Поэт сравнивает свои стихи с разноцветными тюльпанами, украсившими весеннюю степь: подобно тому, как середина чашечки цветка таит в глубине своей черный цвет, его стихи таят страдания любви.

Живописуя перлы твоих слез, Джами нанизал ожерелье,
Вот почему никто прежде не слышал речи столь прозрачной и плавной
(Д1: 525).

Джами, дуновения твоего дыхания насытили ароматом роз
Каждый уголок, где ты раскрыл бутон своей тетради (Д1: 529).

Что за печаль, если сердце Джами обливается кровью ради того,
чтобы сложить красочные (*рангин*) стихи,
Если когда-нибудь твоя память обратится к этим речам (Д2: 42).

Брошу я к твоим ногам перлы стихов, подобно Джами,
Ибо жемчуга мои недостойны того, чтобы украшать твои уши
(Д2: 53).

Только к описанию Ее красоты стремится помыслами Джами.
Да будет его *диван* предметом созерцания душ влюбленных (Д2: 57).

Стихи Джами и чернила его писаний —
Темнота, а в ней родник живой воды (Д2: 62).

Каждый рассказ об этом, который сходил с уст Джами,
Был тонкой мыслью (*нукта*), которую продиктовал Дух святой
(*рух ал-кудс*) (Д2: 105).

Автор развивает мотив боговдохновенности поэта, чья миссия сродни пророческой. Дух святой (*рух ал-кудс*) [Коран 1986: 16: 102/104] или Дух верный (*рух ал-амин*) [Коран 1986: 26: 193] комментаторами Корана понимается как Джибрил (Гавриил) и является основной фигурой в ниспослании людям Писания, вестником Господа. Пророк Мухаммад, отмежевавшийся от племенных арабских поэтов, которых, как считалось, вдохновляли джинны, выделяет поэтов из числа принявших ислам, которым споспешествовал Дух святой [Куделин 1999: 252, 254 — прим. 16]. В персидской поэзии концепцию поэта-пророка впервые обосновал в своих проповеднических касыдах исмаилит Насир-и Хосров, у которого имеются такие бейты:

«...обратись к стихам Худжата (т.е. Насира), // разукрашенным красками значений (*ма'ни*) и полным советом.

Если ты прочтешь их во время намаза, // Дух верный (*рух ал-амин*) скажет тебе вослед “Амины!”» [Насир-и Хосров 1961: 323].

Если скрип пера Джами достигнет небес,
Нахид от зависти разобьет оземь свой *чанг* (Д2: 107).

Ср. [Хафиз, 331; Джами, Д2: 116].

Если я напишу в тетради стихи Джами,
Перо превратится в факел и сожжет слова (Д2: 110).

Перо Джами отрясает плоды с финиковой пальмы словес
В надежде на то, что они попадут к тебе на стол (Д2: 115).

Оттого что ради описания ее сладких уст Джами расколол столько
сахара,
Будем называть его попугаем (Д2: 115).

Если спою я стихи Джами под звуки *чанга*,
На пиру у небожителей Нахид крикнет мне «Браво!» (Д2: 116).
Бейт представляет реплику на [Хафиз, 331].

Небесную чашу зеленого стекла наполнил Джами розовой водой,
Ведь влага стекала со страниц его *дивана*, как с [лепестков] розы
(Д2: 118).

Если красавица твоих стихов лишена очарования,
Что пользы в нежном пушке на щеках и завитках локонов (Д2: 120).

В одеянии письма и бумаги стихи Джами —
Юная невеста в черном платье и белом покрывале (Д2: 123).

Хотя Дух святой внушил Джами его речи,
Вчера они стали просить подаяние у тех говорящих рубинов (Д2: 133).
Ср. [Джами, Д2: 105]

Песню любви слушай в исполнении Джами, а не завистника,
Когда не слышно соловья, что толку в вороньем крике? (Д2: 136).

Джами, твое перо поскрипывает: «Воистину я — Аллах»,
Словно ты стал Собеседником Божьим (т.е. Мусой), а оно —
[горящим] кустом (Д2: 146).

Мотив бейта представляет поэтическое развитие коранического мотива явления Аллаха Мусе в священной долине Тува [Коран 1986: 20: 10/9–12].

Взгляни на прекрасные стихи Джами, ведь не расцветала
Никогда такая роза в саду влюбленного (Д2: 168).

Джами, говори о любви, ведь без горечи любовных мук стихи
В устах знатоков слова — пища без соли (Д2: 169).

Приди, Джами, и раскрой свою тетрадь, как розу,
Чтобы смолкли разговоры пирующих.
Испортилось настроение у пьяниц от сухих сладостей,
Из твоей тетради возьмем сочные сласти газелей (Д2: 199).

Мои стихи обрели утонченность при мысли о твоей талии,
Где певец, чтобы я положил на музыку 'уда слова о той струне
(Д2: 205).

Красота стиха и тонкие остроты (*нукта-и барик*) прямо связаны с описанием тонкой талии красавицы, которая сравнивается с волосом или со струной. В дальнейшем слово *барик* широко применялось поэтами индийского стиля для определения своей поэтической манеры и наряду с такими характеристиками, как *нич у таб* («извилистость, запутанность, сложность») и *ничиде* («изогнутый, скрученный, запутанный, сложный»), ассоциировалось со сложностью изъяснения (ср., например, [Саиб 1996, 89, 1880, 1994; Бедиль 1996: 1: 450, 490; Бедиль 1996: 2: 2, 38, 103, 406]).

Замолчи, Джами, ведь у той свежей розы
Таких, как ты, соловьев тысячи (Д1: 210).

Когда писец перепишет стихи Джами в столбцы красными чернилами,
Взгляни и увидишь, как в его тетради с каждой страницы потекут
горные потоки крови (Д2: 216).

С тех пор как перо Джами украсило кончик локона речи,
Завистью терзаются локоны кудрявого гиацинта (Д2: 224).

Джами, не проси помощи у мысли в сложении стихов,
В этом деле за помощью обращаются к Аллаху (Д2: 226).

Для нас не предел такая нежность и сладость речей, Джами,
Вспоминая о ее устах, мы получим помощь от винограда (Д3: 316).

Поскольку в стихах, о Джами, невозможно избежать лжи,
Пусть наши лживые речи выиграют от описания [красавиц] с прямым
станом (Д3: 317).

Понятие «лжи» в поэзии получило распространение еще в древности, однако в разных традициях и на разных этапах развития литературы трактовалось по-разному (об этом см. подробно [Гринцер Н.,

Гринцер П. 2000: 323–363]). Представление о лживости поэзии в литературах, связанных с мусульманской традицией, может быть возведено непосредственно к проповеди пророка Мухаммада, резко осуждавшего племенных поэтов как лжецов (*казибун*) (см. [Куделин 1999: 249–252]). По мере развития индивидуально-авторской поэзии «ложь» все более воспринимается как синоним «вымысла», хотя само понятие долгое время остается предметом филологических дискуссий [Bürgel 1974: 7–102]. Рассуждая о природе поэзии во второй из «Четырех бесед», Низами 'Арузи утверждает: «Поэзия — это искусство, при помощи которого поэт располагает возбуждающие представления и соединяет действенные суждения таким образом, что малое обращает в великое, а великое — в малое. И красивое облачает в безобразные одежды, а безобразное заставляет сиять в красивом обличье» [Низами 'Арузи 1963: 55]. По всей видимости, автор определения не вкладывает в него специфического оценочного значения. Однако при определенных условиях, например, на этапе формирования мистической поэзии на персидском языке, первоначальное отрицательное значение понятия «лжи» может восстанавливаться.

Ты сказала, что Джами покраснел от своих цветистых (*рангин*)
стихов,
Воистину так, ибо он очень стесняется своих речей (ДЗ: 322).

Скрипу [тростникового] пера Джами внимай ухом ценителя,
Ведь на пиру слова он звучит лучше, чем напев *ная* (тростниковой
свирели) (ДЗ: 328).

В саду изящных остроут я — лужайка, подобно Джами,
Ведь описание твоих ланит и пушка на них — мои розы и травы
(ДЗ: 339).

Благодаря описанию твоего стана речь Джами
На весах разума вышла соразмерной (ДЗ: 354).

Во мне, Джами, море поэтических мотивов (*ма'ани*), ведь когда
поднимаются волны,
Сотни блестящих перлов оказываются на берегу (ДЗ: 360).

Браво, Джами! Ради того, чтобы записать твою газель,
Нарцисс превратил стебель в стило, а лепестки — в тетрадь (ДЗ: 390).

**Внимай ухом благосклонности перлам стихов Джами,
Ведь для твоих ушей нет сережек лучше этих (Д3: 420).**

Баба Фигани Ширази (ум. 1519)

Поэт, с которым многие исследователи персидской литературы связывают первые ростки индийского стиля (обзор мнений о его творчестве см. [Пригарина 1999: 20–21]). Его манера вызывала разноречивые суждения, хотя современники весьма лестно отзывались о его даровании. С его именем связывают поэтические «нелепости», получившие название *фиганийат*, однако большинство исследователей в конечном счете испытывают затруднения, когда встает вопрос об их вычленении. Фигани считают наследником гератской поэтической школы — иногда его даже называют учеником Джами. С последним его роднит тот же переходный характер поэтического стиля, в котором соседствуют элементы «сладостного» и «красочного», что неминуемо сказалось и на его высказываниях о свойствах стихотворной речи в *макта* газелей.

**Словами нарисовало локон и родинку перо Фигани,
А ты в своей тетради прочла [буквы] алиф, лам, мим (75, 2).**

Словесный портрет красавицы, на который указывает автор, включает не только описание локона и родинки, которые представлены эксплицитно и соотнесены с буквами *лам*, имеющей форму завитка, и *мим*, имеющей «головку» в форме точки, но и стройный стан, на который намекает перо (*калам*) и соответствующая ему по форме буква *алиф*. Ср. [Джами, Д1: 139].

**Почему соловьи не слагают стихов, блещущих красочными остротами
(*нукта-йи рангин*),**

Когда роза в своей красоте забросала их посланиями?...

**На столбовой дороге поэтического смысла Фигани в каждой газели
Широко раскинул сети для охоты на мускусных газелей (89, 27).**

**Не шуми, Фигани, ведь напев в ладу 'ушиак (т.е. влюбленных)
Не столь был желанен сердцу, как мелодии *ная* и *чанга* (108, 61).**

**Словно соловей-певец газелей в стремлении к розе,
Всю жизнь провел Фигани в столах и вздохах (109, 63).**

Утренний соловей пропел редкостную газель, Фигани,
Выводил он такие трели, словно у него была копия твоего дивана
(110, 65).

Красочность стихам кровью сердца придал Фигани,
Эта манера речи — только его стезя (125, 89).

Попугай таланта Фигани ради того, кто одет в китайскую *каба*,
Посадил в садах Шираза все эти финиковые пальмы стихов
(144, 116).

Каба — длинный мужской кафтан, надеваемый поверх рубахи. Нарядные *каба* часто шились из китайских расписных шелков и считались предметом роскоши. Судя по средневековым изображениям, *каба* носили и девушки, придворные танцовщицы и певицы. Данный стих можно истолковать как скрытый панегирик (см. [Санаи 1962, 395]).

Погляди, в цветниках любви стихотворный (букв. ритмичный) талант
Фигани
Каждую весну сколько взрастил финиковых пальм из красочных
мыслей (*ма'ни-йи рангин*) (158, 138).

Подобно Фигани, я всколыхнул колдовство в чернилах своего пера,
Описание твоего локона в газели — свиток моего волшебства
(164, 148).

Соловей таланта Фигани в цветнике созерцания
Ради того, чтобы покорить розу, сложит эту чарующую песнь
(200, 201).

Фигани, от этой игры взглядов почернели твои письмена, доколь
Твое воображение будут смущать юный пушок и родинка? (225, 238).

Произнес Фигани в стихах хвалу твоим устам,
Буто́н на краю лужайки [от зависти] так закутался в покрывало,
что и не спрашивай (280, 329).

Да будет весел Фигани, ведь это благодаря его фантазиям и образам
Любой может узреть звезду величия небес (282, 332).

Если подарят мне жизнь те уста, то, подобно Фигани, до последнего
вздоха
Я буду стачивать свое волшебное перо, живописуя юный пушок
[над ними] (339, 441).

Ты молчишь, Фигани, а любящие [готовы] внимать,
Ты — попугай в зарослях сахарного тростника, произнеси хоть слово
(363, 484).

От сказок Фигани смягчится даже сердце горы,
Вздохи страждущих пробивают гранитные скалы (377, 509).

Мотив, реализованный в бейте, представляет собой трансформацию известного мотива, зафиксированного в так называемой «Старческой касыде» Рудаки (860–941): «О сколько сердец я уподобил шелку стихами, // а ведь прежде они были [тверды], как камень и наковальня» [Рейснер 1999а: 63].

Попадешь ты в квартал любимой, распевая газели, Фигани,
Если станешь искренним другом утренней птицы (407, 563).

Фигани, твои сладостные мысли обжигают горло,
Не говори того, что разжигает огонь в опечаленном сердце (408, 565).

‘Урфи Ширази (1555–1590)

Один из признанных мастеров индийского стиля. Родился в Ширазе, затем переехал в Индию во времена правления знаменитого представителя династии Великих Моголов императора Акбара и попал в его свиту. Помимо *дивана* оставил две поэмы в подражание Низами — «*Маджма’ ал-абкар*» («Собрание оригинальных мыслей») и «*Фархад и Ширин*» (последняя осталась незавершенной). Усилил звучание философских мотивов в газели, что в дальнейшем повлияло и на других приверженцев новой манеры письма, прежде всего на Саиба Исфакхани (см. ниже).

Прозрачные смыслы (*ма’ни*) кипят в сердце и переливаются через
край, ‘Урфи,
Темнота чернил не может вместить моего источника живой воды (273).

**‘Урфи, не каждый стон из глубины сердца проливает кровавые слезы —
Это лепесток из розового букета, опавший в саду нашего сердца (291).**

**Не считай геометрическими фигурами мои стихи, ‘Урфи,
Все что вырастет в этом саду — цветы в корзине (297).**

Мотив, реализованный в данном стихе, является новоизобретением ‘Урфи и встретился нам только у него. На наш взгляд, утверждение автора носит программный характер, ибо он настаивает на преднамеренном нарушении симметрии и следовании законам природной красоты при составлении поэтического «букета».

**Для того, кто по натуре соловей, наша страстная газель — песня.
Ты внимай, ‘Урфи, ибо здесь моя долина (304).**

**‘Урфи, такой песни, как у твоей птицы, нет ни в одном саду,
Эта мелодия принадлежит лужайке наших поэтических изобретений
(316).**

Поэт применяет в бейте технический термин поэтики *‘ихтира* (изобретение) (см. [Куделин 1983: 147–150, 181–183 и др.]), который свидетельствует об осознанной ориентации поэтов индийского стиля на обновление фонда поэтических тем (*мазмун*) и мотивов (*ма‘ани*) (ср. [Бедиль 1996: 661]).

**В саду твоего таланта, ‘Урфи, едины ад и рай,
Каждый веющий ветерок овекает молодые ростки (317).**

**Может быть, песню ‘Урфи кто-то занес в цветник,
Если соловьиный стон боли слышится в карканьи ворон (352).**

**Ох уж это перо ‘Урфи! От малейшего его скрипа
Сломал свою кисть Мани и свое перо Йакут (397).**

Автор утверждает, что поэт является одновременно художником и писателем. Он сравнивает себя с Мани — основателем манихейства, которому приписывался талант великого художника, украсившего священную книгу своей веры, известную под названием «Аржанг», прекрасными миниатюрами. Поэт, по мнению Урфи, способен посрамить и Йакута (1179–1229), авторитетного арабского ученого-энциклопедиста, автора фундаментального географического труда «Му‘джам ал-булдан» и известного биографического словаря литературных знаменитостей «Китаб ал-иршад».

В пору осени не покидаю я лужайку, ‘Урфи,
А мелодии для песен я ворую у воронов (405).

Увлекся ‘Урфи рисунками своего пера —
Доколь будут вводить в соблазн людей пушок над губой и родинка!
(406).

‘Урфи, много в этом море непросверленных перлов,
Как будто я сто ларцов жемчужин нанизал и ушел (408).

‘Урфи, я избрал молчание, чтобы весной
Роза увидела меня и не узнала, что я — соловей (422).

Файз-и Кашани (1597–1679)

Законовед, поэт и ученый эпохи правления Сефевидов. Известен трудами в области мусульманского права, а также комментариями к Корану и хадисам. Существуют свидетельства, что Файз некоторое время совершенствовался в науках под руководством известного мыслителя своего времени Муллы Садра Ширази (ум.1641). Стихи Файза стилистически достаточно просты и отличаются от характерной поэтической манеры его современников. Тем интереснее на общем фоне звучат его оценки совершенной поэзии, которые сочетают в себе приверженность классической традиции газели и острое ощущение необходимости в ее обновлении. Особенно ярко проявляется в его концепции поэзии стремление к разнообразию, отказ от монолитности символического языка в пользу того, что в каждом конкретном случае «требуется стих», будь то высшее духовное прозрение или описание сугубо земной красоты.

При сложении стихов забыл Файз старые мысли,
В истинности твоих мыслей вспомнилась мне новизна (38).

В кругу [знатоков] иногда я читаю блестящие стихи,
Иногда про себя я читаю с листа.
Читаю стихи истинные, а не бессмысленные, полные мудрости
и знания,
Те, которые поворачивают лик сердца к Богу и к Обители воздаяния.

Читаю стихи, которые приводят души в трепет,
Дрожь пробегает по телу, когда смысл (ма'на) приоткрывает завесу.
Там, где определяют цену каждому слову,
Те речи, что заставляют трепетать [лишь] тело, не идут в счет.
Любовь на острие луча вонзает в сердце истинный стих,
Старость превращает она в юность, скорлупу превращает в ядрышко.
Душа отправляется в полет, слушая бейт за бейтом,
В сердце разгорается пламень, на глаза набегают влага.
В истинных стихах есть сердцевина, а ложные стихи — пусты,
Первые походят на волны морские, а вторые — пузырь на воде.
Прочту я такую газель, что каждый, кто услышит, забудет себя,
Она подействует на его тело, как вино.
Прочту я такую газель, которая душу повлечет к вышним мирам,
Которая с совершенного [лика] желанной красавицы совлечет
покрывало.

Прочту я такую газель, в которой будет смысл Корана,
И если она поднимется в горы, то горы растают от стыда.
Прочту я такую газель, что для отчаявшегося изменится мир,
Душа его возжаждет отъезда из этих старых развалин.
Красота ее смыслов обратит биение сердца в слух,
Чтобы новую жизнь оно обрело в драгоценной Истине.
Если верующий услышит ее, то узрит лик божества,
Ибо она между верующим и Богом устраняет преграды.
Если услышит аскет из нее хотя бы один бейт,
Оставит порицание влюбленных, сам станет хмельным и пьяным.
Мои стихи не бегмозглые, как стихи иных поэтов,
Пока можешь, просветляй сердце такими стихами и не отвращай
от них взгляда (66–67).

Файз каждый день обращается к сочинению газелей,
Разве нанизывание жемчуга стало его ремеслом? (87).

Не следует вкладывать в газель слишком много мыслей, Файз,
Как только мыслей [стало] больше, чем следует, гармония
ее души понесла урон (88).

Если Файз слагает стихи не для Господа,
Тщетны его речи, равно как и его существование.
Замолчи, океан мира полон речей,
Тщетна щедрость того, кто бросает жемчуг в море (158).

Сказания Файза просветляют жестокие сердца,
Я видел сердца аскетов, которые смягчились от этих сказок (193).

Поэт использует здесь тот же мотив, что и Баба Фигани [1962, 509], но интерпретирует его в рамках религиозно-мистической тематики (см. коммент. к [Саади, 496]).

Откровенно безжизненными выходят [у других] портреты описаний
кумиров,
Воистину, никто не сложил таких ярких стихов, как Файз (217).

При том, что автор в большинстве случаев утверждает, что критерием совершенства поэтической речи является ее сладость, ряд примеров доказывает, что он все же делает уступку господствующему «красочному» стилю с его идеей «живописания словом» (ср. также [Файз 1960: 386; 536; 694]).

Если я затеял болтовню о слове, значит стихи того требуют,
Болтовня не в моем характере — стихи того требуют.
В стихах уместна болтовня, она делает приятным прохождение
времени,

Это и есть искусство поэзии, стихи того требуют.
Притязание на сокровенное знание и любовь, слова о разлуке
и свидании —

Все это выше предела моих [возможностей], стихи того требуют.
Все, чего жаждало сердце, все, в чем душа находила прелесть,
Облекаю я в слова — стихи того требуют.

Иногда выходят у меня [истины] мнимые (*маджаз*), а подлинных
не ищу, нет в том беды,

Хотя обладаю я обоими искусствами, [но] того требуют стихи.

Иногда моя цель — украшение мира красотой кумиров,
[Мира], который есть кумир и разбойник, стихи того требуют.

Пушок на щеках и родинка, глаза и брови, локоны, ланиты и уста —
Все это есть тайна соблазнов, стихи того требуют.

Есть у меня Истина высшего мира, [есть] и краса кумиров мира
земного,

Облекаю я в слова и то, и другое — стихи того требуют.

Нехорошо со стороны людей благочестивых отвергать творения
Файза,

Если он говорит в них «мы» и «я», значит стихи того
требуют (229–230).

Слова Файза и его стихи — ветерок, овевающий ее,
Который таким образом напоминает ей обо мне (266).

Файз не из числа обновителей слова и поэтов,
Но понемногу он выполняет работу обновителей (282).

По-видимому, поэт не испытывал особого энтузиазма по отношению к новому, индийскому, стилю, но при этом отдавал себе полный отчет в необходимости обновления языка поэзии.

Стихи Файза станут слаще сахара,
Если ты от своих рубиновых уст ты уделишь мне угощение (376)

О любимая, не пой [других] газелей, кроме газелей Хафиза,
Все стихи бесполезны, кроме газелей Хафиза.
Если собрать стихи великих, в них мало найдешь одновременно
И изящество речи, и тайну — кроме газелей Хафиза.
В глазах всякого Саади — мастер газели, и все же
Сердец не пробуждает ничто, кроме газелей Хафиза.
Много [стихов] сложили суфии, много прекрасных жемчужин
нанизали,
Сердец не увлекают за собой ничьи [газели], кроме газелей Хафиза.
В стихах великого из Рума (т.е. Мавлави. — М.Р.) много тайн
заключено,
Но нет нигде сладости, о подруга, кроме газелей Хафиза.
А те неимушие, что опьяняются собственными речами —
Никого [из них] не вразумит ничто, кроме газелей Хафиза.
С тех пор, как ловец жемчуга выловил в морях поэзии жемчужину,
Ничьи стихи не стали рассыпать перлы, кроме газелей Хафиза.
О Файз, следуй манере его газелей, ведь нет [других]
Стихов столь независимых, кроме газелей Хафиза (382).

Любовь в [душе] поэта рисует поэтические смыслы,
Любовь в [душе] Файза охватывает (букв. перечисляет. — М.Р.)
всех людей (386).

Файз, страстность этих речей заставляет плакать *калам* («перо»)
Язык доски для письма тоже говорит: «Я плачу и оттого, что
“они не пишут” (ар.)» (515).

Если ты хочешь обрести в стихах милость Духа Святого,
Прочти наизусть стихи Файза — узри солнце в ночи (536).

Ср. [Джами, Д2: 105].

Речь Файза сладка для внимающего —
Для изысканного вкуса нет сахара слаще этого (550).

Моему сердцу краса цветника говорит Слово,
Разверзнув сотни уст, о единственном Друге говорит Слово.
Взгляните, о влюбленные, какие мне дарованы аромат и цвет:
Взяв аромат у локонов и цвет у ланит, [со мной] говорит Слово.
Раскрылась роза тетради, чтобы увидеть на страницах,
Как соловей, наизусть живописуя любимую, говорит Слово.
О месте описания ее милости повествует роза,
О проявлении ее непреклонности колючка говорит Слово.
Зачем ее томные очи бросают кокетливый взгляд, если в саду
В похвалу им томные нарциссы говорят Слово.
Сочный плод возносит хвалу ее сладости, румянцу и благоуханию,
Языками листьев деревья [о ней] говорят Слово.
Минералы и растения, животные и люди, джинны и ангелы —
Каждый на своем языке об этом Друге говорит Слово (550).

На землю сердца туча любви проливает слово,
Файз, стань влюбленным, если хочешь обрести дар красноречия (561).

Каким образом твои газели воспламеняют сердца и сжигают [тоской]
весь мир?

Никто не видел стихов, от которых исходят [лучи] света (694).

Назири Нишапури (ум. 1614)

Выдающийся мастер газели в индийском стиле. Родился в Нишапуре, уже в юности прославился своим поэтическим талантом, затем переехал в Кашан и далее в Индию, ко двору Великих Моголов. Большую часть жизни провел в Ахмадабаде, где и был похоронен. Его творчество оказало влияние на дальнейшее развитие поэзии индийского стиля на персидском языке и на языке урду.

Милость [живой] воды Хизра струится в стихах Назири,
Ведь здесь чистота рассвета присуща вечерней поре (1, 1).

Если ты хочешь быть мастером экспромта, Назири,
Сделай сластену-попугая продавцом сахара (6, 8).

Повесть о сезоне цветения роз попроси рассказать Назири —
Соловей более волнующе расскажет эту сказку (26, 40).

Хмельная песня льется с уст Назири —
Да не останется наш кабачок без песен! (30, 47).

Ты — Хосров поэзии, Назири, нарисуй портрет Ширин,
Небо возьмет на себя наши тяготы, если любовь станет нашей заботой
(31, 48).

С тех пор, как я последовал путем подражания Хафизу из Шираза,
Стали подражать моим стихам в обоих мирах.
Дождь слез таланта Назири создал весну,
Где же ветер, что отнесет наше послание в цветник? (33, 50).

Что это, Назири, — капли дождя, или ветерок, или аромат розы?
Соловей из твоих стихов создал страстную мелодию и напев (44, 68).

[Если] стихи созданы со вкусом, они ласкают нёбо,
А на странице перо Назири, словно плектр на [струнах] *чанга* (51, 80).

Прекрати, Назири, эти стоны, терзающие душу,
Вопли страдающего сердца далеки от песни *тамбура* (78, 118).

Опечален талант Назири, не задавай ему вопросов —
Цветы на розовом кусте не расцвели, и время их срывать не пришло
(83, 125).

Каждая копия стихов, которую изготовил Назири,
Стала [написана] кровью сердца от зависти к китайской мускусной
железе [кабарги] (92, 136).

Мотив бейта построен на сравнении написания стихов с добыванием мускуса из железы китайской мускусной козы — кабарги, сопряженным с мучительной для животного операцией.

Ожерелье из нескольких перлов посредством страсти сложи, Назири.
Никто не поместит твои стихи на полях книги (93, 137).

Назири, настолько чист лад твоих стихов,
Что дух Пророка будет доволен твоими речами (94, 140).

От тебя исходит этот полный гармонии напев.
Если не подать голос, горы не ответят эхом (97, 144).

Кипарис и самшит приходят в восторг, Назири, когда
На ветках я распеваю песню утра (97, 145).

Стихи Назири с каждым днем завоевывают все больше [сердец]
в мире, —
Ведь больше людей находят приют в тени старой финиковой пальмы
(127, 183).

Мир прекрасен, Назири, заставь же красоваться свое перо,
Ведь из острия колючки вырастает росток сахарного тростника
(135, 192).

На этом острове невежд слагаю я стихи,
Словно *ринд*, которому на шею привязали тыквенную фляжку.
Мое сердце готово убежать из этого мира,
Как дети, которых в наказание крепко привязали.
Тысячи картин находятся в работе в этой мастерской,
Не придирайся, Назири, ведь все они прекрасно нарисованы (161, 224).
О ринде см. [Саади 1996, 496].

Рассказ о страсти Назири — длинное послание,
Белизна лица [страницы], от крови сердца не отказывайся! (188, 265).

Почему ты отказываешься от слов, сказанных Назири?
Никто никогда не отказывался от стройной пальмы (220, 321).

Тетрадь откровений Назири в наших объятиях
Возбудила ревность сада и цветника (*гулистан у бустан*) (306, 454).

Стих содержит намек на то, что произведения Назири соперничают с дидактическими шедеврами Саади — прозаическим «Гулистаном» и поэтическим «Бустаном».

Не удивительно, что [стихи] Назири полны сладостных и тонких
мыслей,

У тебя ведь словно сахар выюками, а розы — охапками (354, 530).

Я видел красоту сада — она осталась в моей судьбе и моих трудах,
Фиалки — в чернильных письменах, розы — в гладкости страниц.

Назири, не увлекай свою душу музыкой и словами,

Разве остаются навечно повести и изысканные истории? (361, 541).

Живая вода льется с твоих слов, подобных жемчужинам,

В прозрачность [источника] Хизра и Искандара ты погрузил уста.

Страницам стихов и прозы Назири дай оценку, скажи:

Это море, положившее жемчуга на ладонь корабля (354, 558).

По всей видимости, поэт использует для создания образа один из многочисленных вариантов легенды о поисках живой воды, в котором наряду с Хизром участвует не Муса, а Искандар (Александр Македонский).

Саиб Тебризи (Исфахани) (1601–1667)

Самый известный персидский поэт XVII века, а также каллиграф и знаток поэзии своего времени. Считается одним из «апостолов» индийского стиля, развившим поэтическую манеру Зухури Туршизи и Назири Нишапури. Дважды посещал Индию; его стихи пестрят именами поэтов-современников, с которыми он состоял в переписке и был связан узами творческой дружбы. Носил титул «Царя поэтов» (*Малик аш-шу'ара*) при дворе Аббаса III Сефевиды. Помимо огромного количества чрезвычайно популярных во всем иранском мире газелей, его перу принадлежат также касыды и *маснави* «Кандахарнаме». В его газелях особенно заметной становится тенденция к нарушению стилистической гармонии и расширению поэтического словаря за счет ремесленной и торговой терминологии, просторечных выражений (часто в форме пословиц, включенных в поэтический контекст) и других лексических заимствований из непоэтической сферы. Саиб оказал сильнейшее влияние на поэтов, творивших на персидском и урду, а также на турецком и азербайджанском языках.

Звучание (*лафз*) и значение (*ма'на*) нельзя расторгнуть ударом меча.

Кто такой Саиб, чтобы разлучать возлюбленную с душой

[влюбленного]? (18, 38).

О том, как живут степные газели поэтических смыслов,
спроси у Саиба,
Ведь Маджнун хорошо понимает язык газельих глаз (38, 82).
(О Маджнуне см. коммент. к [Амир Хосров, 1208]).

Саиб, не отвлекайся от мыслей о тонкой талии,
Ведь, идя этой узкой тропой, мысль становится утонченной (40, 89).

Как только стал громче скрип саибова пера,
Погасло пламя соловьиных трелей (58, 131).

Каждый край получает от моря свою долю [крови] из артерий тучи —
Мысли Саиба одели зеленью эту чистую землю (59, 133).

Стихи обретают совершенство благодаря слушателю,
Раковина превращает в жемчужину чистую слезу нисана (89, 208).

В румяную весну, похожую на рай, погрузила
Красочная мысль (*фикр-и рангин*) Саиба землю Тебриза (91, 213).

Настолько странными (удивительными — *гариб*) стали наши мысли,
Саиб,
Что не ожидаем мы ни от кого одобрения в свой адрес (111, 264).
О применении термина *гариб* см. [Джами, Д1: 167].

Поскольку Саиб превращает край страницы в заросли сахарного
тростника,
Обманчивые речи сладкого пера доносятся до попугая (112, 266).

Хотя проницательные [мужи] добираются до смысла через письма,
Саиб,
Его письма стали завесой, [скрывающей] смысл (115, 273).

Вместо лалов и перлов, извлеченных из земли Исфахана, Саиб,
Я повезу в Индию эти разноцветные стихи (123, 290).

Другие [поэты], Саиб, из сказок извлекают краски сна,
А я из сказок извлекаю сурьму бодрствования (159, 375).

Сурьма считается на Востоке не только косметическим средством

для подведения глаз, но и лекарственным препаратом, обостряющим зрение. Поэтическое впечатление автор связывает с зрением.

Похвалил свою собственную понятливость
Тот, кто похвалил, Саиб, мои красочные мысли (175, 309).

Саиб, для оригинально мыслящих Исфахана
От меня достаточно этой газели, [похожей на] розы в корзине
(181, 422).

С тех пор как вступил Саиб на путь следования манере Мавлави,
Рута в пламени его мысли стала звездой (212, 496).

Окуривание рутой (*сипанд*) с древности практиковалось в Иране как средство от дурного глаза.

Всегда, подобно артерии дождевой тучи, рассыпает перлы
Язык Саибова пера, ведущий разговор о вине (225, 523).

Хочешь занять место в сердцах [красавиц] с сахарными устами,
Требуя рвения от пера сладкогласного Саиба (229, 531).

Светильник уединения души — сияние Слова,
Весна для радующихся — дружба со Словом.
Если слово не достигает сердца прежде слуха,
Будь уверен — это из-за несовершенства Слова.
Если ты сосеешь кончик пера, словно малое дитя,
Это признак беспомощности и нищеты Слова.
Словно бутон, что прячет голову в воротник,
Розой в корзине знакомства являет себя Слово.
Трудно расставаться с красавицами поэтических смыслов,
Разорванное надвое сердце пера — из-за разлуки со Словом.
От его смеха душа льва уходит в пятки,
У кого хватит мужества выдержать испытание мечом Слова?
Прозрачность [родника] Хизра — узел в чернилах темноты,
Словно кровь, застывшая от стыда за расхожую [монету] Слова.
Перо с мечом не сворачивает с этого пути,
Что за удовольствие [для него] бить челом перед Словом!
Поскольку мною дорожат необычные поэтические идеи
(*ма'ани-йи бигане*),

Знакомство со мной — это знакомство со Словом.

Завивка локона смысла становится правильной благодаря мне,
Мое разбитое сердце — целебный бальзам для Слова.
Если и возможно нищенствовать при такой славе
Среди щедрых мужей, то это нищество [ради] Слова.
Исписалась моя жизнь, как перо, от этой страсти —
А получилась [всего лишь] вводная глава Слова.
Если Искандар превратил зеркало в могильную плиту,
Лампадой у своей гробницы я сделаю Слово.
Потерял ты голову, как перо, от этой страсти.
Кто еще, подобно Саибу, стал жертвой на алтаре Слова! (314, 727).

От мерной речи становится громче песня красоты,
Пламя соловьиной трели украшает собрание роз (347, 801).

Твоя красочная мысль, Саиб, опьянила целый мир,
Для твоего хмельного пера каждая точка — чаша с вином (349, 804).

Каждым словом я рисую новые изображения на воде,
Цвет моря стихов Саиба меняется из-за меня (361, 834).

Первый *мисра'* может быть переведен двояко, поскольку мотив построен на применении идеоматического выражения *накиш бар аб задан* — прилагать напрасные усилия, строить воздушные замки. Второй вариант перевода таков: «Я каждым словом (или: каждым вздохом) строю воздушные замки». Весь смысл бейта благодаря второму значению приобретает иронический оттенок. Ср. также [Мавлави 1996: 1364].

Красочные мысли, Саиб, — это мои разноцветные милости,
Попадает в рай тот, кто приходит ко мне в гости (367, 847).

Твои красочные мысли, Саиб, стали украшением лужайки,
Тетрадь тюльпана облетела, как старый [отрывной] календарь
(399, 925).

Автор развивает мотив «памятника», поэтические творения представляются ему садом вечного цветения (ср. [Саади, 414]).

Слова не становятся завесой для ясного смысла, Саиб —
Весь мир в смятении из-за тех амбровых локонов (405, 941).

Поэты-мистики, предшественники Саиба, противопоставляя себя придворным поэтам, отстаивали концепцию сокрытия истинного

смысла (*ма'на*) завесой словесного облачения (*лафз*), считая, что божественная Истина, ради приближения к которой они слагают свои стихи, принципиально невыразима. Саиб, по всей видимости, стремится вернуть в стихотворчество идею наиболее полного соответствия словесного выражения поэтическому смыслу. Он уподобляет словесное выражение локонам, которые не скрывают лик смысла.

Если перо Саиба таким образом явит свою суть,
В сердце рубина вспыхнет молния ревности (448, 1048).

Беседа с чистыми сердцем — эликсир для несовершенных,
Перо Саиба стало молочной рекой от разговора с рассветом
(526, 1228).

Как Саиб сможет описать [наступление дня], ведь бессильно
Солнце тысячью языков восславить утро (527, 1232).

Поэт сравнивает солнечные лучи с множеством языков, возносящих хвалу утру, переводя образ из звуковой плоскости (звучание речи) и зрительную (блеск ярких солнечных лучей).

Почему не [становятся] разноцветными клювы у попугаев?
Ведь свежее (букв. зеленое) слово румянцем покрывает лик
красноречивого.

Речь благодаря перу Саиба обрела красочность;
Ведь благодаря сладкогласному соловью румянец покрывает лик розы
(537, 1251).

Кто поверит, что этот живописец, не оставляющий следов, Саиб,
Ради принесения даров вошел в покои картин и идов (543, 1264).

Пополняет ряды красочно говорящих, как Саиб,
Каждый, кто катится с [потоком] крови сердца (570, 1334).

В стихе развивается мотив страдания как источника поэзии, которая должна твориться «кровью сердца». Поэт уподобляется камню, которого влечет с горы селевой поток (ср. [Джами 1978:Д1: 360; Джамии 1980:Д2: 216]).

Если твои стихи, Саиб, завезут в Вавилон,
Искусство колдовства покинет вавилонских волшебников (590, 1385).

Каждый, в чьем таланте явила себя новизна (свежесть), подобная
перлу,
Купил ту жемчужину у пера сладкоречивого Саиба (618, 1454).

Саиб — тот стихотворец, чей вымысел (*хайал*) становился
странным (*гариб*);
Везде под небесами он был странником, куда бы ни шел (655, 1543)
Ср. [Джами 1978:Д1: 167; Саиб 1996, 264].

Кто, кроме Саиба, [останется] на страницах дней,
Ведь язык его пера рассыпает красочные мысли (656, 1545).

От яда несчастий позеленели мои крылья, Саиб,
И, словно [речи] попугая, мои слова стали сладостями на пирах
(675, 1591).

Словно бутон, завязываются в узел души соловьев,
Если в этом саду смолкает [голос] Саиба (692, 1230).

Свеча прячет язычок пламени у себя во рту, Саиб,
Когда в келье начинает говорить мое перо (692, 1232).

Поскольку в твоих стихах струится живая вода, Саиб,
Неудивительно, если зазеленеют страница и перо (699, 1245).

Мысль Саиба являет себя в странствиях на чужбине.
Когда же она станет в Исфахане сурьмой, одобренной взглядами?
(703, 1655).

В соответствии с представлениями традиционной восточной медицины сурьма улучшает зрение. Смысл бейта может быть понят как сетование поэта на непонимание и недооценку его стихов в родном городе. Характерно, что восприятие поэзии Саиб связывает не со слухом, а со зрением, что полностью отвечает его концепции «красочного» стиля.

Четыре стены моей клетки от моих красочных мелодий
Весной наполняются розами, как святилище цветника.
Для каждой мелодии, что прячет голову под крыло,
Ее уединение, словно [соцветие] бутонов, Саиб, расцветает осенью
розами (704, 1657).

Ключом языка замкнулся разомкнутый фронт.
Страница зеркала сделала попугая говорящим.
Каждый, кто правильно (по-саибовски) облек красочные мысли
в свежие слова,

Разлил ширазское вино в ширазские бутылки (714, 1682).

Игра слов в первом *мисра'* первого бейта построена на двух значениях слова *джабхе*, которое обозначает и «фронт», и «лоб», поскольку речь идет о том моменте в процессе сочинения стихов, когда мысль, скрываемаемая челом поэта, облекается в слово. Упоминание Шираза в контексте описания идеальной газели может быть намеком на поэтический дар Хафиза, перед которым преклонялся Саиб. Речь, впрочем, может идти и о Саади из Шираза, тоже считавшегося творцом образцовых газелей.

От твоих стихов, Саиб, гладкие страницы сердца
До краев наполнили подола перлами, как раковины (729, 1718).

Страх из сердца я изгоняю тяжкими вздохами Саиба —
Бутон раскрывает тетрадь под [вздохами] утреннего ветерка
(749, 1770).

В том цветнике, где распевает песни Саиб, соловей
Превращает чайную розу в [зернышко] руты в пламени песни
(757, 1790).

От созерцания твоего лика умножилось [молчаливое] изумление
Саиба,
Хотя попугаи, глядя в зеркало, становятся говорящими (763, 1805).

Противительная интерпретация мотива «попугая и зеркала» (ср. [Кухи: 23; Саиб, 1682]).

Не укладывается в знакомые слова незнакомый смысл, Саиб.
Разве может чарами усмирить влюбленного та [красавица] с ликом
пери? (766, 1810).

Если в саду весна, не секрет, Саиб,
Откуда приходят столь красочные мысли (781, 1851).

О сколь многих лихорадит от зависти таланту Саиба, рассыпающему
перлы:
Град жемчужин, как пот, льется со лба сокровищницы (786, 1864).

**Замкни уста для речей, пока не просветлеет твое сердце,
Ведь это зеркало полируется молчащими устами (788, 1868).**

В этом стихе Саиб явно следует Джалал ад-Дину Руми: он не только применяет словосочетание «замкни уста для речей», но и не включает в бейт своего *тахаллуса*.

**Если ты охвачен стремлением к охоте за смыслом,
Твой аркан в руке должен извиваться и скручиваться (793, 1880).**

Аркан в данном стихе символизирует слово (*лафз*), в котором должна воплотиться поэтическая мысль (*ма'на*), которая представляется поэту сложной и изощренной (извивающейся и скручивающейся — *пич у таб*).

**О Саиб, разве могут в кругу тех, кто увлечен лишь словесной формой
(сурат),
Извлекать удовольствие из необычных (бигане) смыслов (798, 1894).**

**Собрание пестрых цветов на краю сада,
Саиб, о страницах твоего дивана мне напоминает (812, 1929).**

**Изохрененные мысли (*ма'ни-йи пичиде*), Саиб, в наше время не живут,
Вспышка нашего меча угасает в крови локонов чернил (817, 1940).**

Автор сетует на то, что сложный поэтический смысл, который осеняет поэта в момент вдохновения, не всегда может быть перенесен на бумагу, он может потеряться в «крови локонов чернил», т.е. в письменном тексте.

**Я сторонюсь знакомых в этом мире, Саиб,
Ведь незнакомые смыслы рождают страх перед знакомым (825, 1962).**

Как и другие представители нового стиля, поэт настаивает на уходе от тривиальных поэтических значений, которые должны вызывать у истинного поэта «страх привычного».

**Каждый, кто рассказывает небосводу о плене стихов,
Прибавляет еще одно звено к своей цепи.
Не слишком много знает о страданиях поэтов**

Каждый, кто *мисра'* делает соразмерным, как кипарис (855, 2037).

По всей видимости, Саиб возражает против привычной гармоничности и «гладкости» стихов, которые, по его мнению, не могут передать порывы страдающего сердца. В значении «соразмерный»,

«стройный» применен технический термин поэтики *маузун*, т.е. мерный, обладающий стихотворным метром, являющийся базовым в каноническом определении поэзии [Шамс-и Кайс 1997: 77]. В данном контексте это, конечно, не означает, что Саиб призывает к нарушению поэтического размера. Скорее, речь идет о преодолении привычного и казавшегося уже невыразительным образного и звукового строя газели, который базировался на понятии *равани* (благозвучия и стилистической гладкости). Напомним, что Шамс-и Кайс считал совершенными стихи «гладко сложенные и соразмерно сотканые» [Шамс-и Кайс 1997: 316].

**Да будет окрашен кровью песни клюв соловья,
Который в когтях сокола не расправит крыльев беззаботности.
Если у тебя есть поэтический вкус, Саиб, сломай перо,
Ибо никто без ногтей чуда не развяжет этот узел (901, 2149).**

Автор сопрягает в едином образе страдание и вдохновение, без которых, по его мнению, поэт не способен творить. Поэтическое вдохновение — это чудо, но его невозможно достичь, не пройдя путем страданий. Логика построения мотивов в данном случае тесно связана с идеей трудностей на пути познания, ведущего к достижению божественного прозрения. По сложившейся в каноне суфийской газели традиции мистическое озарение синонимично поэтическому вдохновению.

**Страсть Мусы заставила заговорить финиковую пальму веры;
Почему же перо Саиба замкнуло уста для речей о любви? (1055, 2503).**

**Я — тот соловей, Саиб, который цветочки в саду
Превращает в руту на огне своих трелей (1182, 2782).**

**Наша мысль, Саиб, это туча ранней весны милосердия —
Мы в один миг превращаем солончаки в плодородную землю
(1183, 2786).**

**Саиб, завяжи глаза тем, кто не посвящен в [тайинства] мысли
В тот момент, когда совлечешь завесу с девственного лица речи
(1226, 2907).**

**Ранняя весна таланта Саиба кипит новыми мыслями.
Преврати же ветерок из ее цветника в чудо дыхания 'Исы (1240, 2916).**

В доме саибова пера спрятана

Молния, от которой лик страницы становится подобен луне
(1274, 2992).

Саиб, поскольку твой талант оседлал [поэтическую] речь,
Доберется во все концы земли твое воображение (1278, 3000).

Станет, Саиб, жемчужным ковром поверхность земли,
Если такие перлы выбрасывает на берег твое море (1281, 3006).

Нелегко, Саиб, плести стихи без узелков,
Разорви свое сердце на части, стань гребнем в кудрях смысла
(1285, 3014).

На горящих губах Саиба речь о сердечной страсти —
Слова любви, словно лихорадка [на губах], образуют узелок
(1300, 3044).

Хотя не получил я от мира ни царства, ни богатства, Саиб,
[Зато] созерцаю сад красочных речей (1329, 3104).

***Шаукат Бухарии* (ум. 1695)**

Ярчайший представитель индийского стиля в Средней Азии. Подобно большинству поэтов эпохи провел жизнь в странствиях: в разное время он побывал Мешхеде, Герате, Исфахане; в *диване* поэта имеются и некоторые свидетельства посещения им Индии. Подобно Саибу Табризи, Шаукат с теплотой и почтением упоминает в стихах имена собратьев по перу из числа своих старших современников — Назири Нишапури, Талиба Амули, Саиба и др. Придерживался ориентации непосредственных предшественников на усиление рефлексивных мотивов в газели.

Мир стал местом богоявления благодаря моим речам, Шаукат,
Свой светоносный талант я почитаю огнем на горе Синай (45).

Разрез на кончике пера представляется мне раной в сердце,
Фонтаном [бьющую] кровь я превращаю в красочные *мисра'* (47).

Стонал я, вспоминая о ее устах сегодня ночью, Шаукат,
От страсти был мой стон, словно тростинка без сахарной сердцевины
(59).

Поэт намекает на звучание *ная* (тростниковой флейты), у которой вырезана сердцевина, и одновременно сохраняет ассоциативную связь поэтической речи со сладостью сахара.

С тех пор как кровавые слезы я сделал письменами,
Диван моих стихов стал походить на европейский дом из-за
красочных фантазий (61).

Видимо, во времена Шауката европейские интерьеры, украшенные живописными полотнами или гобеленами, уже были знакомы иранцам, но, естественно, представлялись им чем-то необычным и экзотическим, сравнимым с необузданной фантазией.

От избытка толкований плачущих глаз я сделал из них письма,
Шаукат,
А из волны жемчужной воды — переплет для *дивана* [стихов] (62).

Мои устойчивые фантазии достаточно полновесным сделали *матла'*,
Раздается звон, когда я сближаю друг с другом два *мисра'*.
Небосвод твою красу сделал еще румяней, чем краса Юсуфа,
Ведь поэт красочней сочиняет красоту концовки, чем начала.
У чаши появляется имя от розоцветного вина,
Рубиновое вино делает оправой для перстня драгоценную чашу.
Слезам из глаз подари румянец весне мысли,
Кровью сердца, как роза, запятнай дервишескую власяницу.
Из шелка слов сшита *каба* красавицы поэтического значения,
А вот ее драгоценные кольца из красочных мыслей (*ма'ани-йи рангин*).
С упоминанием о ней прекрасно было отвести взгляд от мира,
Шаукат,
Ведь от милости *тахаллуса* прибавляется именитости у *макта'* (70).

От рассечения *калама* не восстанавливается прерванная речь,
Шаукат,
[Но] печать молчания оказывается семенем розы красочных значений
(76).

Шаукат, у тебя в руке тростинка твоего красноречивого пера
Зеленеет от влаги твоих сочных газелей (82).

Я — весна поэтических фантазий, Шаукат, а, кроме того,
Моя роза — это цвет моей судьбы (83).

На ухе розы осталось клеймо от молнии слушания, Шаукат,
Когда соловей пера с жаром запел мою песню (83).

Каждая газель для меня — розовый куст из сада разума,
Разноцветные *матла* для меня — это цветы в корзине.
Отвергают меня из-за одобрения моих стихов,
Рельефные (выдающиеся) *мисра* для меня — рука, дающая отпор.
Перо моей мысли — стрела, разящая мой стон,
Омовение главы для меня, словно [полировка] зеркала войлоком.
Для горлинок нить моего созерцания — силок на пути,
С тех пор как краса того стана-кипариса стоит у меня в глазах...
Клевета людская превращает меня в великого мастера —
Немало услуг оказали мне завистники.
Превратился я в такую безводную мертвую степь, Шаукат,
Что глаз серны стал мне формой для могильного камня (94–95).

Шаукат своими речами раскрыл стоцветную тетрадь,
Стали праздничными фонариками глаза, срывающие цветы сегодня
ночью (103).

С тех пор как я залюбовался твоими письменами, Шаукат,
Нить моего созерцания стала мускусной, как волосок локона (106).

Страницу своих свежих (полных влаги) стихов Шаукат
Разлиновал нитями жемчуга (107).

Я — Шаукат, сад красочных поэтических фантазий,
Мое перо — поющий соловей (108).

Для меня обдумывание стихов — это прогулка в цветнике,
А [поиски] звучаний под цвет значений — это собирание цветов (роз)
(123).

Этим стихом открывается любовная газель, посвященная созерцанию возлюбленной. Любование красотой оказывается единосущим ее живописанию словом.

Свеча воображения тех, кто наделен талантом, сияет собственным
светом.

Шаукат, разве лампада молнии нуждается в масле? (126).

От мысли о далекой [подруге] мои фантазии становятся странниками
(странными, причудливыми, удивительными — *гариб*),
Между значением и выражением пролегли тысячи *фарсангов* (129).

Люди письмен пожинают лишь раскаяние —
Жемчужина смысла — это слеза сожаления и не более (131).

**Пролил со своего клюва краски осени и ранней весны
Наш Шаукат — он был красочнопевным соловьем (139).**

Не доходят до привычного уха мои слова, Шаукат,
Оттого что речь моя сложилась в образ (*мазмун*) из кипения
необычных смыслов (148).

**Молния розы зажигает пламя нашей песни.
Разве может наш соловей отдыхать от стонов?
С тех пор как бутон нашего клюва окрасился брызгами напева,
Ухо розы отдыхает от трелей [других] соловьев (167).**

Скорее всего автор намекает на стихи своего современника Нази-ма Харави, родившегося в Герате.

Неудивительно, что быстротой письма я уподобился Шаукату,
Ведь от красочных образов под ногами у пера разгорается огонь (171).

Смотри, Шаукат, к стене моего дома
Цветы привлечены цветом красочных смыслов (175).

Нелегкая это работы — соединять ясные смыслы;
Чтобы проза стала стихами, вода превращается в жемчуг (184).

Когда же я сделаю красочным свой взгляд для розового масла,
Шаукат?
Светильник людей смысла разгорается благодаря сердцевине пера
(194).

Одна строка из книги величия Шауката — строй [восставших
из праха] в Судный день,
Белизна утра Воскресения — это страница из его *дивана* (227).

Шаукат, я обрел счастье в мире благодаря красочному таланту,
Мое место — на ладони [невесты], как у хны из-за ее цвета (231).

Поэт намекает на древний иранский свадебный обычай, в соответствии с которым ладони невесты красились хной. Ср. известный бейт Рудаки: «Среди поля смеется вдалеке тюльпан, словно ладошка невесты, выкрашенная хной» [Рудаки: 9].

Ради того, чтобы одарить красочномыслящих, поутру
Я, Шаукат, собрал в букет пестрые *мисра'* (244).

Не смолкают ни на миг мои разговоры о ней, Шаукат,
Пока у меня во рту — язык [пламени], вспыхивает молния стихов
(255).

От избытка общения замкнул Шаукат зрение и слух,
Он созерцал ушами, а слушал глазами (263).

Внимай, Шаукат, красочным мыслям моего мускусного пера,
Ведь струится кровь [песни] соловья из артерии клюва моего ворона
(274).

В персидской поэзии перо, обмакиваемое в чернила, традиционно сравнивали с вороном (по признаку черноты). Мускусным перо на-

звано также по причине его черноты. Кровью соловья, по мысли поэта, является его песня, ибо она изливается из страдающего сердца, хотя течет с клюва ворона (т.е. пера).

Мирза Бедиль (1644–1720)

Великий персоязычный поэт Индии, мистик и философ, приобретший чрезвычайную популярность не только на родине, но и в Средней Азии, где сложился специфический институт чтецов Бедилья. Был членом суфийского братства *Кадирийя*, активно общался также с индуистами, найдя в их среде единомышленников в области философии. Великолепно знал индийскую философию, литературу, медицину. Оставил огромное литературное наследие: его *Куллийат* (полное собрание сочинений) состоит из четырнадцати разделов и включает три поэмы (*маснави*), прозаические произведения, инкрустированные многочисленными стихотворными вставками, из которых самое известное носит название «Четыре элемента» («*Чахар 'унсур*»), многочисленные философские касыды, газели и другие малые поэтические формы.

Т о м п е р в ы й

Узкая дорога красноречия — это лезвие меча,
Язык тростникового пера тоже расщеплен словотворчеством (366).

Бедиль, твои мысли достойны красочных образов (фантазий),
Рамка красок весны — на страницах твоего *дивана* (393).

Бедиль, с каждой моей *мисра'* набегают волна утонченности,
Я окрасил меч кровью изящной добычи (450).

Бедиль, благодаря нашим врожденным качествам высок дворец
мысли,
Стихи расположились у подножья трона нашей мысли (467).

Бедиль, прекрасно постоянно брать уроки у изящно мыслящих,
Пока обдумывание не научится выжимать смыслы одного качества
(483).

Не проси у Бедилья стихов о ее кудрях,
Кто сможет прочесть запутанные письма ночи? (495).

Кто в этом саду добился прелести смысла?
Ведь и бутон не ведает, какой цветок у него в руках (554).

Возвысь свою речь уроками молчания,
В неизреченном слове хранился смысл откровения.
Из каждого кувшина, где кипели возвышенные смыслы,
Движение твоего пера, Бедиль, наполнило чашу (585).

Нашедши общий язык с теми очами, растирай в порошок сурьму,
Бедиль.!,
Словно палочка для сурьмы, мой язык свободен от слов (598).

Оба мира — это цвет, а одна роза — это изобретение [и] сотворение
прелести (*ихтира‘-и сун‘-и наз*);

Европейское перо (возможно, кисть художника. — М.Р.) рисует
воскресение мертвых на твоей картине.

В старости стал сладостнее стиль твоих посланий, Бедиль,
Я не знаю другого такого рубина, который бы, как твой, смешал сахар
с молоком (661).

Подобно Шаукату Бухараи, Бедиль связывает живопись с европейцами (*фаранги*) (ср. [Шаукат: 61], видимо, намекая в данной газели на свое знакомство с живописными произведениями на библейские сюжеты).

Ты нарисовал мир, но никому не показал, Бедиль.
Достоин удивления послание, в котором невозможно прочесть
и заголовка (663).

Бедиль, если твой талант не освоит искусство *машшате*,
Чье же слово станет держать зеркало [пред ликом] красавицы
поэтического смысла (672).

Ср., например, [Хафиз, 335].

Ранняя весна не выпускает из рук зеркало из-за своей прелести —
Бедиль, в этих словах нет ничего, кроме отражения ее смысла (690).

М.Л. Рейснер

Ср. [Шаукат: 231].

**В мыслях о соразмерности мисра' так тревожился Бедиль,
[Что] мечта о твоём кипарисе стала инструментом, оттачивающим
 талант (734).**

Обдумывание я сделал своей профессией, мысли облеклись в слова,
Бедиль,
Из вина моего они проливались, пока не слились с небом (823).

Песни горлинки и соловья много раз звучали в этом цветнике,
Теперь ты пой, Бедиль, ведь мелодии твои не уходят бесследно (856).

Том второй

**Бедиль, рисуя картину обоих миров, перо выводит
Письмена, от загадок которых голова идет кругом, как от вина (26).**

Бедиль, мои стихи скрыты от постижения людей,
Когда возникает тонкое (сложное) словесное выражение (*ибарат-и*
назук), оно придает оттенок поэтической теме (*мазмун*) (38).

Не требуй оттенка сладостности от слов Бедия,
Тростниковая флейта, которая поет, лишена сахарной сердцевины
(49).

Перелистывай, Бедиль, страницы рукописи воображения,
Весна — подходящий момент для красок, но [и у нее] таких красок нет
(83).

Бедиль, ты извлек впечатление из воспоминания о ее плавной поступи.
Яви павлина, ведь твоё воображение (*хайал*) стало лужайкой (85).

Бедиль, никто не пошел по стопам словесного выражения моих поэтических идей, Похвала моей известности произнесена языками немых (88).

Утихший смысл, Бедиль, можно прояснить,
Если краской волны нарисовать на словесной форме [его] прибой (99).

Для поэта решающим моментом в творческом акте является движение, пульсация поэтической мысли, в застывшей форме она умирает.

Бедиль, из сложной поэтической мысли не получится науки,
Трещинки на фарфоре везде приводят нас к немоте (103).

В глазах каждого, для кого Бедиль — дорога к сокровищнице
опьянения смыслом,
Любая жилка виноградной лозы — это нитка жемчуга (141).

Я довольствуюсь стихами по причине [их] разноцветных даров,
Бедиль,
Ведь раковина получает пищу, потому что прислушивается (156).

Словесное выражение не более чем дерзкая потребность смысла —
Пока не покажется *пери*, стекла тоже не видно.
Бедиль пролил чернила на зеркало нашего понимания,
Это и есть свет лампы для общества (*махфал*) исследующих (214).

Бедиль, поэтические идеи — странники в краю словесных форм,
Сохраняй форму *пери* в мире глазури (кувшина для вина) (275).

Везде, где явилось слово, Бедиль, смысл взрастил розу.
Больше о свойствах душ и тел меня не спрашивай (300).

Ясный смысл попал мне в руки запутанным и сложным,
Бедиль создал нашу жемчужину из сердцевины водоворота розы (406).

Поэт сравнивает усложненный поэтический смысл с капелькой росы, таящейся среди лепестков розы, образующих «водоворот».

Где покупатель моих словесных форм и значений, Бедиль?
Пери — мой товар, и лавка стеклодува у меня есть (514).

Я — пыль отчаяния, любой трепет тысячи беззаконий я рисую,
От сурьмы устало перо, и все же стон я еще рисую.
В школе испытания судьбы нет мне избавления от изнурительного
труда,

Вослед коленопреклонению несовершенства склонность Фархада я
рисую.

Если в конце урока темного локона я доберусь до художника той
улыбки,

На радужке глаза (букв. на полотне глаза) ресницами что за город
удивления я рисую!

Из-за строки заголовка неспособности не рыдай — послание о страсти
к родинке

Из гнезда *пери* со сломанными крыльями охотнику я рисую.

Родинка в поэзии часто описывалась как зерно, приманка в силке локона, на которую попадает птица сердца влюбленного. Охотник в любовной газели служит олицетворением жестокой красавицы, которая разит влюбленных в нее из лука бровей стрелами ресниц. *Пери* у Бедия ассоциируется с поэзией (ср. [Бедиль 1996: 2: 214, 275, 514]). Смысл бейта приблизительно таков: не печалься из-за своей несостоятельности в писании любовных стихов, ведь и я пишу своей жестокой возлюбленной послание о страсти к ее родинке, ощущая себя птицей, пойманной в силки и лишившейся крыльев.

Твоя беспечность повергла меня во прах, как же я не плачу, почему
не рыдаю?

Забвение красок — мое состояние, твое «Да забудется» я рисую.

Не понимаю я пыль, [поднятую] всадником, не ищу я красок у весны,
Сломанным пером доверия на вершине творения я рисую.

Учтивость нуждается в моем пере, верность отдает мне преимущество,
Сотней прожилок ласкает камень ту линию, что в воздухе

(т.е. напрасно. — М.Р.) я рисую.

Нет у меня нынче настроения писать стихи, роняю я с кончика
своего пера

Мисра', выпрыгнувшие из биений сердца, кровь на ланцете
цирюльника я рисую.

Я показался из [облака] пыли, но в моем имени — тоска
по именуемому,

Росчерк крыла птицы 'Анка на странице ветра я все еще рисую.

От рисунка постижения — дрожь моей руки, неверно я подобрал
сочетание красок,

И в тот момент, когда сломал я свое перо, [словно] тысяча Бехзадов,
я рисую.

Бехзад (XV в.) — знаменитый художник-миниатюрист, представитель гератской школы живописи, современник Джами и Навои.

Имеются свидетельства современников, что Бехзад писал портрет Алишера Навои прямо во время одного из поэтических собраний в его саду [Бертельс 1965б: 108; Ашрафи 1987: 106–107]. Портретировал он и Джами [Бертельс 1965б: 116, 220, 238]. Видимо, во времена Бедилья имя Бехзада уже стало нарицательным для обозначения великого художника — в этом смысле оно синонимично имени художника Мани (см. [Урфи 1960: 397]). Благодаря упоминанию имени художника идеи «живописи словом» придана особая наглядность.

В этой школе, стремясь к совершенству, не произношу я заклинания
бессмысленным изображениям,
Совершенства мне достаточно в том, что имя Бедилья почерком
мастера я рисую (579–580).

Бедиль, необъезженность мысли происходит от слабости таланта —
Усмирение речи я сделал добычей своих поэтических приемов (*фунун*)
(592).

Павлин вечно попадает в ловушку из-за своих разрисованных перьев,
Бедиль, не удивительно, если я из-за своего искусства попаду в клетку
(597).

Автор переосмысляет мотив *макта'* одной из газелей Джалал ад-Дина Руми [Мавлави, 690], который встречается также у Амира Хосрова [Амир Хосров, 678], но вместо сладкогласности соловья причиной пленения становится красочное оперение павлина.

В моем благоденствующем воображении роза хранима, как в бутоне,
Бедиль.
Где же неудача, чтобы цвет подола ее [одежд] пролился с моей ладони!
(613).

В бейте развивается мотив страдания как источника вдохновения, ибо, пока поэт спокоен, образы хранятся в его воображении, не вырываясь наружу и не обретая словесную форму.

Сосредоточь свое сердце на тайнах формы и смысла, Бедиль,
Здесь весна, и порядок ее таков: аромат — внутри, цвет — снаружи
(866).

Если начну я писать о чарующем пушке [на щеках], Бедиль,
Сухой язык моего пера снова увлажнится мускусом (869).

ЛИТЕРАТУРА

Источники

- Амир Хосров 1965 — Амир Хосров Дехлеви. Диван. Изд. М.Дарвиш. Тегеран, 1965.
- Ансари 1895 — Жуковский В.А. Песни Хератского старца. — Восточные заметки. СПб., 1895.
- Баба Кухи 1954 — Баба Кухи Ширази. Диван. Шираз, 1954.
- Баба Фигани 1962 — Баба Фигани Ширази. Диван. Изд. А.С.Хонсари. Тегеран, 1962.
- Бедиль 1996 — Бедиль. Куллийат. Изд. А.Бехдарванд, П.Аббаси Дакани. Т. 1, 2. Тегеран, 1996.
- Ватват 1985 — Рашид ад-Дин Ватват. Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р) / Перевод с персидского, исследование и комментарий Н.Ю.Чалисовой. М., 1985.
- Джами 1978 — Джами, Абд ар-Рахман. Три дивана. Первый диван / Критический текст и предисловие А.Афсахзода. М., 1978.
- Джами 1980 — Джами, Абд ар-Рахман. Три дивана. Второй и третий диваны / Критический текст и предисловие А.Афсахзода. М., 1980.
- Коран 1986 — Коран / Перевод и комментарий И.Ю.Крачковского. Изд. 2-е. М., 1986.
- Мавлави 1996 — Мавлана Джалал ад-Дин Мухаммад Балхи (Мавлави). Диван Шамса Табризи. Изд. А.Касеб. Т. 1, 2. Тегеран, 1996.
- Мунтахабат 1960 — Хусрави Дехлави. Мунтахабат (на тадж. яз.) / Сост. М.Бакоев. Сталинабад, 1960.
- Назири 1961 — Назири Нишапури. Диван. Изд. М.Мусаффа. Тегеран, 1961.
- Насир-и Хосров 1940 — Насир-и Хосров. Диван / Предисловие М.Дарвиша. Тегеран, 1940.
- Низами 'Арузи 1963 — Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей, или Четыре беседы / Перевод с перс. С.И.Баевского и З.Н.Ворожейкиной под ред. А.Н.Болдырева. М., 1963.
- Рудаки 1987 — Абу Абдулло Рудаки. Стихи. Научный текст, перевод и комментарий / Составление текста, перевод, комментарий и вводная статья Л.И.Брагинской. Душанбе, 1987.
- Саади 1996 — Саади Ширази. Диван-и газалийат. Изд. Х.Рахбар. Т. 1, 2. Тегеран, 1996.
- Саиб 1996 — Саиб Табризи. Диван. Изд. Дж.Мансур. Т. 1, 2. Тегеран, 1996.
- Санаи 1962 — Санаи Газнави. Диван. Изд. М.Разави. Тегеран, 1962.
- 'Урфи 196(?) — 'Урфи Ширази. Куллийат. Изд. Г.Джаухари. Тегеран, 196(?).
- Файз 1960 — Файз Кашани. Диван / Предисловие А.С.А.Шафии. Тегеран, 1960.
- Хакани 1997 — Хакани Ширвани. Диван. Изд. М.Дж.Казази. Т. 2. Тегеран, 1997.
- Хаджу — Хаджу-и Кирмани. Диван / Предисловие М.Афшара. Тегеран, б/г.
- Хафиз 1997 — Шарх-и газалха-йи Хафиз. Изд. Х.-А.Харави. Т. 1-3. Изд. 4-е. Тегеран, 1997.

- Хафиз 1983 — Хофиз Шерози. Куллиёт (на тадж. яз.) / Сост. и предисловие Ч.Шанбезода. Душанбе, 1983.
- Шаукат 1986 — Шавкати Бухорои. Нури аср (на тадж. яз.) / Предисловие А.Алимадонова, Ч.Додашоева, А.Чонфидо. Душанбе, 1986.
- Шамс-и Кайс — Шамс-и Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии (Ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам). Часть II. О науке рифмы и критики поэзии / Перевод с персидского, исследование и комментарий Н.Ю.Чалисовой. М., 1997.

Исследования

- Афсахзод 1988 — Афсахзод А. Лирика Абд ар-Рахмана Джами. Проблемы текста и поэтики. М., 1988.
- Ашрафи 1987 — Ашрафи М.М. Бехзад и развитие бухарской школы миниа-тюры XVI в. Душанбе, 1987.
- Бертельс 1965 — Бертельс Е.Э. Баба Кухи. Предисловие к изданию дивана // Бертельс Е.Э. Избр. труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
- Бертельс 1965а — Бертельс Е.Э. Суфийская космогония у Фарид ад-Дина 'Аттара // Бертельс Е.Э. Избр. труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
- Бертельс 1965б — Бертельс Е.Э. Джами // Бертельс Е.Э. Избр. труды. Навои и Джами. М., 1965.
- Бертельс 1988 — Бертельс Е.Э. Насир-и Хусрау и его взгляд на поэзию // Бертельс Е.Э. Избр. труды. История литературы и культуры Ирана. М., 1988.
- Бертельс 1997 — Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. М., 1997.
- Ворожейкина 1984 — Ворожейкина З.Н. Исфahanская школа поэтов и литературная жизнь Ирана в предмонгольское время (XII — начало XIII в.). М., 1984.
- Гринцер Н., Гринцер П. — Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000.
- Гринцер 1986 — Гринцер П.А. Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
- Дроздов 1994 — Ибн ал-Джаузи. «Талбис иблис». «Повествование о том, как дьявол вводит в заблуждение многих суфиев при их общении с юношами». Из десятой главы «О том, как дьявол вводит в заблуждение суфиев из числа праведных» / Вступление, перевод с арабского и комментарий В.А.Дроздова // Восток. 1994. № 6.
- Куделин 1983 — Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII– XI век). М., 1983.
- Куделин 1999 — Куделин А.Б. Аравийская словесность VI–VIII вв.: опыт рассмотрения в фольклорно-мифологическом контексте // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М., 1999.

- Лихачев 1973 — Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили. М., 1973.
- Пиотровский 1991 — Пиотровский М.Б. Коранические сказания. М., 1991.
- Пригарина 1999 — Пригарина Н.И. Индийский стиль и его место в персидской литературе (вопросы поэтики). М., 1999.
- Рейснер 1989 — Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X–XIV века). М., 1989.
- Рейснер 1997 — Рейснер М.Л. Птицы в мистико-символических касыдах Санаи и Хакани (XII в.) (к проблеме становления символического языка в классической персидской касыде) // Исследования по иранской филологии. Выпуск первый. М., 1997.
- Рейснер 1999 — Рейснер М.Л. Истолкование доисламских календарных праздников в персидской классической лирике X–XII вв. (на примере ноуруза) // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М., 1999.
- Рейснер 1999а — Рейснер М.Л. «Старческая касыда» Рудаки (X в.). Норма и авторская вариация // Неизменность и новизна художественного мира. Памяти Е.Э.Бертельса. М., 1999.
- Фролов 1995 — Фролов Д.В. Эстетические мотивы в Коране // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М., 1995.
- Читтик 1995 — Уильям К.Читтик. В поисках скрытого смысла. Духовное учение Руми / Составитель и автор предисловия М.Т.Степанянц. М., 1995.
- Bürgel 1974 — Bürgel J.Ch. Die beste Dichtung ist die lügenreichste // Oriens. Lieden. 1974. № 23–24.
- Bürgel 1978 — Bürgel J.Ch. Le poète et la poésie dans l'oeuvre de Hafez. Roma, 1978.

Б.Л.Рифтин

**ТЕОРИЯ КИТАЙСКОГО РОМАНА.
«ПРАВИЛА ЧТЕНИЯ “ТРОЕЦАРСТВИЯ”»
МАО ЦЗУН-ГАНА**

Литературная теория в Китае начинается еще в III–IV вв. с осмысления поэзии и высокой (повествовательной) прозы, создававшейся на далеком от живого литературном языке — вэньянь. В то же время наиболее ранние образцы повествовательной прозы, например, танская новелла, не получали никакого осмысления в литературной теории, хотя в различных сочинениях и можно найти отдельные высказывания о них и на этот счет. Сформировавшаяся в XI–XIV вв. повествовательная проза на живом языке вообще существовала за пределами официально очерченного круга литературы-вэнь, хотя отдельные попытки осмысления новых произведений иногда появлялись. Так, автор XIII в. Ло Е во введении к своей книге «Записи бесед Пьяного старца» пытается определить повествовательную прозу-сяошо (букв. «мелкие [незначительные] речения»), подчеркивая ее общественную значимость, полезность, ее задачи: обличать зло и прославлять добро. Здесь нельзя не видеть типично конфуцианского взгляда на роль литературы вообще. Принципиально новым и прогрессивным является у Ло Е признание общественной ценности повествовательной прозы на разговорном языке. При этом автор XIII в. останавливается на проблеме сюжетного построения произведения, говоря о том, что рассуждения не должны быть затянутыми и нудными, повествование должно иметь [определенный] масштаб, иметь развязку. В «холодных, пресных местах» не следует давать подробных описаний, а в «горячих», напряженных местах повествование должно быть долгим (подробным).

Но все это были отдельные лапидарные записи, сделанные как бы попутно.

В XIV–XVI вв. в Китае появляется большое число эпопей и первые бытовые романы. Почти все они снабжены предисловиями, в которых высказываются различные мысли, касающиеся содержательной стороны произведений (главным образом оценка событий с конфуцианских позиций), их языка (соединения элементов литературного языка и разговорного), некоторых вопросов художественного мастерства (отдельные замечания об изображении героев, соотношении исторической реальности и вымысла). Эти мысли высказывались не только в предисловиях к произведениям, но и в многочисленных комментариях внутри глав.

В XVII в. осмысление эпопей и романов продолжает углубляться и, кроме кратких предисловий и комментариев, появляются особые развернутые статьи, в которых дается подробный анализ произведения. Эти статьи носят название *дуфа* (букв. «правила чтения»). Первая такая статья была создана Цзинь Шэн-танем (1608–1666) и называлась «Правила чтения “Пятой талантливой книги”», т.е. «Речных заводей». В этой принципиально новой для китайской литературы статье впервые взгляд на большое повествовательное произведение изложен в виде определенной системы.

Цзинь Шэн-тань считал, что повествовательная проза (*сяошо*) близка к исторической литературе. «Сяошо есть дополнение (букв. “остаток”, “избыток”) к официальной истории», — писал он и проводил сравнение между этими двумя видами литературы. Теоретик усматривал принципиальную разницу между ними в том, что историк обязан точно следовать историческим фактам, а романист свободен в своем творчестве. Эта мысль выражена у Цзинь Шэн-таня в таких словах: историк «с помощью словес перемещает события», а у прозаика-романиста «словеса рожают события». По мнению Цзинь Шэн-таня, в основе повествовательной прозы лежат *художественность* и вымысел.

Анализируя структуру «Речных заводей», Цзинь Шэн-тань формулирует положение о художественных приемах, которыми пользовался автор романа Ши Най-ань. Теоретик насчитал пятнадцать таких приемов, многим из которых он дал образные наименования. Фактически он рассматривает микроструктуру произведения и особые приемы организации повествования. Таков, например, прием «предварительной вставки» (*даоча* — букв. «перевернутой вставки»). Суть его в том, что какое-то событие или персонаж, которым предстоит стать важными в дальнейшем повествовании, незаметно вводятся в предыдущий текст. Или, например, прием, названный «хвост

выдры» (*тавэй*), который предусматривает, что после описания какого-нибудь события повествование не обрывается, а продолжается в виде «остаточных волн». Так, один из самых знаменитых эпизодов «Речных заводов» — убийство страшного тигра героем У Суном — не заканчивается победой над зверем, далее повествуется о том, что на горе, где был убит тигр, У Сун встретил двух охотников, одетых в тигровые шкуры. Это как бы «остаточная волна» предыдущего эпизода, хотя реальной связи между ними нет.

Цзинь Шэн-тань касается и вопроса о повторяющихся ситуациях в «Речных заводах», считая, что Ши Най-ань специально ставит перед собой труднейшую задачу — описывать аналогичные ситуации так, чтобы доставить наслаждение читателю. В качестве примера теоретик ссылается опять-таки на эпизод с убийством У Суном страшного тигра, после чего описывает, как другой герой — неистовый Ли Куй — тоже убил тигра.

Цзинь Шэн-тань различает приемы «прямого повторения» (*чжэн фань*) и «частичного [букв. “краткого”] повторения» (*люэ фань*). В своих комментариях к «Речным заводам» (гл. 5) Цзинь Шэн-тань вводит понятие *би* (букв. «уклонение», «избегание») как противоположное повторению (*фань*).

Фактически Цзинь Шэн-тань впервые проанализировал систему художественных приемов, используемых китайскими романистами.

Он не только написал предисловие и специальную статью о том, как читать «Речные заводы», но и отредактировал роман, сократив его. Из 120 глав он оставил только 70. В таком виде «Речные заводы» и знакомы большинству современных читателей, в том числе и читателям русского перевода [Рогачев 1955].

Мао Цзун-ган, живший в середине XVII в. (точные даты отсутствуют), явно под влиянием Цзинь Шэн-таня вместе со своим рано ослепшим отцом Мао Лунем взялся за аналогичное редактирование и комментирование исторической эпопеи Ло Гуань-чжуна (1330?–1400?) «Троецарствие». Вопрос о том, отцу или сыну принадлежит основная заслуга работы над текстом эпопеи, его комментирования и истолкования, остается открытым. На титуле некоторых изданий, например 1769 г. или 1863 г. значится, что это «Троецарствие с комментариями Мао Шэн-шаня», а Шэн-шань (букв. «Гора звуков») — прозвание Мао Луны, которое он будто бы выбрал себе после того, как потерял зрение. В других изданиях комментатором и истолкователем «Троецарствия» значится его сын Мао Цзун-ган. Большинство современных ученых говорят именно о Мао Цзун-гане как авторе

комментариев, предисловий, редакторе текста, упоминая, конечно, и о заслугах его отца.

Нами выбран для перевода текст статьи «Правила чтения “Троецарствия”», продолжающий традицию аналогичной статьи Цзинь Шэн-таня и развивающий некоторые ее положения.

«Правила чтения “Троецарствия”» написаны, естественно, для китайского читателя, знакомого с историей своей страны, особенностями ее литературы. Статья изобилует многочисленными историческими и литературными примерами, иллюстрирующими теоретические положения автора. Для русского читателя представляется необходимым дать краткую справку об эпохе Трех царств и эпохее Ло Гуань-чжуна «Троецарствие».

Во второй половине II в. н.э. правившая в Китае династия Хань пришла в упадок. В 184 г. вспыхнуло мощное восстание Желтых повязок. Ослабевшая имперская власть с трудом оказывала сопротивление повстанцам, поэтому многочисленные «сильные дома» сами создавали отряды для борьбы с Желтыми повязками. При дворе все время шла борьба за влияние на безвольного императора. В 189 г. император Сянь-ди оказался плененным могущественным военачальником Дун Чжо, но в 192 г. Дун Чжо был убит. В борьбе за власть в стране наиболее сильными оказались три военачальника: Цао Цао, Сунь Цюань и Лю Бэй, дальний потомок императорского рода (его семья была чрезвычайно бедна и кормилась тем, что мать Лю Бэя плела на продажу соломенные туфли и циновки). После битвы у Красной стены на реке Янцзы в 208 г. и других крупных сражений Китай фактически распался на три самостоятельных царства. На севере, в бассейнах рек Хуанхэ и Хуайхэ, возникло царство Вэй во главе с Цао Цао, в районе реки Янцзы — царство У во главе с Сунь Цюанем (со столицей в современном Нанкине), а на юго-западе, главным образом в провинции Сычуань, Лю Бэй создал царство Шу. Между тремя этими царствами шли беспрестанные войны. Особенно могущественным было царство Вэй, объединившее под своим контролем больше всего земель.

В ходе борьбы за власть в царстве Вэй возвысился род Сыма. В 265 г. один из его представителей, военачальник Сыма Янь низложил вэйского государя Юань-ди и объявил себя императором новой династии Цзинь (265–420). В том же году прекратило свое существование царство Шу, а в 280 г. было завоевано царство У. Так кончился период Троецарствия.

В III же веке историк Чэнь Шоу (233–297), родившийся в царстве

Шу, создал подробную историю периода Трех царств. Он назвал ее «Сань го чжи» (букв. «Описание Трех царств», но обычно это заглавие переводится «История Трех царств»).

Случилось так, что примерно через сто пятьдесят лет после появления труда Чэнь Шоу «Историей Трех царств» заинтересовался тогдашний император Вэнь-ди (династия Ранняя Сун, правил с 424 по 452 гг.). Сочинение, однако, показалось ему излишне лаконичным, и он поручил историку Пэй Сун-чжи дополнить и прокомментировать его. В 429 г. труд был завершен. Пэй Сун-чжи собрал всевозможные неофициальные сочинения, которые в подавляющем большинстве до нас не дошли, и процитировал их в своих комментариях, которые содержали многие интересные подробности и детали; нередко, видимо, и устные предания.

Устные предания о бурной эпохе борьбы Трех царств постепенно сложились в целый цикл. Известно, что в X–XII вв. в Китае были профессиональные сказители, которые исполняли сказы о борьбе Трех царств. От 20-х годов XIV в. до нас дошло издание народной книги «Пинхуа по “Истории Трех царств”». О том, что значит в этом заглавии (как в других народных книгах того времени) слово *пинхуа*, существуют разные мнения. Скорее всего, это обозначение прозаического сказа (по другой версии — «рассказ с комментариями»). Одновременно с народной книгой появляются и многочисленные драмы о героях Трех царств.

Примерно во второй половине XIV в. Ло Гуань-чжун создает огромную историческую эпопею, назвав ее «Саньго чжи тунсю яньи» — «Популярное повествование по “Истории Трех царств”»; впоследствии, после обработки Мао Цзун-гана, она стала сокращенно называться «Саньго яньи» — «Повествование о Троецарствии» или в русском переводе В.Панасюка просто «Троецарствие» [Панасюк 1954].

«Троецарствие» — типичная историческая эпопея, в основе которой судьбы не отдельных героев, а целых царств. Из более чем четырехсот персонажей эпопеи, бесспорно, выделяются в качестве главных героев побратимы — Лю Бэй (будущий государь царства Шу), Гуань Юй (впоследствии обожествленный и получивший в XVII в. титул *ди* — «император») и неистовый богатырь Чжан Фэй, напоминающий типичного эпического героя. Причем Гуань Юй считается воплощением высоких конфуцианских качеств (прежде всего верности долгу). Как во всяком эпическом произведении, кроме образов воинов-богатырей, в произведении действует и мудрый советник —

стратег Чжугэ Лян, которого пригласил на службу Лю Бэй. Все это герои исторические.

Из персонажей, противостоящих Лю Бэю и его побратимам, бесспорно, выделяется сановник и военачальник Цао Цао, фактический основатель царства Вэй. Правители царства У — Сунь Цюань, Сунь Цзянь и другие обрисованы в эпосе не столь ярко, как Лю Бэй и его побратимы или коварный Цао Цао.

Симпатии Ло Гуань-чжуна целиком на стороне Лю Бэя и его сподвижников. Мао Цзун-ган в сравнении с Ло Гуань-чжуном усилил противопоставление Лю Бэя и Цао Цао, сгустив краски и сняв некоторые фразы оригинала, благодаря которым Цао Цао в первоначальном тексте не казался целиком отрицательным героем.

Мы не знаем точно, в каком году была написана статья «Правила чтения “Троецарствия”». Предисловие к обработанной Мао Цзун-ганом версии «Троецарствия» помечено 1644 г., т.е. годом официального провозглашения маньчжурской династии Цин. Предисловие это подписано именем Цзинь Шэн-таня, но китайские ученые сомневаются в причастности Цзиня к этому небольшому предисловию. Оно не похоже на другие статьи Цзиня, и не исключено, что сочинено самим Мао Цзун-ганом. Так или иначе, скорее всего, он вместе с отцом работал над текстом эпоса примерно в начале династии Цин. Китайские ученые предполагают, что Мао Цзун-ган приступил к комментированию «Троецарствия» в 1664 г., когда маньчжурская династия Цин формально уже была провозглашена, но на юге, в Сучжоу, где жил Мао, еще существовали очаги сопротивления маньчжурам, еще не пал так называемый южноминский двор, Цинская династия еще не объединила всю находящуюся в состоянии хаоса страну. Все это напоминало последний период эпохи Троецарствия, когда основанное Лю Бэем государство еще не пало и царство Вэй не объединило страну, ликвидировав всеобщую смуту.

Скорее всего, «Правила чтения» и были написаны в этот период.

Понятно, что в такой ситуации была чрезвычайно актуальной проблема законности власти, легитимности императорского правления. Видимо, поэтому Мао Цзун-ган и уделил так много места анализу разных типов установления династий. Удивительно, однако, как в это время, когда маньчжуры строго следили за идеологической мыслью в стране, появление такого сочинения не вызвало никаких репрессий. Возможно, это было связано с тем, что маньчжурский перевод «Троецарствия» появился еще до завоевания Китая, и эпоса воспринималась маньчжурами как своеобразный учебник воинской

науки, почему рассуждениям Мао Цзун-гана, которые не были переведены на маньчжурский, и не придавалось особого значения.

Мао Цзун-ган, истый конфуцианец, рассматривал «Троецарствие» как своеобразный учебник жизни, как развитие традиций конфуцианского летописания, восходящего к летописи «Весны и Осени» («Чуньцю»), составление которой приписывается самому Конфуцию. Основной смысл «Весны и Осени» всегда определялся как порицание дурных правителей и прославление хороших. Именно такое четкое разделение на героев абсолютно положительных и совершенно отрицательных мы находим и в «Правилах чтения».

Мао Цзун-ган, однако, не остановился лишь на рассуждениях о законности власти, он фактически первым в истории литературной мысли Китая создал теорию композиции повествовательного произведения, разлив многие положения своего предшественника — Цзинь Шэн-таня. Следует подчеркнуть, что Цзинь Шэн-тань не ценил «Троецарствие». Он ввел в литературу понятие «талантливая книга» (*цайцзышу*), насчитав шесть таких книг. Причем первое место он отдал даосскому трактату «Чжуан-цзы» (IV в. до н.э.), второе — поэме Цюй Юаня (340–278? до н.э.) «Скорбь отрешенного» («Ли сао»), далее назвал «Исторические записки» Сыма Цяня (145–87 до н.э.), стихи Ду Фу (712–770) и только потом, на пятое место поставил «Речные заводи», а на шестое — пьесу Ван Ши-фу (XIII–XIV вв.) «Западный флигель» [Ван Сян-пэй, Чжоу Вэй-Минь 1988: 368]. Мао Цзун-ган же заканчивает «Правила чтения» словами о том, что «Троецарствие» — это «первая талантливая книга», тем самым не соглашаясь с позицией своего предшественника.

Мао Цзун-ган рассматривает «Троецарствие» как величайшее художественное творение. Он видит прелесть в самой его естественности (*тяньжань*), говоря современным языком, в описании реальной жизни. В комментарии к 48-й главе, например, он пишет: «Есть также естественные превосходные события, которые, собираясь вместе [рождают] превосходную словесность. Определенно, современные авторы не могут придумать такого». Понятие естественности всплывает и в других комментариях Мао Цзун-гана, например, к главам 53, 192, 116. Речь идет не только о естественно прекрасных событиях, но и о естественных природных явлениях, о естественно прекрасной словесности. При этом теоретик считает, что задача литературного произведения — передать эту естественную прелесть реальных событий. То есть он отдает предпочтение фактам реальной жизни, считая, что вымышленный сюжет никак не сравнится с прелестью записи реаль-

ных событий. Отсюда идет, таким образом, и представление о создателе (*цзаоучжэ*) — понятии, воспринятом, видимо, из философского даосизма и несвойственном конфуцианству. Приверженность к идее главенства естественности привела, по всей вероятности, к тому, что Мао Цзун-ган сопоставляет отдельные художественные приемы композиции с явлениями природы.

Теоретик рассматривает «Троецарствие» как единый организм, сопоставляя структуру текста со змеей, то есть видя в развитии сюжета не простое линейное движение, а сложное художественное целое. В комментарии к главе 94-й он пишет: «Текст, словно змея, ударь по голове — [тотчас] реагирует хвост, ударь по хвосту — голова отзовется, ударь по середине — голова и хвост вместе реагируют».

Мао Цзун-ган выдвинул и положение о *гуаньму* — центральном событии, подразумевая под этим центральное событие всего произведения (деление страны на Три царства, комментарий к главе 2), центральное событие части произведения (основание царства Шу в Западной Сычуани — комментарий к главе 61) или важное событие в биографии одного из центральных героев (например, Цао Цао узнает, что среди заговорщиков, намеревавшихся выступить против него, был и Лю Бэй; и это было важным пунктом в биографии Лю Бэя — комментарий к главе 23). Одновременно Мао Цзун-ган развивает мысль о единой нити произведения: «В беспорядочном хаосе и множестве начал тянется одна нить», — замечает он в комментарии к 40-й главе. Недаром в «Правилах чтения» он говорит о шести началах и шести концовках в «Троецарствии», которые созданы так, что читатель не замечает обрывов в повествовании. В тех же «Правилах чтения» он пишет о перекличке начал и концовок эпизодов и о середине как о главном связующем звене (буквально: «застав и замков»). При этом он видит и перекличку начала и конца всего произведения, говоря о том, что если «в ста с лишним главах между ними нет переклички начал и концовок, то такое произведение не будет совершенным». Отсюда вытекает и положение о скреплении события единой цепью.

Мао Цзун-ган видел искусность композиции «Троецарствия» в целом ряде моментов. Так, в «Правилах чтения» он говорит о том, что книга начинается не непосредственно с периода Троецарствия, а со слов о смерти ханьского императора Хэн-ди (161 г. н.э.) и воцарения Лин-ди, которому в это время было всего двенадцать лет. Сам Мао Цзун-ган добавил в текст первой главы слова о том, что «великие силы Поднебесной, долго будучи разобщенными, стремятся со-

единиться вновь и после продолжительного единения опять распадаются». Он подкрепил эти слова и исторической аналогией, ссылкой на историческую ситуацию начала III в. до н.э., когда семь царств боролись за власть в Поднебесной и в результате царство Цинь объединило всю страну, «поглотив» другие шесть царств.

В теоретических построениях Мао Цзун-гана важное место занимает вопрос о соотношении в «Троецарствии» исторической реальности и вымысла, особенно актуальный для всякого исторического романа. В предисловии, как говорилось выше, подписанном именем Цзинь Шэн-таня, но скорее всего сочиненном самим Мао Цзун-ганом, как достоинство «Троецарствия» отмечается, что «повествование ведется на основе фактов, а не вымысла». Эта же мысль высказывается и в «Правилах чтения», где говорится, что «Троецарствие» — в отличие от фантастического романа «Путешествие на Запад» — правдиво повествует о деяниях государя и князей. Вместе с тем Мао Цзун-ган понимает и принципиальную разницу между исторической эпопеей и сочинением отца китайской историографии Сыма Цяня — «Историческими записками». Он справедливо видит главное различие в том, что «Исторические записки», а вслед за ними и другие официальные истории, не представляли собой единого связного повествования о событиях, а делились на «Описания царствований», разделы о наследственных домах, биографии выдающихся деятелей. Только в XI в. Сыма Гуань создал сводную историю Китая (с V в. до н.э. по X в.), назвав ее «Зерцалом всеобщим, в управлении помогающим». В следующем, XII в. философ Чжу Си, основатель неоконфуцианства, переработал труд Сыма Гуана, назвав его «Зерцало всеобщее в кратком изложении». Именно это краткое изложение и использовал Ло Гуань-чжун при написании своей эпопеи. Именно о нем и говорит Мао Цзун-ган в начале «Правил чтения», подчеркивая, что Чжу Си, в отличие от Сыма Гуана, считал законной династию Шу, а не династию Вэй. Возвращаясь, однако, к вопросу о фактографичности исторической эпопеи, следует сказать, что Мао Цзун-ган здесь явно делает шаг назад по сравнению со своими предшественниками. Так, еще за сто лет до Мао Цзун-гана литератор Се Чжао-чжэ (1567–1624) утверждал, что «в романах и драмах вымысла и [исторической] правды должно быть поровну..., и не следует спрашивать были [эти события] или нет». Се Чжао-чжэ критиковал «Троецарствие» как раз за то, что «события [в нем] слишком правдивы» [Саньго яньи 1983: 288]. В 20-е годы XX в. за это же упрекал «Троецарствие» и Лу Синь, считая, что в

эпопее «слишком много фактов и мало вымысла» [Лу Синь 1957: 335].

Утверждая историчность фактов эпопеи, Мао Цзун-ган вместе с тем подчеркивал важность категории *ци* — «удивительного», а также таких понятий, как *хуань* — «обманчивость, призрачность», *цяо* — «ловкость», «мастерство» и *мяо* — «прелесть». Определяя эти категории в «Правилах чтения», теоретик пишет что *хуань* — «обманчивость, призрачность» есть то, что «находится за пределами людских мыслей, то, что читатель не предполагает», *цяо* — «ловкость», «мастерство» — это то, что «восстанавливается в мыслях людей», а *мяо* — это прелесть, заключенная в самой словесности. Однако следует подчеркнуть, что Мао Цзун-ган считал, что все эти категории присутствуют в реальной истории, в эпоху Троецарствия. Поскольку удивительной была сама ситуация в эпоху борьбы Трех царств, то и повествование удивительно, — говорится в «Предисловии» к «Троецарствию», подписанном именем Цзинь Шэнтаня. При этом в «Правилах чтения» подчеркивается, что прелесть повествования есть отражение естественной прелести, создаваемой Небом. Само понятие естественности передается здесь словом *тянь-жань*, состоящим из морфем *тянь* — «небо» и *жань* — своеобразного суффикса, входящего, например, в состав слова *цзыжань* — «самое естественность», которое обычно переводится как «естественность». Отсюда, видимо, и представление о Создателе (*цзаочжэ*), который «искусен в создании словесности». При этом само понятие «Создатель», как уже говорилось, заимствовано, видимо, из даосской философии, впервые его употребил еще Чжуан-цзы, живший в IV в. до н.э.

Признавая примат естественности, Мао Цзун-ган вместе с тем не ставил знака равенства между трудом историка, строго фиксирующего факты, и прозаиком, создающим историческое повествование. Сравнивая работу писателя над «Речными заводями», в которых автор не связан историческими фактами и «может из ничего рождать [придумывать] события, по-своему их начинать и уничтожать», с работой автора «Троецарствия», где описываются конкретные исторические события, Мао Цзун-ган подчеркивает, что труд автора исторического повествования непрост, поскольку ему нелегко изменять и события.

Мао Цзун-ган пытается показать и прелесть «Троецарствия» именно как художественного произведения. Он разработал целую систему описания структуры повествования в эпопее и отдельных

художественных приемов, с помощью которых и достигается прелесть художественного текста.

К числу важнейших в его теории относится положение о различной разработке аналогичных ситуаций (коллизий) в повествовательном тексте. Следует подчеркнуть, что мышление аналогиями вообще один из основных постулатов китайского мышления [см. Рифтин 1983]. Вот почему Мао Цзун-ган и обращает на аналогии особое внимание.

В соответствии с идеей примата естественности над художественным творчеством он, формулируя некоторые свои положения, использует образы, взятые из живой природы. Так, в «Правилах чтения» он пишет: «Одна из прелестей "Троецарствия" в том, что оно подобно дереву, у которого разные ветви, а на одинаковых ветвях — разные листья, при одинаковых листьях — разные цветы, при одинаковых цветах — разные плоды». Поясняя это метафорическое высказывание, Мао Цзун-ган фактически развивает мысль своего предшественника Цзинь Шэн-таня об однотипности эпизодов и преодолении этого единообразия. При этом, говоря об однотипности, он вслед за Цзинь Шэн-танем использует слово *фань* (в обычном значении — «преступать [закон]», но в теории поэзии, например, в стансах о поэзии Сыкун Ту (IX в.) имеющее значение «повторяться», «повторение»).

Как мы помним, Цзинь Шэн-тань говорит о разных типах повторения ситуаций. Мао Цзун-ган наряду с повторением *фань* вводит и понятие *би* — «избегание, преодоление». Так образуется своеобразное диалектическое единство — единообразие, повтор и способы его преодоления. Причем литератор должен уметь как нагнетать однообразные ситуации или образы, так и преодолевать, избегать единообразия. Описывая однотипные эпизоды, например, огненные нападения или битвы на воде, Ло Гуань-чжун каждый раз делает это по-разному. Об этом Мао Цзун-ган говорит не только в «Правилах чтения», но и в комментариях к отдельным главам. Например, в вводных комментариях к 46-й главе он сравнивает три описания огненных нападений: при Синье (гл. 40), на склоне Бованпо (гл. 39) и при Красной стене на Янцзы (гл. 50). Он подчеркивает, с одной стороны, их однотипность («маленькие различия при большом сходстве»), а с другой — то, что повествование «не надоедает [читателю], подобно тому как [не надоедает читать,] про [мудрого] Кун-мина (Чжугэ Ляна). И я каждый раз удивляюсь: современники только возьмутся за кисть, сразу [пишут] как другие; опустят кисть — сразу — повторе-

ние, и там, и здесь только все обычное, ни в начале, ни в конце тем более нет ни добавлений, ни замен. Почему бы им не взять повествование о [полководцах] Чжоу Юе и Кун-мине и не прочесть его?». Такого рода сетования постоянны и в «Правилах чтения», где Мао Цзун-ган неоднократно пишет, что современные литераторы не учатся мастерству на примере «Троецарствия».

Мао Цзун-ган тонко чувствует художественную ткань повествования, говоря о том, что заинтересованность читателя подогревается неожиданными сюжетными коллизиями. Обращаясь вновь к образам природы, автор «Правил чтения» пишет: «В “Троецарствии” есть прелесть того, что называется “звезды движутся, Северный ковчег поворачивается, дождь затопляет, ветер опрокидывает”». Такой, может быть, не совсем ясный образ Мао Цзун-ган подкрепляет цитатой из стихов Ду Фу: «По небу плывут облака, подобные белому одеянию, миг все меняется, и [они] превращаются в темного пса (сизые тучи)». Именно эта цитата является ключом к его мысли о неожиданности как эстетической категории, о неожиданности сюжетных изменений. Как пишет он в комментариях к 42-й главе: «В словесности есть прелесть, прелесть в невозможности угадать будущие события. Например, Сюань-дэ (Лю Бэй) изначально хотел укрыться в Сяньяне, а вдруг передумал и [решил укрыться] в Цзянлине, хотел в Цзянлине, а потом вдруг изменил [намерение] и [укрылся] в Ханьцзине. Это все нельзя предугадать... Если, зная предыдущие события, тотчас поймешь, что последует за ними, то это точно уж не будет искусно (букв. “прелестью”); когда читая предыдущий текст, сразу поймешь, что будет дальше, то это точно уже не будет прекрасно». Другой сводный комментарий — в начале 54 главы — говорит о том, что Мао Цзун-ган понимал неожиданность как эстетическую категорию не только прямолинейно. Так, он пишет: «Несчастье — это счастье, счастье — это несчастье, [поскольку] в счастье таится несчастье, а несчастье в свою очередь таится в счастье. Таково переплетение. Воистину человеку и в мыслях не дано постигнуть это». Тут нельзя не видеть влияния китайской космологической доктрины, согласно которой в темном начале *инь* есть зародыш светлого начала *ян*, а радость, дойдя до своего апогея, переходит в горе, т.е. противоположные начала всегда взаимосвязаны и существуют в неразрывном единстве.

Одновременно с положением о неожиданных коллизиях в повествовательном произведении Мао Цзун-ган вводит и положения о намеке на будущие события, которые произойдут, может быть, толь-

ко через годы. В «Правилах чтения» он пишет: «В "Троецарствии" есть прелесть того, что за несколько лет перед событием его семена бросаются в почву и лежат там. Искусный садовник бросает семена в землю, проходит время, и они прорастают. Искусный шахматист делает ход, последствия которого обнаруживаются через несколько десятков ходов. Способы художественного повествования тоже похожи». Это сравнение с садовником и шахматистом удивительно точно. В какой-то мере оно напоминает известные слова Чехова о висящем в первом акте ружье, которое должно обязательно выстрелить в последнем акте.

Мао Цзун-ган использует выражение *фу би*, где *фу* имеет наряду с первым значением «лежать ничком» производное значение «скрываться, прятаться», *би* — это «кисть, отсюда *фу би* — "скрытая кисть", "намеки"». Намек, конечно, может быть и явным, и весьма относительным. Так, один из примеров, приводимых автором «Правил чтения», связан с первым упоминанием полководца Цао Цао и сановника Дун Чжо. Мао Цзун-ган видит здесь намек на то, что Дун Чжо устроит смуту, а Цао Цао захватит власть. Действительно, в 1-й главе «Троецарствия» приводятся слова некоего предсказателя Цяо Сюаня, который говорит, что успокоить смуту в Поднебесной сможет такой талантливый человек, как Цао Цао. А вот намек на будущие действия Дун Чжо не столь прям. В той же 1-й главе отмечается спесивость Дун Чжо. Узнав, что побратимы Лю Бэй, Гуань Юй и Чжан Фэй, которые выручили его, отогнав войска Желтых повязок, не имеют ни чинов, ни рангов, Дун Чжо отнесся к ним с явным презрением. Думается, этого все-таки мало, чтобы говорить о том, что Дун Чжо учинит смуту в Поднебесной.

Мао Цзун-ган отмечает и весьма глубоко завуалированные в тексте эпопеи намеки. Так, в 57-й главе рассказывается о том, что Цао Цао увидел во сне коня. Это намек-предзнаменование. Дело в том, что имя коня (по-китайски *ма*) входит в состав двойной фамилии Сыма, а род Сыма в конце концов, как говорится в 119 главе текста, уничтожит основанное Цао Цао царство Вэй, и объединит страну под эгидой династии Цзинь.

Говоря о приеме «скрытой кисти», Мао Цзун-ган касается и внутренней связи событий в повествовательном тексте, настаивая на обязательной необходимости для текста указывать на связь событий. Как говорится в «Правилах чтения», текст должен постоянно перекликаться, связываться с грядущими в будущем событиями, чтобы, читая предыдущий цзюань (свиток), читатель определенно чувство-

вал, что будет еще последующий. При этом Мао Цзун-ган видит как бы два типа переклички событий: прямую и противоположную, обратную, созданную по контрасту. Так, в сводных комментариях к 48-й главе он пишет: «Если нет противоположности, то события в последующем тексте не будут удивительны» (*ци* — «удивительны», «неожиданны»), «если же не будет прямой переклички, то события в последующем тексте не проявятся». Думается, что именно в единстве этих двух приемов и видит теоретик эстетическую природу повествовательной прозы.

Утверждение о неразрывной связи событий соседствует у Мао Цзун-гана с положением о необходимости прерывать рассказ о событиях вставными эпизодами. Он заимствует образное выражение у своего предшественника Цзинь Шэн-таня и говорит: «В “Троецарствии” есть прелесть того, что называется “облака пересекают” (разрезают) горный хребет, мостик “запирает” горный поток». Таким образом, в повествовательной прозе наряду с последовательным описанием событий есть необходимость и во вставных эпизодах. Мао Цзун-ган отмечает их необходимость, чтобы избежать монотонности изложения.

Из «Правил чтения “Речных заводей”» Цзинь Шэн-таня Мао Цзун-ган заимствует и пункт о необходимости перед каким-либо большим событием ввести в повествовательный текст небольшое аналогичное событие. Цзинь Шэн-тань называет этот прием *нунь-иньфа*, что можно перевести как «прием игры с введением» или «прием делания введения». Заимствуя этот прием у своего предшественника, Мао Цзун-ган дает ему образное определение: «В “Троецарствии” есть прелесть того, что называется “перед снегопадом летит снежная крупа, перед дождем слышен гром”». Поясняя, он говорит о необходимости перед каким-либо эпизодом непременно ввести предваряющий его малозначительный (и, мы бы добавили, аналогичный) эпизод. Теоретик приводит пример с огненным нападением при Пуяне. В 10–12 главах «Троецарствия» рассказывается о битве под Пуяном. Содержание анализируемого отрывка таково. Сановник Цао Цао, узнав, что его отец и все родичи убиты воинами 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 не причастен, предлагает подчиненным связать его и выдать Цао Цао. Справедливый правитель, Тао Цянь хочет избавить свой народ от ужасов войны. Но тут вперед выступает какой-то человек и предлагает хитро-

умный план. Это Ми Чжу — помощник правителя округа. Далее рассказывается, что в бытность торговцем Ми Чжу как-то встретил на дороге красавицу, которая попросила подвезти ее. Ми Чжу уступил ей место в повозке, а сам пошел пешком. Затем, поддавшись на уговоры женщины, сел в повозку рядом с ней, но сидел прямо и ни разу не взглянул на нее. Через несколько ли красавица, собравшись сойти, сказала Ми Чжу, что она властительница южной звезды Огня и по повелению Верховного владыки должна спалить его дом. Поскольку же он отнесся к ней с почтением, она решила предупредить его о грозящей беде. Ми Чжу поспешил домой и вынес все вещи. Вечером в кухне начался пожар. Ми Чжу роздал свое добро бедным, а сам пошел на службу к Тао Цяню. Только после этого Ло Гуань-чжун рассказывает о том, какой план предложил Ми Чжу. Заметим, что в комментариях Мао Цзун-гана к описанному выше микроэпизоду сказано: «Сердечный огонь не возгорелся, небесный огонь также не причинит вреда». Эта аналогия между «сердечным огнем» (чувствами к красавице) и «огнем небесным» достаточно глубоко скрыта от глаз читателя (особенно современного), но в эпоху Средневековья она скорее всего была ясна.

План Ми Чжу состоял в том, чтобы заманить Цао Цао в город Пуян и поджечь его со всех сторон. Цао Цао еле-еле удалось спастись бегством. Между огненной ловушкой, в которую попал Цао Цао, и встречей Ми Чжу с властительницей звезды Огня, казалось бы, нет никакой связи. Однако, Мао Цзун-ган усматривает тут связь по аналогии, в основе которой лежит упоминание огня. Заметим, что концепция «рода» (однотипности, аналогии) часто служила у китайцев заместителем концепции причинности. «Огонь в доме Ми Чжу — пишет Мао Цзун-ган в комментариях, — это небесный огонь. Огонь в Пуяне — это и «человеческий» (т.е. разведенный людьми. — *Б.Р.*), 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 коварный герой. Сохранение совершенного мужа соответствует принципам Неба, оставление в живых коварного героя — это уже судьба». Такое разъяснение, а также другие замечания Мао Цзун-гана показывают, что, с точки зрения средневекового китайского литератора и, видимо, 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.

Стоит добавить, что аналогии с огнем вообще относятся к числу излюбленных Мао Цзун-ганом, и он неоднократно отмечает их. Выше мы говорили о приеме, который Цзинь Шэн-тань назвал «хвост выдры». Мао Цзун-ган говорит о том же, что и его предшественник, заменяя лишь название самого приема более распространенным и взятым опять-таки из области природы. «В “Троецарствии” есть прелесть того, что называется “после волн идет рябь, после ливня идет мелкий дождь”». Поясняя, Мао Цзун-ган пишет: «Обычно в словесности есть [категория] *ци* — удивительное: эпизоду непременно предшествует какой-либо предвестник (букв. “предшествующий звук”), а после события непременно есть “остаток силы” [*эхо*]». Теоретик подтверждает это положение примерами из «Троецарствия», которые, однако, представляются не столь убедительными, как приводимый выше пример из «Речных заводей» (У Сун убивает тигра, а потом встречает охотников в одежде из тигровой шкуры). Мао Цзун-ган ссылается на известный эпизод с троекратным посещением Лю Бэем и его побратимами тростниковой хижины мудреца Чжугэ Ляна. Только на третий раз Лю Бэй застаёт Чжугэ Ляна дома и приглашает его к себе в советники. Своеобразное эхо этого эпизода Мао Цзун-ган видит в главе 39-й, где рассказывается, как племянник Лю Бэя по имени Лю Ци трижды просит Чжугэ Ляна спасти его от злой мачехи. Чжугэ Лян дважды отказывается дать совет, не желая вмешиваться в семейные дела, а на третий раз, приводя пример из исторического прошлого, советует Лю Ци просто покинуть родной дом. Нам кажется, что этот эпизод едва ли является эхом троекратного посещения Лю Бэем хижины Чжугэ Ляна, хотя, конечно, в обоих случаях речь идет о необходимости совета, только в первом Лю Бэй хочет заполучить мудреца, который бы давал ему советы постоянно, а во втором — об однократном совете. Видимо, поэтому-то Мао Цзун-ган и видит здесь как бы ослабленное эхо первого знаменитого эпизода (немаловажное значение имеет здесь и троекратность действия).

Рассматривая особенность композиции «Троецарствия», Мао Цзун-ган формулирует в «Правилах чтения» положение о смене напряжения и ослабления в сюжете, опять-таки заимствуя образы из мира природы. «В “Троецарствии” есть прелесть того, что называется “холодный лед растоплен жарой, прохладный ветер сметает пыль”». В качестве одного из примеров Мао Цзун-ган ссылается опять-таки на троекратное посещение Лю Бэем хижины мудреца

Чжугэ Ляна. Описание трех поездок Лю Бэя к Чжугэ Ляну — один из известнейших эпизодов «Троецарствия». Имеем ли мы дело с историческим фактом или преданием, не совсем ясно. В официальной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу ничего об этом не говорится, а в одном из неофициальных сочинений той эпохи вообще рассказывается, что молодой мудрец сам явился к Лю Бэю, но поначалу был принят весьма холодно. Однако в сохранившихся сочинениях самого Чжугэ Ляна есть слова о трехкратном посещении его хижины Лю Бэем. Не исключено, однако, что это позднейшая вставка, — слишком похоже это на обычную для фольклора троичность действий.

Сам этот эпизод составляет содержание 37-й и 38-й глав эпопеи. Действие всячески тормозится небольшими вставными эпизодами — встречами на дороге с друзьями Чжугэ Ляна. Читатель, знакомый с именем Чжугэ Ляна по многочисленным устным преданиям и пьесам, ждет встречи Лю Бэя с ним, а вместо этого описывается встреча с другом Чжугэ Ляна даосом Цуй Чжоу-пинем. Весь разговор Лю Бэя с даосом не вносит ничего нового в повествование. Цуй Чжоу-пин лишь повторяет уже известные читателю истины, подтверждая, что стремления Лю Бэя гуманны и что «так уж исстари повелось: порядок сменяет смута, смуту — порядок». Мао Цзун-ган приводит и другие примеры «охлаждения» напряженного действия. Стоит обратить внимание на известную однотипность этих вставок, ослабляющих напряженность действия. Во всех случаях Мао Цзун-ган ссылается на встречи героев с отшельниками или буддийским монахом. Все эти микроэпизоды не продвигают действие, но выполняют определенную идейную функцию.

Мао Цзун-ган акцентирует внимание и на введении в повествование о вооруженной борьбе Трех царств эпизодов, в которых героями являются не воины или царедворцы, а женщины. В «Правилах чтения» это положение тоже сформулировано весьма образно. «В "Троецарствии" есть прелесть, подобная той, когда к звукам вдруг добавляется звучание барабана, губного органчика — *шэна* и флейты — *сяо*, когда среди звуков цитры — *цин* и гуслей — *сэ* [слышны] колокола». (Следует пояснить, что в первом случае в оригинале стоит глагол *цзя*, буквально означающий «зажимать», имеющий и наречное значение «вперемешку». Английский переводчик предпочел перевести здесь слово *цзя* как *interrupt* — «прерывать», «вмешиваться в разговор», что тоже вполне удачно, хотя употребленный Мао Цзун-ганом глагол и не имеет такого значения.)

Надо сказать, что примеры, приводимые теоретиком для разъяс-

нения, не однотипны с точки зрения движения сюжета. Если описание распрей императрицы Хэ-хоу и матери императора Лин-ди Дун-хоу, вставленное в повествование о восстании Желтых повязок (гл. 2), никак не движет действие эпопеи, а наоборот, тормозит его развитие, то эпизод с красавицей Дяо-чань, которая должна была посеять раздор между всемогущим сановником Дун Чжо, задумавшим захватить престол, и его приемным сыном Люй Бу, бесспорно, продвигает действие. Сцена у беседки Фэнъитин — одна из центральных в этом эпизоде. Дун Чжо застаёт там красавицу Дяо-чань, которую он сделал своей наложницей, в объятиях Люй Бу. Дун Чжо бросает алебарду, желая убить Люй Бу. Здесь нет ослабления действия, как в предыдущих случаях (ср. встречи Лю Бэя или Гуань Юя с отшельниками), мы имеем здесь напряжённое действие, разница лишь в том, что среди боевых сцен (бой барабанов) вдруг вклиниваются сцены не батальные, — главными героями в них выступают не воины или сановники, а женщины. В таком чередовании разнохарактерных сцен (говоря современным языком, — героических и любовных) Мао Цзун-ган и видит одну из прелестей повествования. Все эти сцены основаны, конечно, не на исторических фактах, — во многом это плод народной фантазии, народных преданий и драм, откуда в подобных случаях Ло Гуань-чжун заимствует сюжетные ходы (см. [Рифтин 1970: 205–224]).

Китайские исследователи видят в этом чередовании героических и романтических эпизодов воплощение одного из принципов традиционной китайской эстетической мысли, ссылаясь на постулат теории живописи (о том, что «сила таится в изяществе») и теории поэзии жанра *цы* (о том, что «в мужественных словах должна быть мелодичность, в изящных словах должна быть крепость (букв. *гу* — “кость”»)).

В системе взглядов Мао Цзун-гана важное место занимает и представление о парности (противопоставленности) эпизодов, образов, ситуаций. В «Правилах чтения» мы читаем: «В “Троецарствии” есть прелесть воткнутого один против другого удивительных пиков, стоящих друг против друга парчовых ширм». Причём теоретик подчёркивает, что эта парность может проявляться как в виде прямой аналогии, так и в виде аналогии по контрасту, может быть в пределах одной главы, а может быть весьма далекой, удаленной на несколько глав. Примером первого типа может служить, по его мнению, противопоставление описания детства главных героев: Лю Бэя — будущего идеального правителя, который ещё в детстве не совершал дурных

поступков, а играя в деревне со сверстниками, говорил, что «когда он будет императором, то будет ездить в государевой колеснице под зонтом из перьев» (гл. 1-я), и Цао Цао, который с детства беспутствовал, не зная меры. Это противопоставление Мао Цзун-ган особо подчеркивал в своих комментариях, где он писал: «Дядя по отцу Лю Бэя удивился своему племяннику. Дядя по отцу Цао Цао рассердился на своего племянника... Сюань-дэ [Лю Бэй] почтителен к матери, Цао Цао обманывает отца и дядю — дурное и хорошее тотчас же начинают различаться».

В качестве примера однотипности действия с противоположным результатом Мао Цзун-ган приводит эпизоды с огнем. В первом случае речь идет об огне (пожаре) в ущелье Шанфан (гл. 103). Чжугэ Лян смог заманить в ущелье Шанфан своего врага, вэйского полководца Сыма И, в полной уверенности, что Сыма И не выберется из моря огня. В ущелье заранее был припасен хворост, и как только Сыма И устремился туда, воины Чжугэ Ляна стали бросать с горы горящие факелы. Все кругом запылало, Сыма И приготовился к смерти, но внезапно хлынул дождь и огонь погас. Во втором же случае (конец гл. 103) погасший светильник в шатре Чжугэ Ляна в Учжаньюане предвещает его близкую кончину. В обоих случаях речь идет о гаснущем огне, но в первом он спасает полководца, а во втором предвещает смерть героя. С точки зрения современного, тем более зарубежного читателя тут трудно усмотреть какую-либо связь, но для Мао Цзун-гана, с его обостренным мышлением аналогиями, такая пара однообразных действий с противоположным результатом была совершенно очевидна и еще раз подчеркивала мастерство автора «Троецарствия».

К числу парных понятий в Китае с давних времен относится пара *бинь-чжу* — «гость и хозяин» (именно в таком порядке, а не хозяин и гость). Эти понятия употребляются и в современном языке, когда пара обозначает два взаимосвязанных, взаимоподчиненных члена, например, в сочетании *чжуйюй* — «подлежащее» и *биньюй* — «дополнение». Этими понятиями оперирует и Мао Цзун-ган, говоря, в «Правилах чтения» о прелести повествования, которую он определяет словами: «гость оттеняет хозяина». Под гостем здесь понимается какой-либо эпизод, оттеняющий следующий за ним, аналогичный в известной степени. В качестве примера Мао Цзун-ган ссылается на первую главу «Троецарствия», где сперва рассказывается о трех братьях по фамилии Чжан, которые подняли восстание Желтых повязок, а потом повествуется о трех героях — Лю Бэе, Гуань Юе и Чжан Фэе,

которые побратались, поклявшись защищать правящую династию, и стали центральными героями эпоса.

Мао Цзун-ган здесь вновь обращается к троекратному посещению Лю Бэем тростниковой хижины Чжугэ Ляна, подчеркивая, что все отшельники и мудрецы, которых Лю Бэй встретил на дороге, суть «гости» и введены в повествование, чтобы оттенить самого мудрого из них — Чжугэ Ляна. Теоретик распространяет понятие «гостя» и «хозяина» и на действия, и на местности, и на отдельные предметы (детали). Во всем он видит сложное соподчинение описываемых персонажей и коллизий, вещей. Среди приводимых Мао Цзун-ганом примеров есть и такой: в 20-й главе «Троецарствия» рассказывается о том, что император, мечтая избавиться от Цао Цао, который стал своевольничать и намеревался лишить государя власти, подарил своему родственнику Дун Чэну халат и пояс с зашитым в нем посланием, повелевая собрать верных людей и уничтожить тирана Цао Цао. Совершенно ясно, что главное («хозяин») здесь — пояс, а функция халата второстепенная («гость»).

Нетрудно заметить, что Мао Цзун-ган обычно оперирует бинарными оппозициями, своеобразными парами понятий или коллизий, параллельных или противостоящих, противоположных друг другу. Думается, что тут следует видеть основной принцип традиционного китайского мышления, в основе которого, как говорилось выше, лежит представление о взаимодействии двух полярных начал — *инь* и *ян*.

В «Правилах чтения» Мао Цзун-ган рассматривает художественное произведение: его идейное содержание (проблема легитимизма) и искусность композиционного построения. Он формулирует двенадцать положений, двенадцать «прелестей» (*мяо*) текста «Троецарствия», иллюстрируя каждое из них многочисленными примерами. Конечно, «Правила чтения» рассчитаны на китайского читателя, хорошо знакомого с текстом эпоса. Для иностранного читателя наибольший интерес представляют не сами примеры, а общие положения теоретика XVII в., то, как он анализирует повествовательный текст, пытаясь выявить скрытую связь эпизодов и сюжетных коллизий, связь, которую без его комментариев едва ли ощутит современный читатель, тем более зарубежный.

Мао Цзун-ган комментировал и редактировал текст «Троецарствия» более трехсот лет назад, однако его мысли во многом не устарели и перекликаются с различными современными представлениями о структуре повествовательного текста.

«Правила чтения Троецарствия» печатаются постоянно в различных изданиях эпопеи, в 1990 г. в США был опубликован английский перевод «Правил чтения», включенный в книгу «Как читать китайский роман» [Rolston 1990]. Переводу предпослана вступительная статья переводчика Дэвида Роя. Двумя годами ранее в Канаде были опубликованы интересные статьи М.Долежаловой-Велингеровой «Теория повествования в Китае XVII в.» [Doleželova-Velingerova 1988] и статья под названием «Микроструктура и макроструктура: критические рассуждения Мао Цзун-гана о "Троецарствии"», написанная Элисон Бэйли [Bailey 1988]. В статье Долежаловой-Велингеровой делается попытка сопоставления взглядов Цзинь Шэн-таня, Мао Цзун-гана и комментатора романа XVI в. «Цветы слив в золотой вазе» Чжан Чжу-по (1670?–1698?). Бэйли же пытается показать, как во взглядах Мао Цзун-гана отразились общие представления китайцев о космосе. Мы постарались сделать упор на его анализе художественного текста.

Мао Цзун-ган

Правила чтения «Троецарствия»¹

Читая «Троецарствие», следует различать законную династию и незаконную династию. Что считать законным правлением? Это — династия Хань в землях Шу. А незаконные государства? Это Вэй и У. Кто нарушил преемственность власти? Это династия Цзинь (265–317).

Почему Вэй не могла называться законной династией? Если говорить о территории — она господствовала на Центральной Равнине, но если ставить вопрос о законности, то страной [должны были] управлять те, кто относился к роду Лю, т.е. Хань. Надо говорить о справедливых принципах, а не о территории. Поэтому [историк] Сыма Гуан (1019–1068) допустил ошибку, признав законной династию Вэй в своем «Зерцале всеобщем, в управлении помогающем». А [философ] Цзы-ян [Чжу Си, 1130–1200], посчитавший законной династию Шу в своем «Зерцале всеобщем в кратком изложении», был прав.

В «Кратком изложении» в конце эры Цзяньань [Установления спокойствия, 196–220] императора Сянь-ди крупными иероглифами написано: «Первый год правления эры Чжаньу императора Чжаоле

[Лю Бэя, 221 г.] Поздней династии Хань» и [далее события] в царствах У и Вэй даются в комментариях [под годами правления Шу]. Таким образом, [в «Кратком изложении»] царство Шу оказывается законным наследником императорского дома, поскольку [его основатель] был родственником ханьского дома [и носил фамилию Лю]. А царство Вэй — разбойник, узурпировавший трон, поскольку [его основатель] захватил трон. Поэтому сперва говорится о том, как Лю Бэй поднял войска в Сюйчжоу против Цао Цао, а потом о том, как первый министр Чжугэ Лян выступил с армией, чтобы покарать Вэй. И это великое дело будет сиять тысячи лет.

Дом Лю еще не погиб, Вэй еще не объединило страну. Поэтому Вэй определенно не может считаться законной династией. Но когда род Лю прекратился, царство Цзинь объединило страну (280). Но почему же Цзинь тоже нельзя считать законной династией? Отвечаю: Цзинь утвердилось благодаря тому, что сановники убили государя, так чем же Цзинь отличается от Вэй? Однако после правления первого государя годы династии Цзинь (317–420) были сочтены, но все же здесь можно только говорить о непрямом наследовании, а не о законности династии. Что же до династии Восточная Цзинь, то она установила спокойствие только в южной части страны, поменяв [как говорится], «коня» на «быка»². Тем более речь тут не может идти о возврате к законному правлению. Поэтому то, как Цзинь поглотила Три царства, напоминает то, как царство Цинь [221–207 до н.э.] объединило Шесть царств или же как Пять династий были «объединены» династией Суй [589–618]. Династия Цинь была уничтожена династией Хань [206 до н.э. — 190 н.э.], а Суй — династией Тан [618–907].

Если говорить о законном правлении, то в первую очередь следует назвать династию Хань, а династии Вэй и Цзинь не могли называться таковыми. А если говорить о более поздних временах, то следует назвать династии Тан и Сун [960–1279], династии Лю Сун [420–479], Ци [479–502], Лян [502–557], Чэнь [557–589], а также Суй и Позднюю Лян [907–923]. Поздняя Тан [923–936], Поздняя Цзинь [936–946], еще одна Хань [947–950] и Чжоу [950–960] не могут быть названы законными династиями. Не только Вэй и Цзинь не были законными династиями, как династия Хань, но и Тан и Сун не были такими законными, как Хань.

Суйский император Янь-ди [правил 604–618] не следовал истинному пути — Дао, и династия Тан пришла на смену династии Суй. Но, к сожалению, сделать это так открыто, как сделала династия Чжоу [1122–256 до н.э.], сменившая династию Шан [1765–1122 до

н.э.], ей не удалось, основатель династии сам провозгласил себя князем-гуном Тан и прибавил себе девять регалий³, фактически «танцую» по ложной дорожке-колее, проложенной Вэй и Цзинь. Так что в Поднебесной нет столь законной династии, как Хань.

Если говорить о династии Сун, то она утвердилась на основе преданности и верности [долгу]. В эту эпоху было множество знаменитых сановников и великих ученых-конфуцианцев, поэтому те, кто обсуждает [эти вопросы], считают Сун законной династией. Однако в конце династии Сун шестнадцать областей на севере не значились на карте Сунской империи. Ее площадь была меньше, чем у Тан.

Однако когда во время военного мятежа в Чэньцзяо основатель династии надел на себя желтый [императорский] халат, он получил [отнял] Поднебесную из рук младенца, оставшегося без отца, и вдовы. Так что основание этой династии [букв.: «приведение Поднебесной в порядок»] тоже не сравнится с [началом] династии Хань.

Если династии Тан и Сун не сравнятся с Хань, то что говорить о династиях Вэй и Цзинь?

[Основатель Ханьской династии] Гао-цзу [правил 202–195 до н.э.] утвердился на престоле, уничтожив жестокую Цинь и разгромив [Сян Юя из] царства Чу, который уничтожил чуского государя И. [Ханьский] император Гуань-ди [правил 25–57] убил Ван Мана и возродил былую мощь Ханьской династии. Чжао-ле [Лю Бэй] воевал против Цао Цао и смог сохранить в Западной Сычуани правление династии Хань.

Если основатель династии законен, дети и внуки продолжают его дело, это [«прямое»] наследование. Однако этого нельзя сказать об императоре Гуань-ди [25–56], который объединил страну, а почему Чжао-ле [Лю Бэй], правившего только на [небольшой] части [страны], нельзя считать законным [«прямым»] государем? Он был законным [прямым] государем. Почему мы не можем признать столь же законным Лю Юя— основателя династии Лю Сун [420–422] или Лю Чжи-юаня [947–948, основавшего еще одну Позднюю Ханьскую династию], раз оба они были потомками рода Лю? Отвечаю: они оба были из рода Лю, но были дальними потомками, к тому же не доказано [что они были потомками ханьских императоров]. Не так, как Лю Бэй, который был потомком Цзиншаньского князя-вана [154–113 г. до н.э.], и не столь отдаленным и доказанным потомком. Более того, и Лю Юй, и Лю Чжи-юань пришли к власти через убийство, поэтому не идут в сравнение с Чжао-ле [Лю Бэем].

[Основатель династии Поздняя Тан] Ли Цунь-сюй [923–926] тоже

не может считаться законным. Почему? Отвечаю: он не принадлежал к роду Ли, эта фамилия была пожалована ему [государем]⁴. Он не очень отличается от основателя династии Цинь, который родился от наложницы сановника Люй Бу-взя [ум. 235 до н.э.], или от основателя династии Восточная Цзинь, который был незаконным сыном человека по фамилии Ню. Так что Ли Цунь-сюй тоже не может сравниться с Чжао-ле [Лю Бэем].

Ли Пянь⁵, основателя династии Южная Тан [937–943], тоже нельзя считать легитимным продолжателем династии Тан. Почему? Отвечаю: его родственная связь с домом Тан так же далека, как у Лю Юя и Лю Чжи-юаня [с династией Хань]. Его нельзя сравнивать с Лю Бэем. Ли Пянь не мог продолжать династию Тан и считаться законным государем. А вот основателя династии Южная Сун Гао-цзуна [1127–1162] можно считать прямым продолжателем дома Сун. Почему? Он был непосредственным потомком основателя династии Сун и прямо продолжил правление, которое не прерывалось. Так что законность его правления [ясна]. Даже несмотря на то, что Гао-цзун казнил [патриота] Юэ Фэя [1103–1141] и опирался на [предателя] Цинь Куя, историки все-таки считают его законным продолжателем династии Сун. Насколько выше его Чжао-ле [Лю Бэй], который жил единым сердцем со своими сановниками и поклялся покарать узурпатора-злодея [Цао Цао]. Потому-то Чжао-ле [Лю Бэй], без сомнения, истинный законный правитель.

Чэнь Шоу [233–297] в своей «Истории Трех царств» не прояснил это дело. Поэтому я основываюсь на «Кратком зеркале» Цзы-яна [Чжу Си] и делаю добавления к «Троецарствию», чтобы исправить [положение].

Древних историй у нас множество, но люди с жадностью читают «Историю Трех царств». И в древние времена и ныне много талантливых людей, но никогда не было и нет [одновременно] их столько, сколько было в период Трех царств.

Когда талант сражается с бесталанным — это неудивительно. А вот когда наблюдаешь сражение талантов — это удивительно. Когда талант встречает сомн других талантов — это неудивительно, а вот наблюдать, как сражаются талант с талантом и один талант одерживает победу над сонмом талантов — это еще более удивительно.

Я считаю, что в период Троецарствия было три удивительных [таланта], три потрясающих [таланта]. Чжугэ Лян (Кун-мин) был потрясающим, Гуань Юнь-чан [Гуань Юй] был потрясающим и Цао Цао был третьим.

В исторических записях просто лес мудрых первых министров, но за десять тысяч лет, прошедших с древности, славы, выше чем у Кунмина, не было ни у кого. Он играл на цитре и сидел [в бездействии], обхватив колени, т.е. просто-напросто вел жизнь отшельника и не связанного канонами выдающегося человека. А вышел [из хижины и стал служить] с веером из перьев и с повязкой на голове, не изменив манер утонченного человека. Жил в тростниковой хижине, а знал о [будущем] тройственном разделе Поднебесной и, значит, постиг веление времени⁶.

Восприняв со всей ответственностью завет [Лю Бэя], он шесть раз ходил походом [на царство Вэй] через горы Цишань, исполнив до конца свой долг. Он семь раз брал в плен [предводителя варваров Мэн Хо], [предложил план] восьми расположений, [изобрел] деревянных быков и самодвижущихся [деревянных] коней, так что нельзя было догадаться, демон он или бог.

Он служил до изнеможения, а в стремлениях был тверд до самой смерти. Он был предан делу как [верный] сановник или [почтительный] сын. Он превосходит Гуань-цзы [ум. 645 до н.э.] и Юэ И [III в. до н.э.], его можно поставить рядом с И-инем и Люй Шаном⁷. Воистину первый удивительный человек среди мудрых первых министров древности и современности!

В исторических записях знаменитых полководцев — что облаков на небе, но исключительный, стоящий над толпой [полководцев], только Юнь-чан [Гуань Юй]⁸. Он читал историю при светильнике и тем явил высшую степень конфуцианско-классического [образца]⁹. Алое сердце его, как и красный лик, [свидетельствуют] о высшей степени его героического духа.

Он держал зажженной свечу до самого утра, и люди говорят о его высокой чистоте¹⁰, один с мечом явился на пир, и люди веками преклоняются перед его божественной мощью¹¹. Один проделал путь в тысячу ли [верст], тем самым явив истинную преданность своему государю¹². Великодушно на дороге Хуажундао отпустил Цао Цао, отплатив за добро и проявив исключительное чувство долга¹³. Его деяния подобны белому солнцу на синем небе, его отношение к людям подобно ясной луне после дождя, а сердце [открыто], как у Чжао Бяня, который зажигал курительные свечи и докладывал Верховному Владыке [о своих деяниях за день], в славе же он превзошел Чжао Бяня¹⁴. В мыслях он был подобен Жуань Цзи [210–263], с презрением [высокомерно, с ненавистью] смотревшему на людей белками глаз¹⁵, а в строгости и прямоте превосходил его. Воистину

первый удивительный человек среди полководцев древности и наших дней.

В исторических записях коварные герои наступают друг другу на пятки [т.е. идут бесконечной чередой], но никто из них не сравнится с Цао Цао, прекрасно знавшим, как, используя таланты, обмануть Поднебесную. Он воспринял учение Сюнь Юя [163–212] о поддержке государя и сравнивал себя с Чжоуским Вэнь-ваном¹⁶, чтобы казаться верным престолу. Он отвергал Юань Шу как незаконно присвоившего императорский титул, а сам хотел получить титул князя-хоу, вроде бы явив свою покорность государю. Он не казнил сановника Чэнь Линя [ум. 217], жалея его талант, и таким образом вроде бы проявил великодушие; не преследовал Гуань-гуна [Гуань Юя], полностью в соответствии со своими обещаниями, и тем самым вроде бы явив верность долгу¹⁷.

В привлечении ученых, может, он превзошел Ван Дуня [266–324], который не сумел использовать Го Пу [276–324]¹⁸. В знании людей Цао Цао превзошел Хуань Вэня [312–373], который не смог распознать Ван Мэна¹⁹. Ли Линь-фу [ум. 752], хотя и смог сдерживать мятежника Ань Лу-шаня²⁰, не сравнится с Цао Цао, который за заставой разбил племена ухуаней²¹. Хотя Хань То-чжоу [1151–1207] и смог унизить Цинь Куя после смерти [последнего]²², он не сравнится с Цао Цао, который пытался покарать Дун Чжо²³, но тот остался жив. Цао Цао узурпировал власть в стране, хотя и сохранил названия правления [ханьского государя], чем отличался от Ван Мана [41 до н.э. — 23 н.э.], открыто убившего государя²⁴. Цао Цао оставил дело смены династии своему сыну и этим превзошел Лю Юя [356–422], который торопился узурпировать власть Восточной династии Цзинь²⁵. Цао Цао — самый удивительный человек среди коварных деятелей древности и нашего времени. Таковы три удивительных героя. Подобных им в истории не было ни до, ни после, поэтому, прочитав от корки до корки все исторические сочинения, будешь еще с большим удовольствием читать «Троецарствие»²⁶.

В эпоху Троецарствия были три потрясающих таланта, это определено. Но обозревая историю до и после Трех царств, хочу спросить, кто еще, как [стратеги] Сюй Шу и Пань Тун, так удачно разрабатывал планы сражений? Хочу спросить, кто еще, как Чжоу Юй, Лу Сюнь и Сыма И, командовал армией и [столь искусно] использовал войска? Хочу спросить, кто еще распоряжался людьми и справлялся с делами [так хорошо], как Го Цзя, Чэн Юй, Сюнь Юй, Цзя Сюй, Бу Чжи, Юй Фань, Гу Юн и Чжан Чжао? Хочу спросить, кто еще среди

имеющих военные заслуги и понимающих в стратегии превосходить других, как Чжан Фэй, Чжао Юнь, Хуан Чжун, Янь Янь, Чжан Ляо, Сюй Хуан, Сюй Шэн и Чжу Хуань? Хочу спросить, кто еще атаковал [врага] и брал неприятельские позиции с такой отвагой, как Ма Чао, Ма Дай, Гуань Син, Чжан Бао, Сюй Чу, Дянь Вэй, Чжан Хэ, Сяхоу Дунь, Хуан Гай, Чжоу Тай, Гань Нин, Тайши Цы и Дин Фэн? Часто ли талантливые и сильные мужья могут сравниться с Цзян Вэем и Дэн Аем в знаниях, храбрости и знании уязвимого места врага? Или вот Ян Ху и Лу Кан, которые с такой легкостью сражались друг против друга? А что касается конфуцианской науки, то следует сказать о Ма Жуне и Чжэн Сюане. Что до красот стиля, то тут Цай Юн и Ван Цань, что же до находчивости и быстроты — то это Цао Чжи и Ян Сю. Рано постигшие мудрость — это Чжугэ Ло и Чжун Хуэй. Способные [быстро] отвечать [собеседнику] — это Цинь Ми и Чжан Сун, вести диспут — это Ли Хуэй и Кань Цзэ. Не осрамиться, [выполняя] приказ правителя, — это Чжао Цзы и Дэн Чжи. Написать летящее послание, [привязываемое к стреле], или спешный приказ — это Чэнь Линь и Жуань Юй. Справиться со сложностями в управлении и улаживать трудные дела — это Цзян Вань и Дун Юнь. Быстро прославившиеся и получившие известность — это Ма Лян и Сюнь Шуан. Любитель древности — это Ду Юй, а имеющий обширные знания — это Чжан Хуа. В других книгах, описывающих иные эпохи, нелегко найти такое перечисление талантов.

Если хочешь узнать о мудрости, то пример — проницательность Сыма Хуэя, о строгости поведения — то примером служат высокие моральные качества Гуань Нина. Что же до жизни отшельников, то это Цуй Чжоу-пин, Ши Гуан-юань и Мэн Гун-вэй, бежавшие от мира, [отрицая тиранию]. Из тех, кто обладал высокой нравственностью, не выступал против вероломства [Цао Цао], следует назвать Кун Жуна, а из тех, кто со всей прямоотой нападал на коррупцию, — Чжао Яня, а из тех, кто героически обличал зло, — Ми Хэна; храбро ругал разбойника — Цзи Пин. Пожертвовавшие жизнью за родную страну — это мудрые Дун Чэн и Фу Вань.

Поплатились жизнью за свою честность Гэн Цзи и Вэй Хуан, умерли за своих отцов, проявив сыновью почтительность, Лю Чэнь и Гуань Пин, явив свою преданность государю, умерли [верные] сановники Чжугэ Чжань и Чжугэ Шан. Отдали жизнь за своих главнокомандующих, явив свою верность долгу, Чжао Лэй и Чжоу Цан. Из других героев следует упомянуть умевших предвидеть, вроде Тянь Фэна; усердных в увещании — вроде Ван Лэя; стойких в честности,

вроде Цзюй Шоу; непреклонных, вроде Чжан Жэня; презирающих богатство и верных в дружбе, вроде Лу Су; служащих своему господину без двоедушия, как Чжэнь Цзинь; не боящихся дать отпор, вроде Чэнь Тая; смотревших на смерть как на возвращение, вроде Ван Цина, и твердых в принципах, вроде Сыма Фу. Вот ослепительно яркие герои, освещающие исторические анналы. Их деяния сравнимы с делами предшественников — трех героев из Фэнпэя²⁷, четырех сияющих с Шаншаня²⁸, полководцев с Облачной Террасы²⁹ и со Звездой-гостьей из Фучуня³⁰. Из поздних их можно сравнить с [прославленными] учеными мужами из Инчжоу³¹, с заслуженными сановниками из Павильона Единорога-цилиндра³², с наместником-цзедуши с чашей вина³³, с первым министром с Дровяного рынка³⁴. Но все это — герои разных династий на протяжении сотен лет, а не таланты, появившиеся в одно время, подобно героям Троецарствия. Вот это собрание талантов!

Кажется, что ты вошел в [мифический] лес Дэнлинь³⁵, гуляешь среди Висячих садов, разглядывая скопление яшм³⁶, начнешь собирать — не соберешь до конца, начнешь подбирать — не хватит времени. Я могу только вздыхать, обозревая все прекрасное, что было в эпоху Трех царств.

«Троецарствие» — чрезвычайно искусное по композиции сочинение. Повествование о Трех царствах начинается не с истории Трех царств, хотя [конечно] у этого периода было свое начало, а с [описания] правления Ханьских государей [Хуань-ди (146–167) и Линь-ди (167–189)]. Кончается же «Троецарствие» не непосредственно завершением периода Трех царств. Период Троецарствия, конечно, имеет свой конец, но [повествование] завершается [установлением] династии Цзинь, но не только этим. Потомки Лю Бэя продолжают его царствование, а еще есть целый род Лю, как то: Лю Бяо, Лю Чжан, Лю Яо и Лю Би, которые были при Лю Бэе.

Цао Цао как могущественный сановник действовал самочинно, [при нем] были попытки смены государя, как [это пытался сделать] Дун Чжо, смута в стране, которую чинил, например, Ли Цзюэ, а ему служил Го Сы.

Сунь Цюань как местный князь стал правителем в разделенной на части Поднебесной, а были еще Юань Шу, присвоивший императорский титул, или, например, Юань Шао, который считался сильнейшим и которому в отторжении земель помогали Люй Бу, Гунсунь Цзань, Чжан Ян, Чжан Мяо, Чжан Лу, Чжан Сю, и другие.

Лю Бэй и Цао Цао появляются в первой главе «Троецарствия», а

Сунь Цюань только в седьмой. Цао Цао предложил перенести двор в Сюйду в одиннадцатой главе, братья Сунь утвердились в землях к востоку от Янцзы в главе двенадцатой, [пятнадцатой?], а род Лю захватил западные земли Сычуани только после шестидесятой главы. Если предложить современному автору и если он захочет вдруг описать последовательно деяния Трех царств, он, по-видимому, непременно начнет с описания трех человек, каждый из которых правил в своем царстве. И кто из них [современных авторов] способен описать так все, что произошло до этого и что получилось после, и всесторонне нарисовать картину того, что вращалось вокруг этого?! Описание событий древности естественно со всеми волнами, со всеми перипетиями, и искуснейшее повествование, не имеющее себе равных в мире, есть только в одной книге — в «Троецарствии». Прочтите ее, она превосходит сотни тысяч повествований.

Если речь заходит об основателях Трех государств, люди знают только Лю Бэя, Сунь Цюаня и Цао Цао, но не ведают, какие между ними различия. Лю Бэй и Цао Цао сами основали государства, а Сунь Цюань воспользовался деяниями отца и старшего брата — это первое отличие. Лю Бэй и Сунь Цюань сами провозгласили себя государями, а Цао Цао сам этого не сделал, это сделали его сын и внуки — это второе отличие. В период Троецарствия только царство Вэй рано стало называть правителя «ди» — «император», а в Шу стали именовать правителей титулом *ди*, когда Цао Цао умер, а [его сын] Цао Пэй уже взшел на престол. В царстве У термин *ди* — император [государь] стали использовать уже после смерти Лю Бэя, когда в Шу воцарился [его сын] Лю Шань. Это третье различие. Царство У было соседом Шу, а Вэй было недругом У. Шу и У то жили в мире, то воевали, а Шу и Вэй только воевали и не жили в мире. Царства У и Шу больше жили в мире, чем воевали, У и Вэй больше воевали, чем жили в мире — и это четвертое различие. Что же до наследования [престола], то в Шу речь идет о двух поколениях, а в Вэй, начиная с Цао Пэя до Цао Хуаня, всего было пять правителей, в У с Су Цюаня до Сунь Хао всего четыре — и это пятое различие...

Если говорить о крахе эпохи Троецарствия, то раньше всех погибло царство Шу, за ним последовало царство Вэй, а дольше других просуществовало царство У. Престол в Вэй был узурпирован одним из сановников, тогда как У и Шу были завоеваны врагами. И это шестое отличие.

Но тут были не только различия. Например, Сунь Цэ получил власть после того, как умер его старший брат [Сунь Цюань]. Цао Пэй

хотел передать власть Цао Чжи, но тот отказался в пользу старшего брата. А в случае с Лю Бэем и Лю Шанем иначе: отец [Лю Бэй] стал императором, а сын оказался в плену у Вэй. В случае с Цао Цао и Цао Пэем [тоже по-другому]: отец [остался] сановником, а сын стал государем. Так что события описываются и различающиеся, и бесконечно варьирующиеся.

Ныне, если предложить кому-нибудь, не очень искусному в живописи нарисовать двух человек, то у них непременно будет одинаковая внешность. Ныне, когда человеку, не очень искусному в пении, придется спеть две мелодии, то и первая, и вторая будут звучать одинаково. В словесности параллельные фразы обычно одного рода. А вот, деяния древних, хотя они и не были однотипными, современные писатели любят изображать совершенно одинаково. Почему бы им не взять прокомментированное мною «Троецарствие» и не прочитать его?

В «Троецарствии» между началом событий (завязкой) и концом есть еще шесть [сюжетных] начал и шесть концовок. Повествование об императоре Сянь-ди начинается с того, как Дун Чжо [фактически] свергнул императора, а кончается захватом власти Цао Пэем. Повествование о Западном Шу начинается с провозглашения в Чэнду [Лю Бэй] государем и кончается тем, как Лю Шань сдался в Мяньючу. Повествование о Лю Бэе, Гуань Юе и Чжан Фее начинается с братания в персиковом саду и кончается тем, как [после поражения в Байдицзэне Лю Бэй перед смертью] поручил [наследника] заботам [Чжугэ Ляня].

Повествование о Чжугэ Ляне начинается с троекратного посещения Лю Бэем тростниковой хижины и кончается шестью походами через горы Цишань. Повествование о царстве Вэй начинается с начала эры правления под девизом Хуанчу [220] и кончается воцарением рода Сыма [265]. Повествование о Восточном У начинается с того, как Сунь Цзянь спрятал государственную печать, и кончается тем, как Сунь Хао получил нефритовую регалию. В общем эти отрезки (дуаны) текста взаимно переплетаются, или [события] в одном месте начинаются, в другом завершаются, или здесь еще не закончились, а там снова начинаются. Когда читаешь, то не видно следов разрыва последовательности. И таким образом осознаешь, что «Троецарствие» имеет [законченную] композицию.

В «Троецарствии» есть прелесть доискивания до сути событий и их истоков. Тройственный раздел произошел из-за противостояния удельных князей. Противостояние удельных князей началось из-за

того, что Дун Чжо учинил смуту в стране. Дун Чжо учинил смуту в стране из-за того, что Хэ Цзинь призвал в столицу войска из провинции. А это произошло из-за того, что десять евнухов захватили власть. Поэтому повествование непременно должно бы начинаться [с деяний] десяти евнухов. Но Лю Бэй появляется не среди удельных князей, а среди героев зарослей и болот [т.е. в далекой от двора народной среде]. И вот среди зарослей трав и болот собрались верные долгу [герои], в уделах [князя] привели в порядок оружие. Из-за того, что Желтые повязки учинили смуту, «Троецарствие» должно непременно начинаться с Желтых повязок. Еще не началось восстание Желтых повязок, как Небо послало предостережение в виде стихийных бедствий и необычных явлений. Тем более что верные трону мудрые и сообразительные мужи открыто увещевали [государя], предвидя [смуту]. Если бы государь в это время внял благорасположению Неба, воспользовался мудрыми советами достойных сановников и решительно изгнал клику из десяти евнухов, то могло и не быть восстания Желтых повязок, удельные князья могли бы не приводить в порядок оружие, а страна не распалась на три царства. Поэтому-то повествование о Троецарствии стремится найти истоки событий в царствовании Хуань-ди [146–17] и Лин-ди [168–189], подобно тому как истоки реки Хуанхэ находят в озере Синсухай.

В «Троецарствии» есть прелесть искусных завершений [эпизодов] и обманчивых [призрачных] концовок. Все идет к тому, что царство Вэй будет присоединено к Шу. Читатель так ждет этого, но Шу прекращает свое существование, а Вэй объединяет страну, и сердца читателей в большом беспокойстве. Замысел Небес не следует желаниям людей и не исходит из того, что сердца людей в большом беспокойстве. Цзинь, объединив страну, фактически загрела жар чужими руками — все это замысел Создателя³⁷. Однако Небо не было благосклонно к династии Хань, и опять-таки не дало добра Вэй, почему-то не позволило загрести чужими руками власть царству У, а непременно дало возможность царству Цзинь? Отвечаю: Вэй определено было разбойником по отношению к династии Хань. Царство У погубило Гуань-гуна, отобрало город Цзинчжоу, помогало царству Вэй разбить Шу, — вот почему оно считается разбойником по отношению к дому Хань.

Поскольку династия Цзинь отняла правление у Вэй, то похоже, что она отомстила за династию Хань, поэтому лучше уж Цзинь, чем У. Царство У было врагом Вэй, а Цзинь было вассалом Вэй. Вэй, само будучи вассалом, убило государя, а Цзинь отомстила за это.

Поэтому можно считать это предостережением для будущих поколений в Поднебесной. Для Вэй лучше уж было видеть, как объединил страну ее враг, чем ее вассал.

Это все искусный ход Создателя. Его метаморфозы за пределами людских помыслов, и люди мысленно могут лишь имитировать его замыслы. Можно сказать, что Создатель — прекрасный мастер литературного творчества. Если сегодняшние люди возьмутся за кисть, то не смогут создать подобный вымысел так ловко. Однако если можешь прочесть естественные начертания Создателя, к чему читать измышления современных людей?

В «Троецарствии» есть прелесть того, что называется «гость оттеняет [служит контрастом для] хозяина». Например, повествованию о братании трех героев в персиковом саду предшествует описание трех братьев, поднявших восстание Желтых повязок. Хозяин [главное] здесь — сцена в персиковом саду, а восстание Желтых повязок это гость [второстепенное]. Повествованию о потомке Чжуншаньского Цзин-вана Лю Бэе предшествует повествование о потомке князя Гуна из Лу. Чжуншаньский ван тут хозяин, потомок князя Гуна — гость. Или описанию Хэ Цзиня предшествует повествование о Чэнь Фане и Доу У. Хэ Цзинь здесь хозяин, а Чэнь Фань и Доу У — гости. Повествуется об исключительной роли Лю Бэя, Гуань Юя, Чжан Фэя, а также Цао Цао и Сунь Цзяня, и параллельно говорится о никчемности различных удельных князей. Лю Бэй, Цао Цао, Сунь Цзянь тут — хозяева, а различные удельные князья — гости... Лю Бэй прежде чем встретить Чжугэ Ляна встречает Сыма Хуэя, Цуй Чжоу-пина, Ши Гуан-юаня, Мэн Гун-вэя. Здесь Чжугэ Лян — [главный] хозяин, а Сыма Хуэй и другие — гости [второстепенные].

Чжугэ Лян последовательно служил двум правителям [Лю Бэю и его сыну], но повествованию о нем предшествует приход и уход [советника] Сюй Шу и [советника] Пань Туна, который хотя появляется позднее, но умирает раньше Чжугэ Ляна. Чжугэ Лян здесь хозяин, а Сюй Шу и Пань Тун — гости. Чжао Юнь сперва служил Гунсунь Цзаню, Хуан Чжун — Хань Сюаню, Ма Чао — Чжан Лу, Фа Чжэн и Янь Янь сперва служили Лю Чжану, а потом все они перешли к Лю Бэю — и они все хозяева, а Гунсунь Цзань, Хань Сюань, Чжан Лу, Лю Чжан — гости.

Тайши Цы сперва служил Лю Яо, а потом Сунь Цэ, Гань Нин сначала служил Хуан Цзу, а потом перешел к Сунь Цюаню. Чжан Ляо сперва служил Люй Бу, Сюй Хуан — Ян Фэну, Чжан Хэ — Юань Шао, Цзя Сюй — Ли Цзюэ и Чжан Сю, а потом все они перешли к

Цао Цао. Сунь и Цао здесь хозяева, а Лю Яо, Хуан Цзу, Ян Фэн и другие — гости. Предсказание о том, что тот, кто начнет править вместо династии Хань, [будет высоким и обращенным к дороге] исполнилось благодаря основанию царства Вэй, но Юань Шу ошибся и принял это на свой счет. Вэй тут — за хозяина, а Юань Шу — гость. Три коня (ма) у одной кормушки снились Цао Цао. Собственно говоря это был намек на род Сыма. А Цао Цао по ошибке считал, что это Ма Тэн и его сыновья. Сыма тут — хозяин, а Ма Тэн — гость.

Если обратиться к постройке алтаря для отречения от престола, то так Ли Су хотел обмануть Дун Чжо; Цао Пэю алтарь действительно понадобился, а Сыма Яню — тем более. Цао Пэй и Сыма Янь здесь — хозяева, а Дун Чжо — гость. Но понятия хозяина [главного] и гостя [второстепенного] относятся не только к людям, но и к местностям. Император Сянь-ди из Лояна переехал в Чанъань. А потом из Чанъани переехал в Лоян и наконец переехал в Сюйчан. Сюйчан здесь — хозяин, а Чанъань и Лоян — гости [второстепенные]. Лю Бэй потерял город Сюйчжоу, а заполучил Цзинчжоу. Цзинчжоу тут — хозяин [главнее], а Сюйчжоу — гость [второстепеннее]. Потом заполучил обе области в Сычуани и снова потерял Цзинчжоу. Две области Сычуани здесь — хозяин, а Цзинчжоу опять-таки — гость. Кун-мин [Чжугэ Лян] предпринял северный военный поход против Центральной равнины, а до этого на юге усмирил варваров-маней. Но главный смысл не в войне против маней, а в завоевании Центральной равнины. Поэтому Центральная равнина здесь — хозяин, а земля южных варваров — гость.

Но не только среди местностей есть деление на гостя и хозяина, среди предметов наблюдается то же деление. Так, Ли Жу подносит императору отравленное вино, клинок и белый шелк. Здесь отравленное вино — хозяин, а клинок и белый шелк — гости. Или взята охота в Сюйтяне. Прежде чем рассказать, как Цао Цао убил оленя, описывается, как Сюань-дэ [Лю Бэй] убил зайца. Олень здесь — хозяин, а заяц — гость. Или сражение у Красной стены. Прежде чем описать, как Кун-мин [Чжугэ Лян] вызвал восточный ветер, рассказано, как он добыл стрелы. Ветер здесь — хозяин, а стрелы — гость. Или Дун Чэн получает [от императора] украшенный нефритом пояс и к нему парчовый халат. Пояс [с зашитым тайным указом] здесь — хозяин, а халат — гость. Когда Гуань-гун получил в дар коня по кличке Красный заяц, он получил впридачу золото [деньги], печать и красный халат. Конь здесь — хозяин, а печать и другие вещи — гости. Или Цао Цао выкопал из земли бронзового воробья, а вместе с

ним нефритового дракона и золотого феникса. Здесь воробей — хозяин, а дракон и феникс — гости и т.п. Всего не перечислить; хорошенько прочитайте эту книгу и вы сможете понять способ [распределения] ролей между хозяином и гостем.

Одна из прелестей «Троецарствия» в том, что оно подобно дереву, у которого разные ветви, на одинаковых ветвях разные листья, при одинаковых листьях — разные цветы, при одинаковых цветах — разные плоды. Литератор проявляет свое мастерство в искусном избегании [дублирования описания], но он проявляет мастерство и в искусном дублировании [описания]. [Однако] мастерство, с которым он стремится не дублировать и избегать [повторения], не должно быть явным. Сперва продублировать, а потом избегнуть однообразия, тогда будет видно мастерство избегания. Например, при описании женских покоев дворца сперва упоминается императрица Хэ, потом императрица Дун, затем государыня Фу и еще государыня Цао, а также любимая наложница Тан, затем наложница Дун и еще жены [Лю Бэя] Гань и Ми, а также Сунь, потом еще наложница принца Лю Чэня, государыня Чжэн, а также государыни Ма и Чжан из царства Вэй. При этом не используется ни одного одинакового иероглифа. Описывая родственников императора по женской линии, автор сперва говорит о Хэ Цзине, потом о Дун Чэне, затем обращается к Фу Ваню. Описывает Чжан Ци из царства Вэй, а потом Цянь [Цюань?] Шана из царства У и при этом не использует ни одного одинакового иероглифа.

Из могущественных сановников автор сперва описывает Дун Чжо, а затем Ли Цзюэ и Го Сы, а после них Цао Цао. После Цао Цао — Цао Пэя, после Цао Пэя — Сыма И, после Сыма И — братьев Сыма Ши и Сыма Чжао. После Сыма Ши и Сыма Чжао автор переходит к Сыма Яню, описывая попутно (букв. «сбоку») Сунь Линя из царства У. И в этих описаниях тоже не встретишь ни одного одинакового иероглифа.

Более того, повествуя о братьях [говорит о неприязни между ними], например, Юань Тань не дружил с Юань Шаном, Лю Ци — с Лю Цзунем, Цао Пэй с Цао Чжи тоже не были в дружбе. Причем Тань и Шан оба умерли. Лю Ци умер, а Лю Цзун остался жить, Цао Пэй и Цао Чжи жили оба. Разве тут нет больших различий?

В «Троецарствии» повествуется о брачных делах. Например, Дун Чжо хочет породниться с Сунь Цюанем, Юань Шу — заключить брачный союз с Люй Бу, Цао Цао — с Юань Танем, а Сунь Цюань — с Лю Бэем [выдав за него свою сестру] и хочет еще породниться с

Гуань Юем, [женив сына на его дочери]. Или следует резкий отказ, или следует согласие, а потом разрыв или ложный договор, а потом все получается, или заключается настоящий договор, а потом ничего не выходит. Разве эти события не отличаются друг от друга?

Или, например, Ван Юн придумал хитрый план, как использовать красавицу, и Чжоу Юй придумал, как использовать красавицу, но разница в том, что один замысел удался, а другой нет, так что ситуации противоположны. Дун Чжо и Люй Бу ненавидели друг друга, Ли Цзюэ и Го Сы тоже ненавидели друг друга, но первые смогли помирились, а вторые — нет, тоже разница.

Император Сянь-ди дважды пользуется секретными приказами, но в первом случае приказ удалось скрыть, а во втором он стал известен. Ма Тэн дважды отправляется, чтобы покарать мятежников, но в первый раз открыто, а во второй — тайно. Разве здесь нет различий?

Люй Бу дважды пытался убить [приемного] отца: один раз из-за богатства³⁸, второй — из-за красавицы. В первом случае из-за личного пытался уничтожить общественное, а во втором, используя общественные интересы, удовлетворить личные. Это тоже не одинаково.

Чжао Юнь дважды спасал наследника: один раз на суше, другой — на воде. В первом случае он принял младенца из рук жены Лю Бэя госпожи Ми, во втором оторвал его от другой жены Лю Бэя — госпожи Сунь. Это тоже не одинаково.

В «Троецарствии» не один раз описываются стихии воды, огня — тоже. Цао Цао [вел битву] на воде у Сяпэя и у Цзичжоу, Гуань-гун — на реке Байхэ, а еще на Цзэнкоучуань. Люй Бу устроил огненное нападение под Пуяном, Цао Цао на Учао, Чжоу Юй при Красной стене, Лу Сунь при Сяотине, Сюй Шэн при Наньское, Ухоу [Чжугэ Лян] при Боване и Синье, а также в долинах Паньшэгу и Шанфангу. Разве во всех этих случаях есть хоть малейшие повторения?

Даже то, что [предводителя варваров-мань] Мэн Хо брали в плен семь раз, выступлений на горы Цишань было шесть, а о войнах на Центральной равнине говорится девять раз, и тут нет одинаковых иероглифов-числительных. Как искусна словесность!

Словесность подобна дереву, у которого такие же ветки, как у другого, листья такие же, как у другого, цветы такие же, как у другого, а корни, на которые оно опирается, черенок, на котором держатся цветы, аромат, который они источают, плоды, которые вырастают из завязи, — все разных цветов, каждый имеет свой оттенок. Так и чи-

татель должен понять прием избегания однообразия, а также прием повторения.

В «Троецарствии» есть прелесть того, что называется «звезды движутся, Северный ковш поворачивается, дождь затопляет, ветер опрокидывает». В стихах Ду Фу говорится: «По небу плывут облака, подобные белому одеянию, в миг все меняется и превращается в темного пса [сизые тучи]». Эти слова говорят о том, что события в мире нельзя предвидеть. В тексте «Троецарствия» тоже так. Так, Хэ Цзинь замыслил убить евнуха, а получилось, что евнухи убили Хэ Цзиня — одна неожиданность (букв. перемена). Вот Люй Бу помогал Дин-Юаню, а получилось так, что Люй Бу убил Дин-Юаня — это еще одна неожиданность. Дун Чжо связался с Люй Бу, а получилось так, что Люй Бу убил Дун Чжо, и это тоже неожиданность. Вот Чэнь Гун отпустил Цао Цао, а потом собрался убить его — это еще одна неожиданность. Чэнь Гун не убил Цао Цао, наоборот, Цао Цао убил Чэнь Гуна — тоже неожиданность... Ян Ху жил в мире с [полководцем царства У] Лу Каном, а потом Ян Ху предложил напасть на [правителя У] Сунь Хао — еще одна неожиданность. Ян Ху предлагал воевать с царством У, а [вместо себя] выдвинул Ду Юя, а потом еще Ван Цзюня — еще одна неожиданность.

Если говорить о переключке событий, то, читая первый свиток, непременно поймешь, что за ним есть следующий, а если говорить о непредсказуемых переменах, то, читая предыдущий текст, ни за что не угадаешь, что за ним последует. В том и прелесть «Троецарствия», что [читатель] не догадывается о последующих событиях и в этом тем более видно тонкое очарование этой словесности.

В «Троецарствии» есть прелесть того, что называется «облака пересекают горный хребет, мостик “запирает” [горный] поток». В словесности есть последовательность [событий], а есть прерывистость. Например, [Гуань Юй], проходя пять застав, убил [шестерых] военачальников, [Лю Бэй] трижды посещал тростниковую хижину [Чжугэ Ляна], [Чжунгэ Лян] семь раз брал в плен Мэн Хо — прелесть здесь в последовательности. Или, например, в повествовании о том, как [Чжугэ Лян] трижды выводил из себя Чжоу Юя, шесть раз ходил походом через горы Цишань, девять раз нападал на Срединную равнину, прелесть в прерывистости [действия]. Повествование здесь короткое, одно действие непосредственно не следует за другим, т.е. одно не нанизывается на другое. Когда повествование длинное и события излагаются последовательно, есть опасность утомляемости. Поэтому необходимо перемежать изложение другими событиями, «могущест-

во словесности» в переплетении и бесконечном изменении [сюжетных линий]. [Мало кто из] писателей последующих поколений смог достичь этого.

В «Троецарствии» есть прелесть того, что называется «перед снегопадом летит снежная крупа, перед дождем слышен гром». Перед крупным эпизодом непременно имеется вводный малозначимый текст. Перед крупным эпизодом непременно есть небольшой в качестве [своеобразного] начала. Так перед огненным нападением на Цао Цао при Пуяне описывается, в качестве малозначимого, пожар в доме Ми Чжу. Перед тем, как Кун Жун попросил Лю Бэя спасти его, рассказывается, в качестве малозначимого эпизода, как Кун Жун поразил Ли Хуна [правильно: Ли Ина]. Прежде чем описывать огненное нападение у Красной стены автор дает два небольших эпизода — бой у Бованпо и в Синье. Описанию шестого похода Чжугэ Ляна через горы Цишань предшествует рассказ о том, как Чжугэ Лян семь раз брал в плен Мэн Хо, в качестве небольшого эпизода и зачина. Как говорится, «Жители царства Лу, прежде чем обратиться с каким-либо делом к Верховному владыке, сперва совершают моления в школе». Прелесть словесности — в прямых аналогиях.

В «Троецарствии» есть прелесть того, что называется «после волн идет рябь, после ливня идет мелкий дождь». Обычно в словесности есть [категория] *ци* — удивительного: эпизоду непременно предшествует какой-либо предвестник, а после события непременно есть его «остаток силы» [эхо]. Например, за эпизодом с Дун Чжо следует продолжающая его история с мятежниками — его сторонниками. После описания восстания Желтых повязок излагается развивающая [тему] история придворной группировки. После рассказа о троекратном посещении Лю Бэем тростниковой хижины [Чжугэ Ляна] опять-таки описывается, как Лю Ци трижды просил совета у Чжугэ Ляна. После большого эпизода, в котором повествуется, как Чжугэ Лян подал доклад Лю Шаню [сыну Лю Бэя], идет описание того, как Цзян Вэй воевал против царства Вэй. Так создаются своеобразные волны [эхо]. Подобных [приемов] в других книгах не было.

В «Троецарствии» есть прелесть того, что называется «холодный лед растоплен жарой, прохладный ветер сметает пыль». Например, в рассказе о том, как Гуань-гун, проходя пять застав, убил [шесть] полководцев, вдруг появляется эпизод встречи его со старым монахом Пу-цзином в храме Чжэньгосы. [Описывая, как, спасаясь от врагов,] Лю Бэй на коне перескакивает поток Таньси, [автор вводит] его встречу с отшельником Сыма Хуэем в усадьбе Шуйцзинчжуан. При

описании того, как Сунь Цэ подобно тигру, изготовившемуся к прыжку, засел в землях к востоку от Янцзы, вдруг говорится о встрече его с даосом Юй Цзи... В описание троекратного посещения Лю Бэем тростниковой хижины [Чжугэ Ляна] вставлен рассказ о встрече и свободной беседе с Цуй Чжоу-пином...

В «Троецарствии» есть прелесть, подобная той, когда к звукам губного органчика-шэна и флейты-сяо [вдруг] добавляется звучание барабана, а среди звуков цитры и гуслей слышны колокола. Например, описывается мятеж Желтых повязок и вдруг говорится о распрях императрицы Хэ-хоу и Дун-хоу. В прямое повествование о бесчинствах Дун Чжоу вклинивается эпизод с красавицей Дяо-чань у беседки Фэнъитин... Описывается, как Цао Цао ведет бой у Красной стены, и вдруг появляется рассказ о том, что Цао Цао хочет заполучить двух красавиц Цяо... Идет прямое повествование о том, как Лю Бэй спорит за контроль над городом Цзинчжоу, и вдруг появляется эпизод с узорными свечами в комнате новобрачной — сестры Сунь Цюаня [на которой женится Лю Бэй]...

Люди знают, что «Троецарствие» — это описание борьбы драконов и сражений тигров, но не ведают, что есть еще фениксы-фэн, фениксы-луань, и иволги, и ласточки. В столь напряженном произведении [автор] заставляет читателя среди военных действий увидеть вдруг красную юбку, среди теней знамен часто видны пудра и краска для бровей, повествование о храбрых мужах и повествование о красавицах соединяются в одной книге.

В «Троецарствии» есть прелесть того, что за несколько лет перед событием его семена бросаются в почву и лежат там. Искусный садовник бросает семена в землю, проходит время, и они прорастают. Искусный шахматист делает ход, последствия которого обнаруживаются через несколько десятков ходов. Способы художественного повествования похожи. Например, в первом цзюане говорится, что Лю Чжан из Западного Шу был сыном Лю Яня. Причем о Ляо Яне первый раз говорится еще до того, как в действие вводится Лю Бэй, т.е. заранее делается скрытый [намек] на [будущий] захват Западного Шу. Или при описании того, как Лю Бэй разгромил мятежников [Желтых повязок], [в «Троецарствии»] повествуется о Цао Цао и попутно о Дун Чжоу, т.е. заранее делается намек (букв. «прячется кисть») на то, что Дун Чжоу устроит смуту, а Цао Цао захватит власть... Пань Тун примкнет к Лю Бэю после смерти Чжоу Юя, а упоминается он гораздо раньше — в рассказе мальчика в усадьбе Шуйцзиньчжуань... Цао Пэй захватит ханьский престол в восьмиде-

сятой главе, а знамения — синие облака и фиолетовые облака — [т.е. намек] появляются ранее — в тридцать третьей [в конце тридцать второй]... Таких примеров без счета, загибай пальцы — не хватает их...

Каждый раз, когда я вижу, как современные сочинители, дойдя до запутанного места, вдруг [чтобы развязать ситуацию] вводят ни с того, ни с сего нового персонажа, или выдумывают без необходимости новый эпизод, я чувствую, как разрывается повествование и последующее совсем не сходится с предыдущим. Пусть почитают «Троецарствие», не покраснеют ли они со стыда?

В «Троецарствии» есть прелесть прибавления к парче шелковых нитей, есть прелесть того, когда, передвигая иглу, выравниваешь вышивку. Обычно метод повествования состоит в том, что недостающее в одной главе восполняется в другой. Излишек в предыдущем цзюане уравнивается в следующем. При этом не только не возникает нагромождения в предыдущем тексте, но и последующий читается без скуки. Не только в [описании] предыдущих событий нет лакун, но и последующие события становятся еще краше — таково искусное творение историка.

Например, Лю Бу взял в жены дочь Цао Бао, это случилось до того как был отобран город Сюйчжоу, но рассказывается об этом при описании осады Сяпэя. Еще пример — история о том, как Цао Цао утолил жажду воинов, сказав, что впереди видна сливовая роща, и у воинов потекли слюни. Произошло это в день нападения на Чжан Сю, а рассказывается эта история, когда Цао Цао [призвал] Лю Бэя и [на блюде были поданы] зеленые сливы и [принесено] подогретое вино. Или Госпожа У-фужэнь [жена Сунь Цзяня] увидела во сне луну, это было до рождения ее сына Сунь Цэ, но рассказывается об этом при описании ее кончины и последних указаний. Чжугэ Лян женился на урожденной Хуан еще до того как покинул тростниковую хижину, но говорится об этом в связи со смертью ее сына Чжугэ Чжана. Все подобные случаи невозможно перечислить. В предыдущем [изложении] [писатель] может оставить след, чтобы была перекличка с последующим, а последующее может освещать предыдущее, чтобы произведение читалось как одна фраза.

В «Троецарствии» есть прелесть, выраженная в словах: «ближние горы [рисуют] густой [краской], дальние деревья слегка намечены». У художников есть правило — ближние горы и деревья рисовать, накладывая краску слоями, а горы и деревья вдаль, писать легкими [мазками] жидкой [краской]. Но в действительности все не так. Лес на

склонах гор далеко-далеко, пики и скалы громоздятся одна на другую, разве можно их одно за другим изобразить со всеми подробностями на куске шелка? В словесности похоже тоже так. Например, о том, что Хуанфу Сун разбил Желтые повязки, мы услышим только из [доклада] Чжу Цзюню... О том, что Чжао Юнь внезапно напал на Наньцзюнь, а Гуань Юй атаковал два округа, мы узнаем лишь благодаря глазам и ушам Чжоу Юя. А что Лю Бэй убил Ян Фэня и Хань Сяня, известно лишь из его собственных слов, что Чжан Фэй захватил город Гучэн узнаем благодаря ушам Гуань Юя, т.е. [он слышал об этом]... Все факты такого рода по пальцам не пересчитать, они передаются одной-двумя фразами, а включают столько событий!.. Вот экономия туши и кистей!

В «Троецарствии» есть прелесть стоящих один против другого удивительных пиков, стоящих одна против другой парчовых ширм. Параллельность проявляется как в прямом сопоставлении, так и в противопоставлении. Это может быть сопоставление внутри одного цзюаня, а может быть и далеким сопоставлением, [проявляющимся] через несколько десятков цзюаней. Например, Лю Бэй с ранних лет имел великие стремления, а Цао Цао с малых лет был подлым. Чжан Фэй по характеру нетерпелив, Хэ Цзинь — медлителен и вял... Цао Пэй жестоко притеснял Цао Чжи, хоть они и кровные братья, а [враждовали] как копье-го и копье-мао, а Лю Бэй горько оплакивал Гуань Юя, хоть он и принадлежал к другому роду. Огонь в долине Шанфангу погас, и Сыма И остался в живых, поскольку счет [его дням еще не истек], светильник в Учжаньюани погас и Чжугэ Лян должен был умереть. Такого рода сопоставления бывают по аналогии и по контрасту, все они в пределах одной главы.

Ли Су говорил с Люй Бу, чтобы разжечь его злобу, а Ван Юнь говорил с Люй Бу, стараясь умело подчеркнуть его верность... Кун-мин [Чжугэ Лян] не казнил Мэн Хо, ярко проявив свое человеколюбие, а Сыма И непременно хотел убить Гунсунь Юаня и тем самым обнаружил свое вероломство. Гуань-гун отпустил Цао Цао в благодарность за его милости в прошлом, Чжан Фэй отпустил Янь Яня, и впоследствии [Лю Бэй] смог использовать его... Цао Цао застрелил оленя и тем самым показал свою мощь государю и сановникам, Цао Пэй застрелил оленя, и [слова сына Цао Жуя, который не захотел стрелять в детеныша оленях] растрогали его, [казнившего мать Жуя]... Цзян Вэй хотел продолжить волю Кун-мина, но дела человеческие противоречили воле Неба. Ду Юй смог продолжить замысел Ян Ху, [и в этом случае] воля Небес соответствовала людской силе.

Все эти сопоставления, или прямые, или основывающиеся на контрасте, оказываются не в пределах одной главы, а являются удаленными сопоставлениями [противопоставлениями]. Воистину надо видеть их во [взаимном] сравнении. И разве этого недостаточно, чтобы легко проникнуть в душу древних и по достоинству оценить [глубину] рассуждений?!

В «Троецарствии» есть переключка начал и концовок, а середина — это главное связующее звено [букв. «заставы и замки»]. Так, первый цзюань начинается с рассказа о десяти придворных евнухах, а последний заканчивается рассказом о любимых евнухах [государя, сына Лю Бэя] Лю Шаня, к тому же рассказ о любимом евнухе [правителя царства У] Сунь Хао дает как бы вторую парную концовку, и это большая переключка. Еще пример. В первом цзюане говорится о волшебстве [предводителей] Желтых повязок, а в последнем повествование завершается словами о том, что Лю Шань поверил предсказательнице. Вдобавок Сунь Хао поверил предсказателю, и так получилась парная концовка. Даже если есть такая переключка между началом и концом [произведения], а в ста главах между ними нет переключки начал и концовок [частей повествования], то такое творение не будет совершенным. Поэтому [автор «Троецарствия»] и вводит [в 66-й главе эпизод, в котором] Фу Вань [отец императрицы] поручает евнуху [Фу Шуню] передать письмо дочери [но тот был схвачен Цао Цао], а [в 113 главе] Сунь Лян [государь царства У] расследует дело о похищении евнухом меда³⁹, и здесь есть [определенная] переключка предыдущего с последующим. Или еще пример: Ли Цзюэ любил обращаться к шаманкам, а Чжан Лу отдавал предпочтение «левым путям»⁴⁰. И тут последующий текст переключается с предыдущим. И вот таким образом, как говорится, Небо создает, а Земля устраивает, [т.е. естественным путем] и создается структура всего произведения. Но это еще не все: кроме [разоблачения] евнухов и чиновников и искусства магии, автор делает особый упор на строгом наказании мятежных сановников и разбойников, с тем чтобы его книга имела тот же смысл, что и «Весны и Осени» [Конфуция]⁴¹. Поэтому-то в книге многократно описывается верность (сановников), карающих злодеев, говорится о злодеяниях-убийствах государей. Не случайно первая глава «Троецарствия» заканчивается рассказом о том, что Чжан Фэй хотел убить злодея Дун Чжо, а последняя — описанием того, как Сунь Хао тайно желал убить полководца Цзя Чуна⁴². Отсюда видно, что хотя перед нами [историческое] повествование, оно по достоинству может продолжить «Канон единорога-линия»⁴³.

Прелесть «Троецарствия» прямо подобна [достоинствам] «Исторических записок» Сыма Цяня, но писание его в два раза труднее «Исторических записок». В «Исторических записках» текст делится на разделы, каждому персонажу посвящен [отдельный отрывок], там есть «описания царствований», «описания наследственных домов» и «жизнеописания». В «Троецарствии» не так, там «описания царствования», описания «наследственных домов», «жизнеописания» объединены в одно целое [произведение]. При распределении по разделам тексты короткие, и писать их легко, при соединении [воедино] текст длинный и создать его очень трудно.

«Троецарствие» превосходит эпосею «Повеествование о царствах». Летопись «Цзочжуань» и «Речи царств» — это самые прекрасные среди искренних литературных творений. Однако Цзоцю [автор «Цзочжуани»] создал свое повествование, опираясь на классическую книгу [летопись «Весны и Осени»]. «Весна и Осень» состоит из отдельных записей, в соответствии с этим и в летописи «Цзочжуань» текст не связан воедино. «Речи царств» далеки от канонических книг, описание каждого царства — это отдельная часть и [события] там могут излагаться связно. Там есть «Речи царства Чжоу», «Речи царства Лу», «Речи царства Цзинь», «Речи царства Чжэн», «Речи царства Ци», «Речи царства Чу», «Речи царства У» и «Речи царства Юэ» — всего восемь [повествований], тоже не связанных между собой. Потомки соединили летопись «Цзочжуань» и «Речи царств» и создали «Повеествование о царствах» («Лего чжи»)⁴⁴. Но так как описываемых событий в нем чрезвычайно много, оно распадается на отдельные фрагменты, которые не могут быть соединены в единую связку. Ныне, когда читаешь «Троецарствие» от начала и до конца, [не найдешь] ни одного места, где можно было бы прервать чтение. Поэтому оно и превосходит «Повеествование о царствах».

«Троецарствие» читается с большим интересом, чем «Путешествие на Запад». В «Путешествии на Запад» описываются оборотни и дьявольщина, [господствует] вымысел, а не [следование] каноническим книгам. Другое дело в «Троецарствии», где правдиво повествуется о деяниях императоров-ди, князей-ванов, все подлинно и может быть проверено.

То, что считается [столь] удачным в «Путешествии на Запад», есть и в «Троецарствии». Например, Источник Немоты или Источник Черноты разве отличаются от описанной в «Путешествии на Запад» удивительной реки Матери и младенца, [выпив воду из которой, человек забеременеет], или Источника, избавляющего от плода? А ве-

ликие князья [варваров] Досы-даван и Мулу-даван [в «Троецарствии»] разве отличаются от Ньюмо-вана, Лу Ли, Демона-Золотые рога или Демона-Серебряные рога [в «Путешествии на Запад»]? Или разве Усмиряющий волны святой Фубо сяншэн⁴⁵, или горный дух, указывающий путь заблудившимся, отличаются от бодхисаттвы Гуаньинь из Южного моря, спасающей [людей], [в «Путешествии на Запад»]? Один цзюань, в котором описывается южный поход Чжугэ Ляна [против племен-мань], может сравниться с целым «Путешествием на Запад»...

«Троецарствие» превосходит «Речные заводи». Повествование в «Речных заводях» правдиво. Хотя они и превосходят [полное] фантастики «Путешествие на Запад», их [автор] может из ничего рождать [события], и по-своему их начинать и заканчивать, это не так трудно, как в «Троецарствии», где описываются реальные [исторические] события. Их нелегко [или нельзя] изменять, и это создает трудности для писателя. В период Троецарствия было множество талантливых героев, и они описаны так, что каждый оказывается по-своему более примечательным, чем У Юн, Гунсунь Шэн и множество других в «Речных заводях». Я считаю, что в списке талантливых книг [цай-цзышу] «Троецарствие» занимает первое место.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Правила чтения» наличествуют почти во всех старых и новых изданиях «Троецарствия»; данный перевод, осуществленный автором статьи, сделан по изданию [Ло Гуань-чжун 1986]; учитывая слишком обширный объем приведенных перечислений, переводчиком сделаны некоторые сокращения, отмеченные в тексте многоточиями. — *Б.Р.*

² Речь идет о первом императоре династии Восточная Цзинь Сыма Жуче (правил 317–322), в биографии которого в официальной «Истории династии Цзинь» говорится, что он будто бы был незаконным сыном мелкого чиновника по фамилии Ню (букв. «бык»). Поскольку все предыдущие государи династии Цзинь носили фамилию Сыма (где второй компонент «ма» буквально значит «конь»), то Мао Цзун-ган и пишет, что поменяли коня на быка, поскольку по отцу Сыма Жуй должен был носить фамилию Ню.

³ В древности император делал удельным князьям девять пожалований, в которые входили: 1. кони и колесница, 2. платье, 3. музыкальные инструменты, 4. право иметь красные ворота, 5. особое крыльцо, 6. храбрецы-телохранители, 7. особые «дворцовые стрелы», 8. секира и боевой топор, 9. жертвенные сосуды. В 617 г. Ли Юань вошел в столицу империи Суй и присвоил себе титул вана (князя), а в следующем году пожаловал себе девять регалий. Все это были традиционные «мероприятия», предшествующие узурпации трона.

⁴ В Китае император мог пожаловать свою фамилию особо отличившимся сановникам.

⁵ В изданиях «Троецарствия» в статье Мао Цзун-гана обычно это имя ошибочно обозначается сходным иероглифом с чтением *шэн*.

⁶ Мао Цзун-ган постоянно использует понятие «тяньши» (букв. «небесное время»), которое означает законы движения Неба, естественный ход времени и «Небесный приказ».

⁷ Т.е. с двумя сановниками древности, помогавшими соответственно в установлении династии Шан-Инь [традиц. 1766–1123 до н.э.] и династии Чжоу [1122–256 до н.э.]

⁸ Само сравнение с облаками здесь, видимо, не случайно, т.к. имя Юньчан может означать буквально: «Облака длинны».

⁹ Любимой книгой Гуань Юя была древняя летопись «Весны и Осени», составление которой приписывается Конфуцию.

¹⁰ Намек на эпизод из главы 25-й «Троецарствия», где говорится, что Цао Цао, в лагере которого Гуань Юй оказался вместе с двумя женами Лю Бэя, желая внести разлад в отношения Гуань Юя и Лю Бэя, отвел для Гуаня и жен Лю Бэя одну комнату. Но Гуань Юй простоял у двери с зажженной свечой до самого утра, чтобы на него не легла тень подозрений.

¹¹ В 65-й главе «Троецарствия» описывается, как Гуань Юй с одним мечом отправился на пир к Лу Су — советнику правителя царства У, не побоявшись попасть в засаду. Его бесстрашие и хитрые действия не позволили Лу Су осуществить коварный замысел.

¹² Узнав, где находится его побратим и государь Лю Бэй, Гуань Юй уехал от Цао Цао и, сопровождая двух жен Лю Бэя, проделал путь в тысячу ли, убив хранителей пяти застав, которые пытались не пропустить его, и соединился с Лю Бэем и другим названным братом — Чжан Фэем (гл. 27).

¹³ В главе 50-й «Троецарствия» рассказывается о том, как Гуань Юй, поджидавший в засаде на дороге Хуажундао войско Цао Цао, пропустил его, вспомнив о милостивом отношении к нему Цао Цао в прошлом.

¹⁴ Чжао Бянь [1008–1084] — крупный сановник, которого за честность и бескорыстие в народе называли «цензором с железным [т.е. бескорыстным] лицом».

¹⁵ Как рассказывается в жизнеописании Жуань Цзи — известного поэта III в., он будто бы смотрел прямо в глаза (букв. «зрачками глаз») своим друзьям и людям, которых он уважал, а на простых аристократов и чиновников смотрел, закатывая глаза — одними белками.

¹⁶ Сюнь Юй — один из главных советников Цао Цао. Чжоуский князь Вэнь-ван [1231–1135 до н.э.] — легендарный основатель Чжоуской династии, почитаемый конфуцианцами в качестве образца мудрого правителя.

¹⁷ Речь идет о том, что, когда Гуань Юй, узнав о местонахождении Лю Бэя, сопровождая жен Лю Бэя, уехал от Цао Цао, то Цао Цао, следуя данному ранее обещанию, дал возможность Гуань Юю и женам Лю Бэя покинуть его лагерь. См. «Троецарствие», гл. 26–27.

¹⁸ Известный филолог-комментатор «Книги гор и морей», древнего сборника стихов «Чуские строфы» и др. памятников Го Пу [276–324] был казнен

сановником Ван Дунем, мечтавшим захватить престол, чему всячески препятствовал Го Пу.

¹⁹ Сановник Хуан Вэнь [312–373] рекомендовал на должность Ван Мэна — будущего могущественного министра, но не мог предусмотреть, что он продвинется столь высоко.

²⁰ Ли Линь-фу [?–752] — один из высших сановников Танского двора, который войдя в сговор с евнухами и наложницами государя, сосредоточил власть в своих руках. Он выступал за назначение инородцев на посты полководцев, в частности тюрка Ань Лу-шаня, который уже после смерти Ли Линь-фу поднял мятеж. Речь, видимо, идет о том, что назначение на пост полководца отсрочило выступление Ань Лу-шаня против императора.

²¹ Ухуань — одно из северных племен, которое в 207 г. разгромил Цао Цао.

²² Цинь Куй [1090–1155] — сунский сановник, оклеветавший патриота полководца Юэ Фэя, который был казнен по его навету. По просьбе Хань То-чжоу император Нин-цзун посмертно пожаловал Юэ Фэю титул князя-вана, а у Цинь Куя, тоже посмертно, отобрал княжеский титул.

²³ Цао Цао пытался убить Дун Чжо, задумавшего захватить власть в стране («Троецарствие», гл. 8–9), но Дун Чжо заметил, что он вошел к нему с мечом, и из этой попытки ничего не вышло.

²⁴ В 8 г. н.э. дальний родственник императора Ван Ман совершил дворцовый переворот, убив малолетнего императора Ай-ди, и провозгласил себя государем.

²⁵ Военачальник Ли Юй, разгромивший несколько мелких китайских царств, в 420 г. провозгласил себя императором.

²⁶ В данном случае не совсем ясно, имеет ли Мао Цзун-ган в виду династийную «Историю Трех царств» Чэнь Шоу или эпопею Лю Гуань-чжуна «Троецарствие», поскольку в ранних изданиях эпопея часто называлась так же, как и династийная история — «Сань го чжи». Американский переводчик считает, что речь идет о династийной истории, нам же представляется, что скорее — об эпопее, т.к. к ее читателям обращается Мао Цзун-ган.

²⁷ Скорее всего, речь идет о Сяо Хэ [ум. 193 до н.э.], Чжоу Бо [ум. 169 до н.э.] и Фань Куае [ум. 189 до н.э.], уроженцах Фэнпэя (в нынешней провинции Цзянсу) — сподвижниках Лю Бана [256–195 до н.э.] в борьбе за основание династии, получившей название Хань.

²⁸ Речь идет о четырех деятелях конца династии Цинь (конец III в. до н.э.) Дун Юань-гуне, Цзяочжоу-сяньшэне, Ци Ли-цзи и Ся Хуан-гуне, которые во время смуты убежали в горы Шаншань (в нынешней провинции Шэньси), а потом, после установления династии Хань, согласились явиться к новому императору Гао-цзу.

²⁹ Т.е. с двадцатью восемью полководцами, помогавшими в 25 г. н.э. восстановлению Ханьской династии, портреты которых были повешены на Юньтай (Облачной террасе) в Южном дворце в Лояне.

³⁰ Звезда-гостья из Фучуна — прозвание Янь Куаня (I в. н.э.), уроженца Фучуна (в совр. провинции Чжэцзян).

³¹ Танский император Тай-цзун [629–649] учредил Литературную Палату,

в которую были приглашены восемнадцать прославленных ученых мужей. Знаменитому художнику Янь Ли-бэню было приказано нарисовать их портреты. Современники восхищались ими и говорили, что эти мужи поднялись на гору-остров Инчжоу — по преданию, этот остров, где-то в Восточном море, был обителью бессмертных.

³² Павильон Единорога-цилия был построен во II в. до н.э. и назван так в ознаменование того, что, как гласит предание, император У-ди поймал единорога-цилия. При императоре Сюань-ди [74–49 до н.э.] там были вывешены портреты одиннадцати прославленных сановников (Хо Гуан и др.), которые помогали императору управлять страной.

³³ Намек не совсем ясен. Американский переводчик предполагает, что речь идет о танском полководце — наместнике-цзедуши Ли Шэне [727–793], который, подняв чашу вина, предлагал забыть былую ненависть сановнику Янь-шаню, дочь которого он прочил в жены своему сыну. Современные китайские комментаторы предполагают, что здесь намек на события 961 г., когда сунский император Тай-цзу на втором году своего царствования созвал на пир крупных военачальников и лишил их военной власти. Однако такое объяснение едва ли подходит к данному контексту.

³⁴ Первый министр-полководец Вэнь Тянь-сян [1236–1283], был захвачен в плен монголами, но остался верным своему долгу, несмотря на трехлетние уговоры перейти на сторону врага (все это время он содержался в тюрьме) и, в конце концов, был казнен на Дровяном рынке в Пекине. Его последние слова были: «Мое дело сделано». Его имя осталось в истории как имя настоящего патриота [См. Алексеев 2002: 523–533].

³⁵ В древнекитайской «Книге гор и морей» говорится, что гнавшийся за солнцем великан Куафу бросил свой посох, и он превратился в лес Дэнлинь.

³⁶ В древних мифах говорилось о Висячих садах на вершине [мировой] горы Куньлунь, где земля соединяется с небом. Там будто бы было много прекрасных яшм.

³⁷ Понятие «Создатель» (цзаоучжэ) здесь не является заимствованием из христианства, как это можно было бы предположить, т.к. впервые оно используется в трактате даосского философа «Чжуан-цзы» (IV в. до н.э.).

³⁸ Рассуждение Мао Цзун-гана здесь не совсем ясно. Он употребляет слово *цай*, которое значит «богатство». Английский переводчик употребил здесь слово *greed*, что значит «жадность». Но в 3-й главе эпоса говорится, что Люй Бу, воюя под началом верного престолу Дин Юаня, пытался убить Дун Чжо, мечтавшего свергнуть императора. Лишь потом, польстившись на богатство (прекрасного скакуна и деньги), он перешел на сторону Дун Чжо, который сделал его своим приемным сыном.

³⁹ В тексте 113-й главы «Троецарствия», однако, речь идет не о похищении меда внухом, а о том, что он тайно в дворцовой кладовой подкинул в мед мышиный помет, чтобы отомстить хранителю кладовой, который не дал ему отведать меда, предназначенного для государя.

⁴⁰ «Левыми путями» (цзодао) назывались всякие еретические учения, учения тайных сект, вера в заговоры и порчу.

⁴¹ По преданию, Конфуций создал «Весны и Осени», фиксирующие собы-

тия его родного царства Лу с 722 по 481 г. до н.э., с целью дать образец летописи, построенной на высоких моральных принципах конфуцианства, восхваляя мудрых правителей и порицая дурных.

⁴² Текст не вполне ясен, т.к. в последней главе «Троецарствия» не говорится о желании Сунь Хао — последнего государя царства У — убить цзиньского полководца Цзя Чуна. Там повествуется о войне царства У против Цзинь. Скорее, речь может идти о желании Цзя Чуна обезглавить плененного Сунь Хао.

⁴³ Имеется в виду все та же летопись «Весны и Осени», которая кончается словами: «14 год [481 г. до н.э.]. Весна. Поймали единорога-линя», что рассматривалось как благовещающее знамение.

⁴⁴ «Лего чжи» — «Повествование о царствах» — историческая эпопея, созданная, по-видимому, в XVI в.

⁴⁵ Имеется в виду ханьский полководец Ма Юань (14 до н.э. — 49 н.э.), завоевавший южные земли. В 87-й главе «Троецарствия» рассказывается, что во время похода на южных варваров-мань Чжугэ Лян оказался в тяжелом положении. И тут ему встретился храм Ма Юаня, прозванного Полководцем, покоряющим волны. Чжугэ Лян обратился к Ма Юаню с просьбой о помощи. Вдруг появился какой-то старец, который подробно объяснил Чжугэ Ляну, что надо делать. Когда же Чжугэ Лян спросил у старца, кто он, тот ответил: «Я горный дух этих мест, выполняю приказ Полководца, умиряющего волны».

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 2002 — Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. Кн. I. М., 2002.
- Панасюк 1954 — Ло Гуань-чжун. Троецарствие / Перевод В.А.Панасюка. М., 1954. Т. I–II.
- Панасюк 1984 — Ло Гуань-чжун. Троецарствие / Перевод В.А.Панасюка. Сокращенное и исправленное издание. М., 1984.
- Рифтин 1970 — Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970.
- Рифтин 1983 — Рифтин Б.Л. Принцип аналогии в образной структуре средневековой китайской книжной эпопеи // Восточная поэтика: специфика художественного образа. М., 1983. С. 121–138.
- Рогачев А.П. 1955 — Ши Най-ань. Речные заводи / Перевод А.П.Рогачева. Т. I–II. М., 1955.

На китайском языке

- Ван Сян-пэй, Чжоу Вэй-минь 1988 — Ван Сян-пэй, Чжоу Вэй-минь. Мин, Цин сяомо пипин ши (История теории и критики повествовательной прозы периодов Мин и Цин). Гуаньчжоу, 1988.

- Ло Гуань-чжун 1986 — Ло Гуань-чжун. Саньго яньи хуэй пин бэнь (Троецарствие с собранием комментариев). Пекин, 1986.
- Лу Синь 1957 — Лу Сюнь цюань цзи. Чжунго сяошо-ды лиши-ды бьянь-цянь (Историческое развитие китайской повествовательной литературы) // Лу Сюнь цюань-цзи. Пекин, 1957. Т. 8.
- Саньго яньи 1983 — Саньго яньи цзыляо хуэйбянь (Свод материалов по «Троецарствию»). Тяньцзинь, 1983.

На европейских языках

- Bailey 1988 — Bailey A. Microstructure and Macrostructure: Mao Zonggang's Critical Discourses on «The Romance of the Three Kingdoms» // Poetics East and West / Ed. by M.Doležalova-Velingerova. Toronto, 1988. P. 159–168.
- Doležalova-Velingerova 1988 — Seventh-Century Chinese Theory of Narrative: A Reconstruction of its System and Concepts // Poetics East and West / Ed. by Doležalova-Velingerova. Toronto, 1988. P. 137–157.
- Rolston 1990 — How to Read the Chinese Novel / Ed. by David L.Rolston. Princeton University Press. 1990. P. 146–195.

Н.И.Никулин

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА,
ЭПИГРАФИКА И ФОЛЬКЛОР ВЬЕТНАМА
ПО СРЕДНЕВЕКОВЫМ ИСТОЧНИКАМ**

I

Сообщения о музыкально-песенной культуре вьетнамцев в первые века после обретения в 939 г. независимости от Китайской империи весьма немногочисленны. Известно, что в условиях укрепляющейся государственности вьетнамцев новый, иной, чем прежде, смысл придавался старинным традиционным празднествам, изображения которых мы находим еще на древних памятниках искусства бронзового века Вьетнама — Донгшонской культуры (I тысячелетие до н.э.). В середине X в. устраивались действа («весенние игры»), во время которых «ряженные» в устрашающих масках имитировали движения гребцов и распевали «варварские песни», изображая вождей вассальных племен, направлявшихся в столицу Хоалы с данью. «Тем самым, — замечает современный вьетнамский литературовед Динь За Кхань, — старинные игрища использовались для выражения нового исторического содержания, чтобы воспеть заслуги государя Динь Тиена в объединении страны — возвращении гор и рек к единому началу» [Dinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên 1972: 216].

Песенная культура жила не только в народе, но и при дворе, о чем сообщает посол китайского императора сунской династии (960–1197), побывавший в 990 г. при вьетнамском дворе: вьетнамский государь Ле Хоан исполнил перед послом «песню приглашения к вину», слов которой тот «не разобрал», так как она была на вьетнамском языке [цит. по: Trần Quốc Vượng, Đinh Xuân Lâm 1966: 101]. Посла поразил не только необычный застольный ритуал, но и простота нравов: пел перед послом не кто иной, как сам государь, что было

немыслимо с точки зрения утомительных и строгих церемоний китайского императорского двора.

В придворной практике вьетнамского двора в подобных случаях необходимой считалась организация определенного пространства для исполнения музыкальных произведений — создавался некий эквивалент сцены. В исторической хронике XIV в. отмечается, что уже упоминавшийся государь Ле Хоан в день своего рождения в 985 г. «повелел смастерить ладьи и на одной из них посредине реки устроить искусственную гору, именуемую Южной горой (Намшон)» [Việt sử lược 1960: 57]. Вот эта гора и выполняла роль сцены (нечто подобное встречается и у других народов Юго-Восточной Азии), поскольку далее в той же хронике есть сообщение о том, как 43 года спустя, в 1028 г., праздновал свой день рождения государь Ли Тхай Тонг: «В Лонгчи устроили гору “да живет [государь] десять тысяч лет”. На ней поместили фигуры порхающих небожителей, птиц, а также зверей; на склоне горы поместили дракона с плавниками, со знаменем, [украшенного] золотом и камнями. Приказано было шутам быть на горе, дудеть в свирели, петь и плясать, увеселяя [двор]» [Там же: 78]. Исследователи Чан Куок Вьонг и Динь Суан Лам вполне обоснованно видели в этой искусственной горе эквивалент сцены.

Как можно предположить, придворная музыка и песнопения в те времена еще не очень отличались от народных мелодий. Такое наблюдалось еще в конце XIII в., когда посол Хубилая, основателя монгольской (юаньской) династии в Китае, китаец Чэнь Фу сообщал об увеселениях при дворе вьетнамского правителя, отмечая отсутствие на исполнителях песен и танцев сценических костюмов, а также простоту, монотонность исполняемых танцев и мелодий: «Более десятка юношей, обнаженных до пояса, взявшись за руки, топтались на месте, ходили кругом и все время пели» [Trần Phú 1972: 117].

Наблюдательный Чэнь Фу сумел заметить также процветающую при вьетнамском дворе традицию, восходящую к старинным обрядам и амебейному пению, вообще характерному для народов Юго-Восточной Азии: песни попеременно исполняли мужская и женская половины хора. Такие народные песни до последнего времени были чрезвычайно популярны во Вьетнаме (бакниньские *куанхо*, например). Чэнь Фу в этой связи писал: «Бывая на пирах во дворце Тапхиен в той стране, видел я поющих шутов — мужчин и женщин, сидящих на земле по десять человек слева и справа. Есть [у них] инструменты, такие, как пипá, цитра, лунная лютя. Их звон сливается

с песней. Когда поют, то сначала напевают “е... -а...” и потом уже — [переходят к пению] со словами» [Trần Phú 1972: 115].

Интересно, что отмеченный здесь прием — начинать с эвфонических звуков («для прочистки голоса») весьма характерен для народного творчества. Замечателен и другой штрих: певцы, мужчины и женщины, не стоят из почтения перед важной публикой, а сидят, как на деревенском празднике.

Некоторые из вьетнамских государей были не только слушателями, но и отменными музыкантами, сочинителями музыкальных произведений. Так, надпись на стеле при буддийском храме Дой сообщает, что государь Ли Нян Тонг (1072–1128) «искусен был в мелодиях чужих стран, умело передавал главное в [музыкальном] искусстве, сочинял [музыку], превосходя в этом всех» [Цит. по: Dinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên 1962: 231].

В отношении к мелодиям «чужих стран» в те времена наблюдалось существенное расхождение: их оценка могла быть как одобри-тельной, так и совершенно противоположной.

Действительно, музыкально-песенная культура вьетнамцев в X–XIII вв. активно воспринимала влияние не только китайской музыки, о котором писал в конце XIII в. посол Хубилая при дворе вьетнамского государя китаец Чэнь Фу: слушая пение вьетнамских певцов, он узнавал родные ему мелодии [Trần Phú 1972: 117]. Весьма существенным во Вьетнаме было и влияние чамское (тямское), т.е. музыкально-песенной культуры чамов (тямов) — народа государства Чампа (Тямпа), говорящего на языке индонезийской группы; оно находилось на территории нынешнего Чунгбо (Центрального Вьетнама) и в течение веков враждовало с вьетнамским государством Дайвьет (Великий Вьет). Чамская культура испытывала мощное влияние Индии и индуизма, сказавшихся на чамском зодчестве, многочисленных произведениях скульптуры, а также чамской музыке, высоко ценившейся вьетнамцами. Об этом свидетельствует запись в исторической хронике, согласно которой в 982 г. вьетнамский государь Ле Хоан привел из победоносного похода на Чампу «в полон несколько сотен певиц, а также привез ценности, серебро и золото» [Việt sử lược 1960: 56]. В хронике сообщалось о государе Ли Као Тонге (правил в 1176–1211 гг.), что он приказывал «петь мелодии Тямпы — были они жалобными и проникновенными, слушая их, придворные роняли слезы» [Việt sử lược 1960: 165].

С усилением конфуцианской идеологии появляются, однако, резко критические высказывания о подобных «жалобных и про-

никновенных» мелодиях, одно из которых принадлежит Нгуен Тхыонгу.

Нгуен Тхыонг, будучи буддийским монахом в царствование государя Ли Као Тонга (а буддийское монашество было тогда влиятельным при дворе), счел нужным обратиться к государю с увещанием о вредности увлечения печальной музыкой. Произошло это при обстоятельствах, о которых сказано в хронике «Вьет шы лыок» («Краткие исторические записи о земле Вьет»; XIV в.). В 1202 г. государь Ли Као Тонг удалился в загородную резиденцию — дворец Хайтхань, где почти целый месяц только и предавался, что увлечениям и пиршествам; кроме того, государь повелел музыкантам играть мелодии на манер чамских. Основываясь на конфуцианских представлениях, согласно которым музыке (имеются также в виду и пластические движения под музыку) придавалось огромное значение как фактору гармонизации общественных отношений, буддийский монах Нгуен Тхыонг, очевидно, неплохо знакомый с конфуцианством и его каноническими книгами, в частности с «Книгой песен» («Шицзином»), обратил внимание на прямую связь (почти мистического характера) между музыкой, которая звучала во дворце правителя, и внутрисполитической и внешнеполитической ситуацией, в которой оказалась страна.

Ниже приводим перевод текста обращения Тхыонга к государю¹. Следует иметь в виду, что в современных научных изданиях оригинальный иероглифический текст чаще выносится в приложение, а за основу презентации произведения берется его звуковая интерпретация буквами вьетнамской латиницы: вьетнамское (ханвьетское) чтение имеет преимущество перед современным звучащим китайским, приближая вьетнамца к классическим текстам прошлого, так как существенно сохраняет историческую фонетическую оболочку слов и делает доступным старинный ритм, стихотворные размеры и рифмы, то есть то самое качество, которое исчезает при нынешнем чтении способом, диктуемым современным китайским (*байхуа*) произношением, так как оно далеко ушло от архаических форм, сохранившихся, однако, во вьетнамском чтении иероглифов, письменно зафиксированном с помощью вьетнамской латиницы.

Нгуен Тхьонг

(Увещание, обращенное к государю Ли Као Тонгу, о вреде увлечения печальной музыкой)¹

Я слыхивал, в «Великом Введении к “Книге песен”»² сказано, что в музыке страны, охваченной мятежом, ощущается печаль, ибо дела правления в ней смутны, музыка гибнущего царства скорбна от боли страждущего люда³.

Ныне высочайший повелитель предается без меры развлечением, все дела правления идут по ложному пути, народ страдает. И становится еще хуже. Так вот: предаваться целыми днями слушанию скорбных мелодий — не является ли это предвестием того, что царство погибает, страну охватят мятежи?

Я уповаю, что колесница государя по возвращении [из загородного императорского дворца Хайтхань] никогда более не двинется к этому дворцу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод выполнен по изданию: Тхёван Ли — Чан «Сочинения времен династий Ли и Чан». Т. I. Ханой, 1977.

² «Великое Введение к “Книге песен”» — так называется одно из предисловий к сборнику «Книга песен» («Шицзин»), составленному из текстов, которые были записаны в разное время и в разных частях Чжоуского царства, существовавшего на территории Китая с 1122 по 247 г. до н.э. Традиция приписывает Конфуцию объединение этих песен в единый свод, который оказался в центре духовной и интеллектуальной жизни китайского общества в древности и Средневековье, а также повлиял на развитие поэзии в странах дальневосточного культурного ареала (подробнее см.: [Конрад 1957]). «Введение» называется великим потому, что в нем трактуются великие вопросы бытия стран и народов, этики, поэтического искусства. В Китае существует шестнадцать различных точек зрения относительно авторской принадлежности «Великого Введения», причем называются имена самого Конфуция, его знаменитого ученика Цзы Ся и многие другие (см. [Лисевич 1974: 178–179]).

³ Здесь вольная цитата из «Великого Введения» к «Книге песен». В переводе «Великого Введения», выполненном И.С.Лисевичем, она звучит так: «Мелодии мятежного века [исполнены] ропота и гнева, ибо правление тогда смутно. А мелодии гибнущего царства исполнены скорбных дум, ибо народ его страдает» [Лисевич 1974: 180–181].

II

Различные надписи на предметах (в том числе на бытовых — одежде, поясах, вазах, черепице, часто с благопожеланиями счастья, долголетия, которым придавался магический смысл) были издревле распространены как в ряде стран Дальнего Востока, так и во Вьетнаме. Надписи служили и украшениями. Вероятно, наиболее древними следует считать надписи на костях и на черепаших панцирях в Китае иньского периода (XVI–XI вв. до н.э.). Во Вьетнаме воспринимали как прорицания и естественные узоры на черепаших панцирях, напоминавшие письменные знаки, о чем сообщалось в исторических хрониках. Черепаха истари почиталась вьетнамцами как дух-покровитель, способствовавший в древности строительству крепости Колоа. В мифологии мыонгов, родственных вьетам (собственно вьетнамцам) по языку и культуре, черепаха учит людей строить дома на сваях. По-видимому, представления о магической силе черепахи, связанной со строительством свайных домов, реализовывались в камнеписных эпиграфических памятниках — стелах, установленных на спинах черепах; к тому же черепахи символизировали долголетие.

Надписи на предметах могли быть стихотворными. Так, сохранились стихи великого вьетнамского поэта Нгуен Чая на клинке меча [Nguyễn Trãi 1969: 265–266]. В «Рассказе о тяжбе в Драконьих чертогах» знаменитого новеллиста XVI в. Нгуен Зы говорится о «багряном поясе», который являет собой «знак соединения сердец» и на котором начертаны стихи:

Красавица, в чьих волосах на заколке
зеленый горит самоцвет,
Тоской по тебе переполнено сердце,
ему исцеления нет.

Перевод А. Ревича
[Нгуен Зы 1974: 30]

Тот же Нгуен Зы сообщал также о надписях на ширмах. Так, в «Рассказе о беседе стихотворцев в уезде Золотых цветов» сказано: «Гость, увидев четыре ее стиха о временах года, начертанные на ширмах, без промедления стал их читать вслух» [Нгуен Зы 1974: 152]. В Хонгае на берегу живописного залива, усеянного зелеными островками, возвышается гора, именуемая Нуй Байтхё («Гора стихов»), камни которой стихотворцы любили испещрять своими произведениями.

Надписи на предметах в условиях слабого развития ксилографического книгопечатания сделались одним из способов доведения до читателя литературных текстов, распространявшихся главным образом в списках. Эпиграфика во Вьетнаме и странах Дальнего Востока превратилась в вид литературы, обладающий определенными особенностями и функциями. Сформировались специфические жанры, в частности, *кэу дой*, параллельные фразы. Емкие по смыслу, они почти всегда содержат намеки на литературные произведения и исторические события, персонажи. *Кэу дой* — максимально лаконичный литературный жанр; параллельные фразы часто писались «на случай». Их, начертав на красивых досках или длинных и узких кусках ткани, вывешивали обычно с двух сторон двери.

Тесно связанные с письменной культурой, эпиграфические памятники отражали сложную картину становления литературы, историографии и даже самосознания литературы. Очевидны мемориальные и панегирические цели надписей на камнях: сам материал, на котором они выполнялись, был долговечным. Надписи должны были соответствовать литературному этикету, панегирические задачи определяли объект изображения, а материал камня — стилевую тональность, лаконизм текста. Авторы подобных надписей старались подчеркнуть их мемориальный характер и цели.

Подвиги и имена, записанные на каменной стеле,
Пребудут вечно, словно горы.

[Lý Thừa Ân 1977: 331], —

так, сравнивая каменную стелу с горой, писал Ли Тхыа Ан в «Надписи на стеле при храме Баонинь Шунгфук», воздвигнутой в 1107 г.

Вьетнамские камнеписные эпиграфические памятники начала XII в., как правило, по своему содержанию связаны с буддизмом. Их часто сооружали по случаю строительства буддийских храмов прямо возле этих святынь. В самой композиции этих эпиграфических памятников прослеживаются определенная традиция, своеобразная система изложения, соответствующая цели надписей. Текст, как правило, начинался со вступления, обычно связанного с буддийской философией: буддизм в то время воспринимался во Вьетнаме не только на уровне ритуала и элементарных, расхожих представлений, но и на уровне философских размышлений в рамках этой мировой религии. За вступлением следует основное содержание надписи, а в конце — заключение, как бы стихотворное резюме надписи.

В надписях находит отражение весь процесс создания буддийского храма, начиная с поиска места для его строительства. В качестве примера мы приведем далее рассказ о строительстве храма полководцем Ли Тхыонг Киетом (1019–1105) и буддийским старцем Ман Зиак, о котором Фап Бао поведал в «Надписи на стеле при храме Линьсын, что на горе Нгыонгшон», установленной, как сообщается в самом тексте, «в третий день третьего месяца года Биньнго [или] в седьмой год эры правления Тхиен Фу Зюэ Ву», т.е. 28 марта 1126 г., через два с лишним десятка лет после кончины Ли Тхыонг Киета, прославленного государственного деятеля Вьетнама, имевшего титул великого военачальника. Автором надписи, как сказано, является авторитетный монах Фап Бао (вторая половина XI в. — первая половина XII в.), который был последователем буддизма *тхиен* (от санскр. *дхьяна* — созерцание), родственного южной ветви чань-буддизма в Китае. В годы пребывания Ли Тхыонг Киета в должности губернатора Тханьхоа, в 1081–1101 гг., Фап Бао находился при нем и был удостоен высоких буддийских титулов.

Характеризуя Ли Тхыонг Киета, Фап Бао разделял в структуре его личности земное, обыденное и духовное начала: «Великий военачальник, хотя был телом погружен в заботы брэнного мира, сердцем же устремлен к учению Будды» [Pháp Bảo 1977: 362]. Жизнь Ли Тхыонг Киета, заполненная воинскими походами и государственными делами, мало была похожа на монашескую. Тем более в качестве религиозной заслуги представляет Фап Бао сам поиск Ли Тхыонг Киетом места для сооружения храма, а точнее — целого храмового комплекса. Ли Тхыонг Киета сопровождал «почтеннейший старец Шунг Тин», т.е. Ман Зиак, высочайший буддийский авторитет того времени, но роль его в созидании храма не очень значительна, и в тексте надписи он отступает на второй план по сравнению с Ли Тхыонг Киетом.

К искомому месту для строительства храма предъявлялись определенные требования: необходимо было выбрать красивое место. Такое место поначалу пилигримы как будто находят. Характерно здесь искусство Фап Бао в описании пейзажа, которое призвано передать восхищение красотой природы и настроение отрешенности от брэнного мира: «Остановили ладью у подножья горы Лонгти. Смотрели на белые скалы, в которых блистают каменья, глядели на водопады и стремнины в пенящихся одеяниях» [Там же: 362]. Но красивый пейзаж — это лишь часть требований к месту создания будущего храма. Оказывается, что недостатком найденного места является то,

что буддизм и здесь уже достаточно укоренился, поэтому в конце концов Ли Тхыонг Киет, Ман Зиак и свита опять трогаются в путь, чтобы избрать другое место, где «раньше жил отшельник, устроивший для себя обитель и принявшийся облагораживать все стороны; но хотя он [начал] ее облагораживать, земля Будды еще не воссияла в должном виде» [Там же: 362]. Таким образом, строительство нового храма связывалось с расширением влияния буддизма, а сам храм рассматривался как оплот или форпост буддийской веры. Отметим и сам прием изложения (сначала — обретение, казалось, именно того, что нужно, а затем отказ от него и поиски другого).

Фап Бао также повествует (кратко и емко) о самом процессе строительства храмового комплекса. Зародившийся в душе Ли Тхыонг Киета замысел строительства представляется, естественно, как буддийское и гуманное, в буддийском духе, деяние: «Потому, имея в сердце склонность к радости, жалость к людям, вознамерился он обустроить [святину] в сем месте» [Там же: 362].

Традиция включать в описание храма эпизод поисков места для его строительства прослеживается и в более раннем эпиграфическом памятнике «Надпись на стеле при храме Баонинь Шунгфук» Ли Тхыа Ана. Но он тут очень лаконичен. Это не художественное описание, как у Фап Бао, а всего лишь суховатое деловое сообщение в стиле исторической хроники: «Потому в конце весны года диньхёй времен эры правления Лонг Фу Нгуен Хоа (1107 г. — *Н.Н.*) Помощник Великого Вельможи, предводительствуя местными старшинами, нашел [благоприятное] направление (по системе геомантии Фэншуй. — *Н.Н.*) в одном уголке края, выбрал землю к югу от Ханлока» [Lý Thừa Ân 1977: 330].

Сама работа по сооружению храма представлена и у Фап Бао, и у Ли Тхыа Ана как действие, совершаемое сноровисто и с энтузиазмом, что передается самим энергичным стилем изложения обоих авторов. Характерно у Фап Бао распределение ролей участников в зависимости от, выражаясь по-современному, профессиональной подготовки, а также сословной принадлежности: «Убирали густые травы, выкорчевывали деревья, тесали каменные плиты; прорицатели определили благоприятное направление; искусный зодчий преподнес рисунок; чиновные особы из свиты пожертвовали деньги; повалил народ и ученые-конфуцианцы. Кто послабее — стругали и обтесывали [деревянные балки], а искусные в ремесле — поднимали и воздвигали [стропила]» [Pháp Bảo 1977: 363].

Характерно и указание на непременно участие прорицателя (гео-

манта), который на основании представлений о магической ориентированности местности (*фэниуй*) определяет местоположение будущего храма, что считалось чрезвычайно важным.

В памятнике Ли Тхыа Ана тоже есть описание самого строительства, но очень лапидарное, в нем почти отсутствуют те подробные указания действующих лиц, которые мы находим у Фап Бао: «Расчищают лес густой. Выбрали искусных мастеров, построили алые палаты» [Lý Thừa Ân 1977: 330].

Затем в обоих эпиграфических памятниках следуют описания уже завершенных храмов. В надписи Ли Тхыа Ана это краткое сообщение: «Изогнутые, подобные радуге, балки соединяют [здание], крыша распустила крылья, словно птица, собравшаяся взлететь» [Там же]. И, конечно, упомянута скульптура, неотделимая от буддийской архитектуры: «Золотая статуя [Будды] посередине» [Там же].

Тот же композиционный принцип, но гораздо более наглядно и ясно (даже с известной систематичностью), реализован в надписи Фап Бао при описании устройства и убранства воздвигнутого храма: «Обширный храм Будды посередине, просторные кельи с обеих сторон. Прямо в центре [храма] исполненный пяти мудростей Так пришедший (Будда. — Н.Н.) блистает золотом и восседает он на лотосе, воздымающемся над водой. Вокруг на стенах нарисованы и вытканы прекрасные картины просветления [Будды]» [Pháp Bảo 1977: 363]. Затем говорится о башне (пагоде): «Ветер звенит в серебряный колокол в такт пенью птишек лесных» [Pháp Bảo 1977: 363], а также о часовне на берегу реки. Характерно это наполнение описания храма звуками, движением: колокол звенит и в описании у Ли Тхыа Ана.

Даже краткий анализ композиции двух камнеписных памятников свидетельствует об установившейся традиции такого рода вьетнамских надписей XII в., посвященных созданию буддийских храмов. Однако следование одной и той же традиции тем не менее ведет к созданию текстов, весьма различных по художественному стилю и образам.

Наконец, следует отметить наличие в обеих надписях литературно-критической рефлексии. В надписи Ли Тхыа Ана — это лапидарная концепция мемориального назначения начертанного на камне памятника в стихотворном заключении: благодаря каменной стеле «подвиги и имена пребудут вечно, словно горы».

А в надписи Фап Бао приведен эпизод, в котором автор предстает не как свободный творец, а в качестве лица, подчиненного воле заказчика. Однако Фап Бао сознает, что преобразование «свершенных

дел» в «письмена» является отнюдь не простой задачей, но работой, требовавшей большого искусства, хотя он и проявляет характерную для эпохи этикетную скромность: «Подумал про себя, что заурядный я, бесталанный, отказывался долго, но не вняли мне; пришлось дерзнуть и озарить ясно-светлое достоинство его и достославное имя (Ли Тхыонг Киета. — *Н.Н.*), дабы выгравировать на камне» [Там же].

Далее нами приводится комментированный перевод части текста Фап Бао¹.

Фап Бао

Из «Надписи на стеле при храме Линьсынг, что на горе Нгыонгшон»

Великий военачальник², хотя был телом погружен в заботы брэнного мира, сердцем же устремлен к учению Будды. Не потому ли, что государь³ и государыня⁴ преклонялись перед буддийским учением? Оттого Великий военачальник, повинувся их велению, способствовал Дхарме⁵. <...> По случаю дней, свободных от дел государева двора, наставник государыни почтеннейший старец Шунг Тин⁶ вдруг из стольного града прибыл в этот округ, дабы расширять [влияние веры] и просвещать, насаждать дивные обычаи, учить делать добро, не творить злых дел: словно прошел благодатный дождь, напивав деревья и травы; все возрадовались и возвеселились. Итак, Великий военачальник вместе с почтеннейшим [Ман Зиакон] поднялся вверх по течению к устью [реки Фандай]⁷. Остановили ладью у подножья горы Лонгти⁸. Смотрели на белые скалы, в которых блистают каменья, глядели на водопады и стремнины в пенящихся одеяниях. Потому Великий военачальник посоветовал поставить храм прямо у подножья горы, возвести неодолимые стены на высокой горе. Почтеннейший [Ман Зиак] попросил:

— Эта гора красива, но уже освоена; нет ли места безлюдного, еще более славящегося красотой, о котором слышал когда-то. Веди меня туда взглянуть.

Великий военачальник отвечал:

— Поистине вы, почтеннейший, способны вести к освобождению⁹, согласно учению Будды, к просветлению, сеять веру в

мгновенное просветление или просветление постепенное¹⁰, в зависимости от натуры человека, или живой и быстрой или малоумной.

Великий военачальник опять, предводительствуя свитой, направил ладьи к западу, миновал прозрачный речной поток Намтхак, добрался до известного селения Дайли¹¹. Ступив на пристань, огляделся — в дымке едва виднеется в пяти замах¹² от уездной управы вздымающаяся гора, называемая Нгыонгшон. Подножье горы тянется по извилистому берегу реки, нет ни голых холмов, ни холмов, поросших кустами, нет скал, встающих высокой стеной. Серо-голубой свет разливается, лазурный свет сияет, вокруг дальние села. <...> Возвышенности и озерца по всей горе, поверхность ее изумительна. Раньше жил здесь отшельник, устроивший для себя обитель и принявшийся облагораживать все стороны; но, хотя [начал] облагораживать вокруг, земля Будды здесь еще не воссияла в должном виде. Великий военачальник снова повел свиту вверх коротким путем, только видны были деревья, скрывающие небо, отсветы зари, сияющие на облаках. Великий военачальник, в волнении шагая, смотрел сверху вниз, любовался. Потому, имея в сердце склонность к радости, жалость к людям, вознамерился он воздвигнуть [святыню] в сем месте. Молвил тогда Великий военачальник:

— Человеку просвещенному, человеку гуманному приходится по нраву горы и реки; великие мира передают имена и учения. Если обустроить гору, чтобы воссияли учение и имя [Будды], разве не будет это достойным?

Убирали густые травы, выкорчевывали деревья, тесали каменные плиты; прорицатели определили благоприятное направление; искусный зодчий преподнес рисунок; чиновные особы из свиты пожертвовали деньги; повалил народ и ученые-конфуцианцы¹³. Кто послабее — стругали и обтесывали [деревянные балки], а искусные в ремесле — поднимали и возводили [стропила]. Обширный храм Будды посредине, просторные кельи с обеих сторон. Прямо в центре [храма] исполненный пяти мудростей¹⁴ Так пришедший¹⁵ блистает золотом, восседает он на лотосе, вздымающемся над водой. Вокруг на стенах нарисованы и вытканы прекрасные картины просветления [Будды], десяти земель¹⁶ со всеми образами перерождения [в иные существа], десять тысяч ипостасей, десять тысяч видов —

всего не перечесть. <...> Позади воздвигли драгоценную башню, названную Тьеуан; вознеслись девять ее ярусов, луна застревает в ее занавесах, двери открыты с четырех сторон. <...> Ветер звенит в серебряный колокол в такт пению птиц лесных. Драгоценная башня солнечными лучами освещена — блещет листовое золото. Окружает [храм] балюстрада; весь двор зеленеет травой. Перед главным входом висит золотой колокольчик, звенит он, разносится звон повсюду. Пробуждаются неверующие. Разрушаются привязанности бренного мира. Учит [это] добру, отучает от злых дел. Прямо спереди водопад с двумя каналами. Возле воды поставили маленькую часовню. Когда мимо проплывали ладьи, [путники] останавливались и отдыхали. Приезжавшие из далекой Тямпы благоговейно становились на колени и любовались — все прибывшие из далеких стран и краев опускались на колени, сгибались в поклоне. [Можно сказать] развалившийся дом деревенского богача превратился в царские хоромы.

Святыня для поклонения Будде, словом, была возведена. Выбрав благоприятный день устроили пир по случаю открытия [храма], люди в ушастых шапках¹⁷ и ученые-конфуцианцы в темносиних одеждах стекались, как облака [по небу]. За воротами устроили праздник Великой гармонии, уничтожали дорогие вещи¹⁸ <...>

И молвил мне Великий военачальник:

— Долго возводили [сей храм], ныне благодатное место обустроено; если не высечь надписи на каменной стеле, то грядущие поколения не будут знать, каким примерам им следовать, потому надобно с помощью писем ясно изложить свершенные дела, чтобы из поколения в поколение передавались славные имена, хотя и уйдут люди.

В те же годы я служил при Великом военачальнике. Подумал про себя, что заурядный я, бесталанный, отказывался долго, но не вняли мне; пришлось дерзнуть и озарить ясно-светлое достоинство его и достославное имя, дабы выгравировать на камне.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод выполнен по изданию: Тхёван Ли — Чан «Сочинения времен династий Ли и Чан». Т. I. Ханой, 1977.

² Великий военачальник (тхайуи) — имеется в виду Ли Тхыонг Киет, ко-

торый дважды нанес поражение императорским войскам сунского Китая (династия Сун правила с 960 по 1279 г.). Он также командовал успешным походом на Тямпу. Ему принадлежит одно из самых ранних во вьетнамской поэзии стихотворений — «Горы и реки Южных пределов...» (1076).

³ Государь — подразумевается вьетнамский государь Ли Нян Тонг (правил в 1072–1128 гг.); он был весьма привержен буддизму, поощрял строительство буддийских храмов.

⁴ Государыня — здесь имеется в виду императрица И Лан (ум. в 1117 г.), жена государя Ли Тхань Тонга (правил в 1054–1072 гг.) и мать государя Ли Нян Тонга. Известна своей благотворительной деятельностью, за что ее именовали Куан Ам, т.е. бодхисаттва Авалокитешвара, а также покровительством строительству буддийских храмов и пагод.

⁵ Дхарма — здесь: учение Будды. В оригинале букв. *три колесницы*.

⁶ Шунг Тин — По мнению авторитетных вьетнамских ученых, это — один из псевдонимов известного буддийского проповедника Ман Зиака (1052–1096). Неподалеку от государева дворца в столице специально для него был сооружен храм, и к нему часто обращались за разъяснениями вопросов буддийской веры. Ему принадлежит известное стихотворное поучение «Уходит весна...».

⁷ Река Фандай — по-видимому, имеется в виду устье реки Ма.

⁸ Гора Лонгти — совр. гора Хамронг, она расположена неподалеку от города Тханьхоа, на берегу реки Ма.

⁹ ...вести к освобождению — вести к достижению спасения, нирваны.

¹⁰ Мгновенное внезапное просветление проповедовала школа буддизма тхиен. Постепенное просветление наступает после долгих лет монашеской жизни.

¹¹ Селение Дайли — ныне располагается в уезде Хачунг провинции Тханьхоа.

¹² Зам — старинная вьетнамская мера длины (около 500 метров).

¹³ Если в конце XI в. конфуцианцы участвовали в строительстве буддийского храма, то позднее они перешли в наступление на монашество. Однако, несмотря на резкость, критика буддизма со стороны конфуцианцев в XIII–XIV вв. была поверхностной, она сосредотачивалась главным образом на осуждении немонашеского поведения членов буддийской общины (сангхи), чрезмерной роскоши убранства храмов. Кроме устных поношений, вероятно, достаточно выразительных, конфуцианцы прибегали в борьбе против буддизма также и к эпиграфике — надписи на каменных стелах приобретали резко полемический и, более того, обличительный характер. Причем эти стелы с весьма нелестными для буддийских монахов надписями воздвигались по повелению феодалов возле буддийских храмов. Удивительно, но факт: в отношении этих стел монахи проявляли завещанную Буддой толерантность.

Конфуцианец Чыонг Хан Шиеу (ум. в 1354 г.), который, кстати, впоследствии сам принял монашество, в надписи на стеле при храме Кхайнгием так хулил монахов: «Люди лукавые и коварные, утратившие дух монашества и мысли о небытии; им бы только завладеть прекрасными садами, красивыми местами, им бы великолепные, будто золото и камень, палаты да много-

численных приспешников [проникающих всюду, словно] хобот слона. Богачи, следуя нынешним обычаям, тянутся к ним, потому, сколько ни есть знаменитых мест, половина их — у храмов; стекаются люди стайками в монастыри — не пашут они, а едят, не ткут, а одеты» (цит. по: [Tam Vu 1972: 60]).

¹⁴ *Пять мудростей* (или пять проникновений) — это, согласно буддийским представлениям, способность принимать любую форму, мгновенно проникать взором внутрь любого предмета, в любом мире, беспрепятственно слышать на любом расстоянии, проникать в сознание других людей и существ, а также обладать знанием о конце потока жизненных перерождений всех существ и самого себя.

¹⁵ Так пришедший — Будда.

¹⁶ *Десять земель* — один из этапов пути бодхисаттвы. На этом этапе бодхисаттва реализовал результаты прохождения предыдущих этапов, что выражалось в радости от постижения истинной сущности бытия, чистоты как следствия освобождения от «нечистоты» земного мира, излучении «света мудрости», углублении совершенного знания истинной сути бытия, ощущении преодоления последних трудностей на пути к просветлению, появлении совершенного знания и т.д.

¹⁷ *Люди в ушастьях шапках* — сановные и чиновные лица, носившие такие головные уборы.

¹⁸ *Уничтожали дорогие вещи.* — Согласно учению буддизма, объективный мир это всего лишь бесконечный поток вечно изменяющихся элементов — дхарм, а посему он иллюзорен, и не следует придавать значение его ценностям.

III

Формирование вьетнамской средневековой новеллы непосредственно опиралось на традиции деловой прозы (в частности, жизнеописаний, исторической прозы), но важнейшую роль в этом процессе играл и фольклор: предания о буддийских святых, притчи, легенды буддийского содержания, а также даосские рассказы о чудесах. Повествования о чудесах обнаружены и в даосской эпиграфике. В надписи, выгравированной на бронзовом колоколе храма Тхонгтхань, рассказывается о чудесном избавлении в 1285 г. от монгольского плена полководца Чан Нят Зуата (см.: [Никулин 1977: 124]).

Возникновение средневековой новеллы не было осознанным, целенаправленным процессом. Автор-составитель раннего сборника таких новелл преследовал, по существу, нелитературные цели. Отсюда и их стиль, обычно сухой, лапидарный.

Книга Ли Тэ Сюйена «Собрание чудес и тайнств земли Вьет» была составлена в первой трети XIV в. (предисловие датировано

1329 г.), причем автор-составитель часто ссыался на более ранние памятники, послужившие ему источниками. Ли Тэ Сюйен, как полагают, будучи государственным чиновником, ведал делами, церемониями, обрядами, связанными с божествами и духами, которые, согласно средневековым воззрениям, играли важнейшую роль в жизни людей. «Увы! Чтобы выстоять против великой напасти, — писал в XVI в. Нгуен Зы, — поклоняются духам. Так уж заведено: поклоняться духам и приносить жертвы» [Nguyễn Dữ 1952: 88]. В связи с этим Ли Тэ Сюйен и обратился к составлению книги «Собрание чудес и таинств земли Вьет», включающей повествования о различных духах и совершаемых ими чудесах. Возможно даже, что составление книги было для него выполнением служебных обязанностей. В любом случае он полагал, что пишет серьезное сочинение, а отнюдь не развлекательные рассказы. Тем не менее, он внес важный вклад в дело, о котором не подозревал и которое, вероятно, вряд ли бы одобрил: речь идет о создании вьетнамской средневековой новеллы.

То, что книгу о духах сочинял государственный чиновник, должностное лицо, неудивительно. Императорская власть стремилась управлять в мире духов так же, как и среди своих подданных. Император мог награждать духов, жаловать их титулами, возводить и ремонтировать храмы в их честь, но мог и наказывать: лишать пожалованных титулов, разрушать храмы, оставляя их в мерзости запустения.

Верования вьетнамцев носят сложный синкретический характер, поскольку в течение веков во Вьетнаме сосуществовали и взаимодействовали «Три учения» (конфуцианство, буддизм, даосизм) в сочетании с местными культами. Ли Тэ Сюйен был, по-видимому, конфуцианцем. Конфуцианцы формально отстранялись от вопросов, связанных с чудесами и духами, памятуя, что Конфуций утверждал, будто ничего не знает о духах (впрочем, он же советовал держаться от них на почтительном расстоянии). Но одновременно наблюдалась странная непоследовательность: именно конфуцианцы записывали повествования о чудесах и духах.

Вероятно, этот парадокс можно объяснить тем, что мифологическое мышление, наперекор конфуцианскому рационализму, все же укоренилось в быту, оказывало свое сильное влияние на конфуцианских книжников, особенно когда они создавали сочинения о чудесах, уходили в мистику, часто опираясь на изустно распространяемые мифы, былички, легенды. О влиянии мифологического мышления, которое было, по существу, воздухом, коим дышал каждый житель

Вьетнама, выразительно сказал вьетнамист М.Н.Ткачев: «Вьетнамец — родился ли он в семье пахаря или вельможи — с самого детства знал: вспышки молнии и гром — это знак приближения Духа грома, который, размахивая своим каменным топором, спешит исполнить волю Повелителя неба и покарать содеянное кем-то зло. Он знал, что прохладный ветерок и опустошительный ураган нагоняет своим опахалом безголовый Дух ветров, а дождевые тучи исторгает в небе огромный дракон — Дух дождя. Знал: если старец Дух риса явится кому-нибудь во сне веселым, жди недорода, а явление изможденного духа предвещает большой урожай <...> В каждой реке, в лесных чащах и горных пещерах жили духи, и всем были известны обычаи их и повадки. Святынею дома почитались алтари предков, духи которых на небесах представляли за живых; в динях (деревенских общинных домах) поклонялись духу — первооснователю деревни» [Ткачев 1975: 374–375]. Культ предков, несомненно, был близок конфуцианцам и даже являлся одной из важнейших основ конфуцианства.

Ли Тэ Сюен, как он полагал, отнюдь и не думал заниматься сочинением новелл. Его помыслы были направлены совсем к иному: он хотел отделить благих духов от нечистых, классифицировать духов. Поэтому, кроме текстов с рассказами о конкретных духах, он поместил в своей книге предисловие, в котором постарался дать свое определение благим духам: «Мудрецы прежних времен утверждали, что тот лишь, кто обладает острым разумом и честностью, достоин именоваться [благим] духом, а не злые духи, не нечистая сила, не черти и чудовища, которых так по ошибке именуют» [Ly Tế Xuyên 1972: 3].

В конце XV в. появляется другая книга, состоящая из переложений и пересказов изустно передаваемых произведений — легенд, сказок, эпоса, мифов — «Дивные повествования земли Линьнам». К этому собранию ранних вьетнамских новелл свое предисловие в 1492 г. написал Ву Куинь (1452–1516), который, как полагают, и являлся автором-составителем, хотя, как он писал сам, основывался на более раннем источнике. По сведениям знаменитого ученого Ле Куи Дона (1726–1784), первоначальный текст книги принадлежит Чан Тхе Фапу (XIV в.). Кроме того, ее исправлял Киеу Фу, написавший к ней заключение (1493), в котором, в частности, говорится, что «сей невежда» (так уничижительно скромно именовал себя Киеу Фу) «изучил другие книги, присовокупил свое мнение и исправил их» [Kiêu Phú 1960: 98]. Но, вероятно, наиболее существенная часть работы досталась, как полагают, Ву Куиню, одному из известнейших

ученых-конфуцианцев своего времени. Он занимал высокие посты при дворе государя Ле Тхань Тонга (1442–1497), правление которого вошло в историю Вьетнама в качестве конфуцианского «золотого века». В 1510 г. ему как крупному знатоку вьетнамской истории было поручено составление исторической хроники. Ву Куинь выступал также и как поэт.

В отличие от Киеу Фу, который «изучал другие книги», чтобы исправить «Дивные повествования», т.е. опирался прежде всего на книжную, письменную культуру, Ву Куинь, хотя и уделял внимание книгам, подчеркивал свой особый интерес к фиксации устных произведений, передаваемых в народе: «Отчего же повествования о славных людях страны Юга (Вьетнама. — Н.И.) не выбиты на каменных плитах, не записаны на бамбуковых дощечках, а лишь передаются из уст в уста. Все — от черноголовых детей до седых стариков — рассказывают их, любят их; с их бы помощью да увещевать!» [Vũ Quỳnh 1960: 19].

Ву Куинь был чуток к фольклорной стихии. Вывод же, который он сделал из своих наблюдений, был в чисто конфуцианском духе: следовало воспользоваться популярностью в народе различных устных повествований в дидактических целях. Именно с такой позиции Ву Куинь и подходил к тексту книги, внося в него свои исправления, именно поэтому он был готов простить в повествованиях наличие волшебства («писано хотя и с верой в духов, но не пустословно»). «Сей невежда, — писал он о себе, — обследовал [эти повествования] от начала до конца, от корней до макушки, изложил их заново, поразмыслил, дабы осветить замысел писавшего» [Vũ Quỳnh 1960: 18].

Ву Куинь придерживался типично средневекового отношения к тексту: его надлежало исправлять, совершенствовать, словом, продолжать дело, начатое предшественниками. Такое принятие многовариантности текста сродни вариативности, свойственной фольклору. И себя Ву Куинь ощущал не составителем окончательного текста книги, в котором выражена его авторская воля, а лишь звеном в длинной цепи: переделки, переложения, исправления он и в дальнейшем считал вполне естественными, более того — желательными и даже риторически выражал надежду, что это так будет и дальше: «Разве нет у нас благородных мужей, любящих древности!» [Vũ Quỳnh 1960: 19].

Проблема чуда, волшебства, свойственная фольклору и идущая от фольклора, продолжала волновать авторов и на этапе зрелости вьетнамской средневековой новеллы.

В творчестве Нгуен Зы (XVI в.) вьетнамская средневековая новелла достигла своей вершины. Нгуен Зы, как следует из источников, сдал столичные экзамены и был после этого назначен правителем уезда. Однако вскоре вышел в отставку, дабы «заботиться о своей престарелой матушке». Сообщается также, что Нгуен Зы был учеником великого поэта и мудреца Нгуен Бинь Кхиема (1491–1585), который ознакомился с «Пространными записями рассказов об удивительном» Нгуен Зы и отредактировал творение своего ученика, после чего оно и приобрело литературный блеск.

В новеллах Нгуен Зы возникает чудесный мир, в котором феи, волшебники, добрые и злые духи легко и непринужденно появляются среди людей, а девицы из потустороннего мира не прочь вкусить от человеческой любви.

Повышенное внимание автора к дидактике, общественному смыслу произведения проявляется, в частности, в толкованиях (нравоучениях), которыми завершаются рассказы Нгуен Зы. Это как бы попытка автора бросить взгляд на свое произведение со стороны и произнести о нем свое суждение, иногда и критического свойства. На многофункциональность таких концовок указывают исследователи, отмечая их оценочно-критический характер. «Нравоучения, — замечает Б.Л.Рифтин, — не только привносят в рассказы дидактический оттенок, но и подчеркивают лишний раз переход незамысловатого сказочного сюжета в план литературной новеллы, иногда даже в план развернутой литературной притчи» [Рифтин 1969: 221]. Порой предлагаемое толкование рассказов противоречит их объективному смыслу. Это породило предположение о том, что авторство этих толкований принадлежат не Нгуен Зы, а какому-то другому лицу.

В толкованиях рассказов Нгуен Зы старый вопрос о чудесах и волшебстве обретает новый ракурс, ибо с ними связывается вопрос о художественном вымысле и уже не важно: было ли в реальности то, что рассказал автор, или нет. Таким образом, в прозе, под влиянием фольклора происходит формирование понятия художественного вымысла.

Представляемые нами переводы позволяют увидеть, как оценивались народные верования (фольклор и т.д.) учеными эпохи вьетнамского Средневековья.

Ли Тэ Сюен¹

Предисловие к «Собранию чудес и тайнств земли Вьет»²

Мудрецы прежних времен утверждали, что тот лишь, кто обладает острым разумом и честностью, достоин именоваться [благим] духом, а не злые духи, не нечистая сила, не черти и чудовища, которых так по ошибке именуют³.

В нашей державе Вьет издревле и донныне поклоняются в храмах огромному множеству духов; но много ль меж ними таких, чьи подвиги велики и несомненны и кто помог бы народу?⁴ Однако, благие духи, по сути, не равны между собою, они облечены различными чинами; есть духи, которые представляют сокровенное наших гор и рек, есть духи героические, мощь и власть которых далеко простиралась, когда люди эти были еще живы, а святое сияние их душ доходит и до последующих поколений.

Если не делать записей о происшедшем, то трудно будет различить одних духов от других. Потому, опираясь на неглубокие свои, малые познания, делаю я записи о мире духов. Если найдутся изысканные и ревностные [к учению] благородные мужи⁵, которые исправят [данную книгу], то это будет исполнением моих надежд и устремлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Б.Л.Рифтин отмечал: «Ли Тэ Сюен — не летописец, но многие его рассказы оттапливаются от хроники или иных исторических сочинений. <...> Ведь его читатель, образованный вьетнамец XIV века, знал до этого лишь прозу историческую, повествующую главным образом о деяниях реально существовавших государей, а не о чудесных явлениях духов людям во сне, и воспринимал его книгу как новый исторический труд» [Рифтин 1969: 196]. Одним из истоков формирования новеллы были буддийские жития, собранные, в частности, в «Изборнике из сада тхиен» (не позднее XIV в.), часто имеющие фольклорную основу.

² Перевод выполнен по изданию: Ли Тэ Сюен. Вьет диен у линь (Собрание чудес и тайнств земли Вьет). Ханой, 1972.

³ Ссылаясь на «мудрецов прежних» времен, Ли Тэ Сюен, по всей вероятности, намекает на авторов китайских рассказов о духах и божествах — жанра, который формируется в китайской литературе с III в. Б.Л.Рифтин подчеркивает, что «авторы подобных рассказов преследовали не чисто ху-

дожественные цели, а весьма утилитарные — утверждение с помощью собранных примеров веры в нечистую силу (гуй), в даосских бессмертных (шэньсян) или в могущество учения Будды» [Рифтин 1984: 110]. Во Вьетнаме, как очевидно, рассказы подобного характера стали фиксироваться лишь через тысячу лет.

⁴ «...чи подвиги велики и несомненны и кто помог бы народу». — Ли Тэ Сюйен питал весьма критическое отношение к многочисленному сонмищу духов, которым в его время поклонялись во Вьетнаме и о которых, несомненно, передавали в народе различные рассказы и предания. Ради строгой классификации духов он и создал свое «Собрание чудес и тайнств земли Вьет». Однако, интересно, что и в XVI в., два столетия спустя, писатель Нгуен Зы имел основания для подобных же сетований (Нгуен Зы 1974).

⁵ Благородный муж (*куэн ты*) — конфуцианский идеал совершенного человека. Он благороден в смысле нравственном и интеллектуальном. Он должен обладать комплексом сущностных качеств, таких как «гуманность», «долг-справедливость». Благородному мужу надлежало быть искренним, честным, преданным государю, тщательно соблюдать установленные правила и ритуалы, а также обладать литературной одаренностью.

Ву Куинь¹

Предисловие

к «Дивным повествованиям земли Линьнам»

Хотя земля Куэхай² расположена в краю Линьнам³, но горы и холмы здесь дивные, земли славны чудесами, народ знаменит мужеством, в обычае здесь передавать повествования о духах и чудесах.

Ранее эпохи Весен и Осеней⁴, эпохи Борющихся царств⁵, во времена древности, нравы и обычаи страны Юга⁶ отличались простотой, еще не было хроник государства, в кои следовало заносить [события], потому многие повествования были утрачены. Если, по счастью, некоторые из них сохранились, то передаются они лишь изустно в народе. <...> Наша страна Вьет в древности не была приобщена к письменности и просвещению, потому дошедшие до нас повествования неполны и кратки. Страна наша, начиная с эпохи государей Хунгов⁷, стала довольно цивилизованной. Со времен династий Чьеу, Нго, Динь, Ле, Ли, Чан⁸ и вплоть до нынешней династии⁹ страна обогатилась, потому летописные списки стали более полными. Не является ли то, что занесено в эту книгу, историей в повество-

ваниях? Каково их происхождение, когда появились они, кто их записал — обо всем этом нет ясных свидетельств. Записано впервые было высокоодаренными и высокоучеными людьми при династиях Ли и Чан. А придали [сим сочинениям] литературный блеск нынешние благородные мужи, взыскующие знаний и радеющие о старине.

Сей невежда¹⁰ обследовал [эти повествования] от начала до конца, от корней до макушки, изложил их заново, поразмыслил, дабы осветить замысел писавшего. Читая повествование о семействе Хонг Бангов¹¹, понимаешь, откуда берет начало страна Хоанг Вьет¹². В рассказе о За Тхоа кратко говорится о зарождении страны Тямпы¹³. В рассказе о белопером фазане речь идет о том, откуда пошло семейство Вьет Тхыонг¹⁴. Есть в книге рассказ о Золотой черепахе, повествующий об истории государя Ан Зыонга¹⁵. Самым ценным даром в стране Юга считается бетель и орешки арековой пальмы, [символизирующие] верность супружескому долгу, привязанность старшего и младшего братьев¹⁶. Летом в стране Юга нет ничего более вкусного, чем арбуз; потому рассказывается о [человеке], который, уповая на свою самооценку, забыл о долге перед государем¹⁷. Рассказ о новогодних пирогах укрепляет чувство сыновнего долга и сыновней почтительности¹⁸. В рассказе об О Лое¹⁹ содержится назидание о пагубности распутства. Небесный князь Донг разгромил супостата из Иньского царства²⁰, Ли Онг Чаунг нанес поражение гуннам²¹ — поистине, в нашей Стране немало знаменитых героев. Ты Донг Ты в воздаяние за доброе дело встретил прекрасную, как фея, Тиен Зунг, поэтому [здесь] можно узреть вознаграждение за добродетель²². Рассказы о [Ты] Дао Хане и Кхонг Ло достойны похвалы, ибо говорят об отмщении за отца²³; разве могут быть преданы забвению сии монахи. Рассказы о чудище-рыбе, чудище-лисе повествуют о способности побеждать чудовищ, а потому подвиги и добродетели Государя Дракона забывать нельзя²⁴. Две сестры Чынг погибли во имя беззаветной верности праведному делу²⁵; превратились они в святых; высоко вздымается их славное знамя — кто станет отрицать! Священный дух горы Танвиен²⁶, осененный добродетелью, явив чудо, истребил жителей вод; сие ведомо всем, никто того не станет отрицать. [Страна] Наньчжао после Чжао Да²⁷ смогла отмстить за утрату [независимости]; Ман Ныонг была матерью

деревянного Будды²⁸ — в засушливые годы он посылал ливень; То Лить — это дух земли Лаунгдо²⁹; Сыонг Куонг — это дух дерева тиендан³⁰, возле которого воздвигли алтарь для моления о ниспослании удачи простому люду и где, прибегнув к хитроумной уловке, погубили [злого духа] и избавили народ от большой беды; дело это удивительное, но не колдовское, писано хотя и с верой в духов, но не пустословно; хотя говорится о волшебстве, но в доказательство приводятся письменные свидетельства; разве тем самым не поощряются добрые дела и не насылаются наказания за дела злые; следует оставить фальшь и следовать правде, дабы наставлять и насаждать [благие] обычаи и нравы! Смотрю я, [сия книга] напоминает «Записки о поисках духов»³¹ времен [династии] Цзинь³² и «Собрание удивительного»³³ эпохи Тан³⁴. Увы! Отчего же повествования о славных людях страны Юга не выбиты на каменных плитах, не записаны на бамбуковых дощечках, а лишь передаются из уст в уста. Все — от черноголовых детей до седых стариков — рассказывают их, любят их; с их бы помощью да увещевать! Сколь важно это для [конфуцианских] принципов и чистоты нравов! В этом была бы немалая польза.

В эпоху Хонг Дык, весной, во второй месяц года Ням ти³⁵ сей невежда переписал старинные повествования, [потом] взял и перечитал, подумал, что не смог избежать того, чтобы спутать один письменный знак с другим, а потому, забыв, что неучен я, стал исправлять, получилось у меня две тетради, назвал я [книгу] «Дивные повествования земли Линьнам», поместил ее дома, чтобы сподручнее было читать. Что же касается [дальнейших] исправлений, [стилистических] украшений, высвечивания смысла рассказов, приукрашивания [текста], сложения словес, оттачивания мысли, то разве нет у нас благородных мужей, любящих древности! Потому написал я сие предисловие.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод выполнен по изданию: Ву Куинь, Киеу Фу. Линьнам тьитькуай (Дивные повествования земли Линьнам). Ханой, 1960.

² Земля Куэхай — Земля Южных морей, т.е. Вьетнам.

³ Линьнам — южный Китай и Вьетнам.

⁴ Эпоха Весен и Осеней — имеется в виду исторический период царства

Лу в Китае, описанный Конфуцием в его исторической хронике «Вёсны и Осени».

⁵ Эпоха Борющихся царств — эпоха Чжаньго в Китае (V–III вв. до н.э.).

⁶ Страна Юга — Вьетнам.

⁷ Государи Хунги — полулегендарная вьетская династия; согласно исторической хронике Нго Ши Лиена (XV в.), она правила с 2876 г. по 258 г. до н.э. Предание приписывает ей происхождение от китайского бога земледелия Шэньнуна, потомок которого, Государь Дракон Лак, стал первопредком вьетов; старший из его ста сыновей сделался первым из правителей Хунгов. Само название *Хунг*, под которым царствовало восемнадцать государей (это сакральное число), являлся, вероятно, титулом родовой знати. Ср.: *Кхун* у кхмерских народов, у тайских народов, *куи* у народа мыонг, близкородственного вьетам по языку и культуре.

⁸ Вьетнамские династии: Чьеу (III в.), Нго (939–944), Динь (968–980), ранние Ле (981–1009), поздние Ли (1010–1225), Чан (1225–1400).

⁹ Нынешняя династия — вьетнамская династия поздние Ле (1427–1788).

¹⁰ Сей невежда — имеется в виду автор «Дивных повествований земли Линьнам» Ву Куинь.

¹¹ Семейство Хонг Бангов — первопредки вьетов, а повествование об этом семействе, включенное в «Дивные повествования земли Линьнам», представляет собой цикл мифологических преданий о возникновении древнего вьетнамского государства, о первопредках вьетов — Государе Драконе Лаке и его супруге Эу Ко.

¹² Хоанг Вьет — одно из старинных официальных названий Вьетнама.

¹³ Французский филолог Э.Юбер, опираясь на указание Ву Куиня о том, что «Рассказ о За Тхоа Выонге» имеет прямое отношение к Тямпе, «индустризованному» государству, существовавшему со II в. на территории современного Чунгбо (Центрального Вьетнама), расшифровал имена персонажей рассказа и идентифицировал их с героями «Рамаяны»: За Тхоа Выонг — Дашагрива (Десятиголовый), т.е. Равана; Тхеп Са Выонг — Дашаратха (Десять колесниц); Ви Ба — Рама; Бать Тинь Тиеу Ньонг — Сита. А сам рассказ совпадает с эпизодами похищения и возвращения Ситы.

¹⁴ Рассказ о белопером фазане, поднесенном чжоускому вану человеком, «называвшим себя» Вьет Тхыонгом, послом вьетского государя Хунга, нашел также свое отражение на страницах «Исторических записок» Сыма Цяня (ок. 145 или 135 в. до н.э. — ок. 86 до н.э.). Вьет Тхыонг, по мнению историков, — древнее название области в дельте Красной реки, где складывалась государственность вьетов. От топонима, по-видимому, образован антропоним, которым именовались и люди, населявшие данную область. Таким образом, весьма вероятно, что это — имя нарицательное.

¹⁵ Ан Зьонг (258–207 гг. до н.э.) — правитель древнего вьетнамского государства на территории Северного Вьетнама. Золотая черепаха предстает как дух-покровитель вьетов, она занимала важное место в государственной символике Средневековья.

¹⁶ В «Дивные повествования земли Линьнам» включен «Рассказ о бетеле», на сказочный сюжет о соперничестве двух братьев с этимологической концов-

кой. Во Вьетнаме, как и в других странах Юго-Восточной Азии, существует обычай жевать бетель. Для этого берут кусочек свежего или сушеного ореха арековой пальмы (*Agaca Catechu*), обертывают его бетельным листом, т.е. листьями лианы *Piper Betle*, затем добавляют немного гашеной извести и пряностей. Все это вместе именуется бетель. Он имеет легкое возбуждающее действие, губы человека, жующего бетель, окрашиваются в кроваво-красный цвет, а зубы со временем покрываются красновато-черным налетом. В зажиточных домах бетель подавался в специальных медных ящичках. У вьетов угощение бетелем было обязательным атрибутом свадебного обряда, приема гостя. «Бетель — начало разговора», — гласит народное речение. Во Вьетнаме за единицу времени считался промежуток, за который можно было сжевать порцию бетеля (примерно 3–4 минуты).

¹⁷ Имеется в виду «Рассказ об арбузе» из «Дивных повествований...» Си-рота Ан Тием, родом чужестранец, был выкуплен государем Хунгом у купцов, воспитан им и осыпан милостями. Однако, став важным вельможей, Ан Тием продолжал твердить, что всем обязан самому себе, а не государю, за что был сослан на необитаемый остров, где сумел выжить и даже начал процветать, занявшись разведением арбузов. Государь Хунг, узнав об этом, признал, что Ан Тием был прав и простил его. Сюжет «Рассказа об арбузе» на этапе зарождения современного вьетнамского романа привлек внимание писателя Нгуен Чаунг Тхуата (1883–1940), который создал роман «Арбуз» (1925), главным героем которого является Ан Тием.

¹⁸ Сюжет «Рассказа о новогодних пирогах» из «Дивных повествований...» живо напоминает типичную для фольклора вьетов сказку о выборе тестем зятя. Руку принцессы, дочери государя Хунга, получил Ланг Лиеу, принесший будущему тестю какие-то невзрачные пироги, оказавшиеся великолепными на вкус. «Рассказ о новогодних пирогах» завершается этимологической концовкой о том, что во время празднования Нового года государь стал возлагать на алтарь предков пироги, подобные тем, которые преподнес Ланг Лиеу. Этому примеру последовали подданные.

¹⁹ О Лой — Ха О Лой (букв.: «Черный гром из семейства Ха»), возможно, восходит к транскрипции *Хари*, одному из имен Кришны (следует учесть, что во вьетнамском языке отсутствует звук *p*, обычно заменяемый *l*). Как и Кришна, Ха О Лой чернокож, что неоднократно отмечается в тексте «Рассказа о Ха О Лое». Как и Кришна, от любви к которому пламенели пастушки гопи, Ха О Лой привлекал внимание молодых женщин и девиц, которые домогались его любви. Как и Кришна, который был пастухом, Ха О Лой притворялся конюхом и резал траву для скота. Это сопоставление, а также другие моменты сходства дают основание для предположения о влиянии легенд кришнаитского цикла на вьетнамскую средневековую новеллу. Причем, очевидно, такое влияние в данном случае оказывали эти легенды в их буддийском истолковании, при котором давалась негативная трактовка Кришны. Знаменательно, что в Послесловии (1493) Киеу Фу к «Дивным повествованиям...» «Рассказ о Ха О Лое» упоминается в одной фразе вместе с «Рассказом о За Тхоа Вьонге», происхождение которого из «индуизированного» государства Тямпы подтверждал Ву Куинь. В Тямпе был известен

культ Кришны, о чем говорят его скульптурные изображения, относящиеся к VII–VIII вв. и хранящиеся в Музее тямской культуры в Дананге.

²⁰ Небесный князь Донг — Фу Донг (Зяунг), герой «Рассказа о духе Фу Донг», напоминающего богатырскую сказку и следующего эпической схеме композиции. Богатырь Фу Донг в момент смертельной опасности для государства вьетов выступает по призыву государя Хунга против врага и один наносит сокрушительное поражение войску китайской династии Инь (1766–1154 гг. до н.э.). Фу Донг входит во вьетнамский даосский пантеон.

²¹ Ли Онг Чаунг — герой «Рассказа о Ли Онг Чаунге» из сборника «Дивные повествования...» В этом образе нашли свое выражение боль народа, притесняемого иноземцами, и одновременно его гордость. В рассказе прославляется святость долга феодала перед государем. Волей государя Хунга свирепый богатырь Ли Онг Чаунг был отдан как искупительная жертва китайскому государю династии Цинь (246–207 г. до н.э.), который грозил разорить страну войной. Перед могучим Ли Онг Чаунгом, вставшим во главе циньских войск, дрожали гунны (под этнонимом *гунны* могли подразумеваться любые кочевники). Но к старости он вернулся на родину, а осмелевшие гунны начали вновь подступать к циньским рубежам. Тогда циньский государь решил опять призвать Ли Онг Чаунга, но тот, не желая расставаться с отчизной, укрылся в горах. Когда государь Хунг пытался скрыть Ли Онг Чаунга, заявив, что он умер, послы циньского властителя потребовали труп героя. Верный долгу верноподданного, Ли Онг Чаунг покончил жизнь самоубийством, не желая, чтобы монарха уличили во лжи, и тело его было передано циньским послам. Циньский правитель повелел отлить бронзовую статую богатыря; внутри ее помещались воины, благодаря чему статуя двигалась. И гунны, думая, что Ли Онг Чаунг жив, не смели напасть на земли Цинь.

²² Этот рассказ из «Дивных повествований...» («Про топь, возникшую в одну-единую ночь») трактует раннюю историю распространения во Вьетнаме буддизма, которая на первых порах была связана с торговлей, морскими плаваниями купцов из Индии. Бедняк Тьы Донг Ты за свою добродетель получает в жены принцессу Тиен Зунг, дочь государя Хунга. Изгнанные из своей страны государем, разгневанным этим мезальянсом, супруги построили торговые ряды и пристань, откуда затем отправились торговать в заморские страны. Во время путешествия Тьы Донг Ты встретил на одном острове буддийского монаха, который и приобщил его к учению Будды. Так Тьы Донг Ты и Тиен Зунг стали в дальнейшем странствующими буддийскими проповедниками. Однажды, когда они остановились передохнуть, перед ними вдруг возникли многоярусные хоромы, башни и храмы, крепостные стены, — словом, целый город, где супруги начали править. Но государь Хунг, опасаясь мятежа отвергнутых им супругов, направил против города своих воинов. Когда войско подступило к городу, налетел ураган и город вместе с дворцами, крепостными стенами, башнями и людьми, вместе с Тиен Зунг во мгновение ока вознесся на небеса; на месте его образовалась огромная топь. О Тьы Донг Ты в этом эпизоде не упоминается, но говорится о его появлении перед вьетнамским полководцем и государем Чиеу Куанг Фуком

(правил в 549–571 гг.) из этой самой топи верхом на драконе и о том, что он оказал Куанг Фуку помощь в войне с китайским войском. Ты Дунг Ты причислен к вьетнамскому даосскому пантеону.

²³ Ты Дао Хань — историческое лицо, монах, живший отшельником в окрестностях буддийского храма Тхиенфук. Его отец, Ты Винь, также реальное лицо, служил в царствование государя Ли Нян Тонга (правил в 1102–1128 гг.) и был хранителем храмового имущества. В соответствующем рассказе из «Дивных повествований...» говорится о мести Ты Дао Ханя за отца, убитого вельможей Зиен Тханем. Совершая свой подвиг мщения, Ты Дао Хань проявляет отменное искусство кудесника, связанное с шаманистскими представлениями, а отнюдь не монашеское смирение и аскетизм. Это же относится и к Кхонг Ло, который, согласно «Дивным повествованиям...», отшельничал в местности Хачать, предавался молитвам и медитации, посему почувствовал вдруг в теле легкость и способность летать, ходить по тонкому льду, справляться с тиграми и драконами.

²⁴ Мифический Государь Дракон, прародитель вьетнамцев, в «Рассказе о чуде-рыбе» и «Рассказе о чуде-лисе» из «Дивных повествований...» совершает подвиги очищения мира от чудовищ — типичное деяние культурного героя.

²⁵ Сестры Чынг, Чынг Чак и Чынг Ни, возглавили в 40 г. н.э. восстание во Вьетнаме против китайского ига. В 44 г. н.э. восстание было подавлено китайским полководцем Ма Юанем.

²⁶ В «Рассказе о горе Танвиен» миф о битве между Духом гор (Духом горы Танвиен) и Духом вод предстает как ссора из-за невесты — дочери государя Хунга XVIII.

²⁷ Чжао Да основал в конце III — начале II в. до н.э. государство Намвьет. Его потомки, как сообщается в «Рассказе о Наньчжао» из «Дивных повествований...», правили тайским государством Наньчжао в Южном Китае. Сведения, сообщаемые об истории Наньчжао в этом рассказе, современной наукой подвергаются сомнению как основанные исключительно на устном предании. Причем в рассказе прослеживается апологетическое отношение к потомкам Чжао Да.

²⁸ Монахиня Ман Ныонг (из «Рассказа о Ман Ныонг») чудесным образом зачала и родила девочку, затем отдала ее монаху, который отнес ребенка к дереву фузунг (гибискус переменчивый). Когда дерево повалилось, его ствол течением пригнало к храму, в котором тогда укрывалась Ман Ныонг. Из него были изготовлены четыре статуи подателей дождя, а народ назвал Ман Ныонг Матерью Будды. По преданию, когда к статуям обращались с молитвой, то получали просимое. Таким образом буддизм контаминировался с местными земледельческими культами.

²⁹ В «Рассказе о реке Толить» из «Дивных повествований...» Лить из семейства То считался предводителем духов в местности Лаунгдо в дельте Красной реки, где сливаются три речных протока.

³⁰ Сыонг Куонг — злой дух, обитающий в дереве тиендан, персонаж «Рассказа о чуде-дереве» из «Дивных повествований земли Линьнам» (букв. Неукротимо Свирепый). Фантастическое дерево тиендан в «Рассказе о

чудище-древе» выросло более чем на тысячу нянов (нян — старинная мера длины, около 3 м 20 см) и, закрыв тенью своих бесчисленных ветвей и густой листвой расстояние в несколько тысяч замов (зам — старинная мера длины — около полукилометра), засыхает и превращается в чудовище. Злой дух Сьонг Куонг, обитавший в нем, требует ежегодных человеческих жертвоприношений. Некий кудесник Ван Зу Тьонг устраивает перед чудищем-деревом представление, выбирает момент, когда Сьонг Куонг засмотрелся на происходящее, и отсекает ему голову.

³¹ «Записки о поисках духов» принадлежат писцовой кисти китайского историографа Гань Бао (ок. 317 — конец IV в. н.э.).

³² Цзинь — южная китайская династия (265–420 г. н.э.).

³³ «Собрание удивительного» написано в VIII в. китайским автором Сю Юн-жо, о котором в средневековом Китае говорили, что он «пытался показать путь духов, а не чернить их».

³⁴ Тан — китайская императорская династия (618–907).

³⁵ По современному летоисчислению — 1492 г.

Приведенные далее «Толкования к рассказам» Нгуен Зы дают представление об эстетических воззрениях вьетнамских литераторов XIX века.

Нгуен Зы

Толкования к рассказам из сборника «Пространные записи рассказов об удивительном»¹

Толкование «Рассказа о дереве гао»²

Хотя с давних времен нечистая сила не доставляет бед и хлопот живущим в «Поднебесной»³, но людишек заурядных и любострастных она может завлечь. Чунг Нго, как всякий торговец и корабельщик, ум имел непросвещенный — его и попрекать нечего. Даосский праведник, ради людей изгнавший нечисть, совершил великий подвиг; да ведает о том взыскающий справедливости блюститель нравов! Не следует под предлогом того, что повествуется об иллюзорном, считать рассказ бессмысленным, утверждая, что суеверие сводит на нет завлекательность, тогда как его значение открывается в том, что благородный муж честен и предан другим людям.

Толкование «Рассказа о тяжбе в Драконьих чертогах»

Увы! Чтобы выстоять против великой напасти, поклоняются духам; чтобы отвести большую беду, поклоняются духам. Так уж заведено: поклоняться духам и приносить им жертвы. Пользуясь жертвоприношениями и принимая поклонение, не следует ли оберегать свое доброе имя и думать о справедливости. А отнюдь не навлекать несчастья на людей, ублажающих тебя, совершая моления. За свои злодеянья Водяной змей⁴ отделался ссылкой — такой приговор государя не соответствует тяжести преступления. Надо было поступить, как некогда Сюй Сунь или Шу Фэй⁵, вот было бы славно. Потому-то Ди Жэнь-цзэ⁶, когда был наместником в Хэнани, просил у государя дозволения снести тысячу и семь сотен храмов и алтарей, коим поклоняться не следует. Поистине, это благо.

Толкование «Рассказа о свадьбе Ты Тхыка и феи»

Пересуды о чудесах и чудовищах перемешиваются с повествованиями об обыкновенном, а потому Совершенномудрый [Конфуций] избегал говорить о чудесном. Ну, а свадьба Ты Тхыка с феей была или ее не было? Не отвечу решительно — нет. Может, она и вправду была? Не скажу наверное — да. Была или нет — это темно и туманно; да и само повествование как будто полно неслыханных чудес. Но добродетели и благие дела всегда вознаграждаются: так заведено. Благородные мужи, остановив взор [на повествовании], что надо прибавят, лишнее отбросят; опустить же небылицы, сохраняя обычное, в этом, пожалуй, не будет вреда.

Толкование «Рассказа о прогулке Фам Ты Хы среди Звездных палат»

Не пристало благородному мужу увлекаться небылицами, именуемыми *цисе* или притчами Чжуан-цзы⁷. Но ежели в сочинении речь идет об обычаях и установлениях, подаются мудрые советы и увещания, то, конечно, не будет никакого вреда переписать его и передать другим.

Вот и рассказ о Фам Ты Хы поощряет верность, преданность учителю и служит предостережением тем, кто проявляет к нему неблагодарность, поэтому в том, что касается общего закона нравственности, рассказ имеет великий смысл. Что же до прогулки по Звездным палатам, то была ли она или ее не было вовсе — стоит ли так упорно доискиваться?

Толкование «Рассказа о Повелителе демонов ночи»

Дружба — одна из пяти великих добродетелей. Как можно выказывать к ней пренебрежение! Завлекателен ли, скучен ли рассказ о Повелителе демонов ночи — нечего о том особенно рассуждать. Одно лишь достойно упоминания и разговора — это дружба Зи Тхяня: ведь кого считаешь другом, того не предашь и в случае смертельной опасности, от страшной беды спасешь. Неужели не устыдятся те в этой жизни, чья дружба неизменна лишь на пирах, возле бутылки с вином и блюдом с угощением, кто, случись несчастье, тотчас отвернется, притворившись, что даже и не знает тебя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод выполнен по изданию: Нгуен Зы. Чуенки ман люк (Пространственные записи рассказов об удивительном). Сайгон, 1952.

² Гао — высокое декоративное дерево с ярко-красными цветами.

³ «Поднебесная» — в данном случае имеет значение «весь мир».

⁴ Водяной змей — вьетнамский мифический персонаж. Часто противопоставляется благородному существу — дракону.

⁵ Как некогда Сюй Сунь или Шу Фэй. — Сюй Сунь жил в Китае при династии Цинь (246–207 гг. до н.э.), он изучил магическое искусство и помогал людям, уничтожая змеев и водяных чудищ. Шу Фэй жил в Китае при династии Чжоу (1122–247 гг. до н.э.), славился своей отвагой и знанием магических приемов; он победил двух змеев.

⁶ Ди Жэнь-цзэ — вельможа, живший в эпоху Тан (618–907) в Китае.

⁷ Чжуан-цзы (369–286 гг. до н.э.) — известный мыслитель древнего Китая. Чжуан-цзы — это также название его книги, в которую включены различные притчи. Цисе — так в книге «Чжуан-цзы» названы рассказчики чудесных историй и сказок и самый жанр подобных рассказов.

ЛИТЕРАТУРА

- Конрад 1957 — Конрад Н.И. Шицзин // Шицзин. Избранные песни / Под ред. Н.И.Конрада. М., 1957.
- Краткая история 1980 — Краткая история Вьета («Вьет шы лыок») / Перевод, вступ. статья и комментарий А.Б.Полякова. М., 1980.
- Лисевич 1974 — Лисевич И.С. «Великое Введение» к «Книге песен» // Историко-филологические исследования. М., 1974.
- Нгуен Зы 1974 — Нгуен Зы. Пространные записи рассказов об удивительном. Старинная вьетнамская проза / Перевод М.Ткачева. М., 1974.
- Никулин 1977 — Никулин Н.И. Вьетнамская литература. От Средних веков к Новому времени. X–XIX вв. М., 1977.
- Рифтин 1969 — Рифтин Б.Л. Зарождение и развитие классической вьетнамской новеллы // Повелитель демонов ночи. М., 1969.
- Рифтин 1984 — Рифтин Б.Л. Сюжетная проза // История всемирной литературы. Т. 2. М., 1984.
- Ткачев 1974 — Ткачев М. Мастер рукотворных чудес из края Светлого моря // Нгуен Зы. Пространные записи рассказов об удивительном. Старинная вьетнамская проза. М., 1974.
- Ткачев 1975 — Ткачев М. Вьетнамская проза средних веков // Классическая проза Дальнего Востока. М., 1975.

На вьетнамском языке

- Dinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên 1960 — Dinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên. Văn học dân gian Việt-nam (Вьетнамский фольклор). Hà-nội, 1962.
- Dinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên 1972 — Dinh Gia Khánh, Chu Xuân Diên. Lịch sử văn học Việt-nam. Văn học dân gian (История вьетнамской литературы. Фольклор). Т. I. Hà-nội, 1972.
- Kiều Phú 1960 — Kiêu Phú. Hậu tự (Заключение) // Vũ Quỳnh, Kiêu Phú. Lĩnh Nam chích quái (Дивные повествования земли Линьнам). Hà-nội, 1960.
- Lý Tế Xuyên 1972 — Lý Tế Xuyên. Việt điện u linh (Собрание чудес и таинств земли Вьет). Hà-nội, 1972.
- Lý Thừa Ân 1977 — Bảo-ninh Sùng phúc tự bi (Надпись на стеле при храме Баонинь Шунгфук) // Văn thơ Lý — Trần (Сочинения времен Ли и Чан). Т. I. Hà-nội, 1977.
- Nguyễn Dữ 1952 — Nguyễn Dữ. Truyền kỳ mạn lục (Пространные записи рассказов об удивительном). Sài-gòn, 1952.
- Nguyễn Trãi 1969 — Nguyễn Trãi. Toàn tập (Полное собрание сочинений). Hà-nội, 1969.
- Pháp Bảo 1977 — Pháp Bảo. Ngưỡng sơn Linh-xung tự bi minh (Надпись на стеле при храме Линьсынх, что на горе Нгыонгшон) // Văn thơ Lý — Trần (Сочинения времен Ли и Чан). Т. I. Hà-nội, 1977.
- Tâm Vu 1972 — Tâm Vu. Tìm hiểu đặc điểm của tư tưởng Phật giáo (В поисках особенностей буддийской идеологии) // Tạp chí văn học. 1972. № 2.

- Trần Phú. 1972 — Trần Phú. An-nam tức sự (Увиденное в Аннаме) // Tạp chí văn học. 1972. № 1.
- Trần Quốc Vượng, Dinh Xuân Lâm 1966 — Trần Quốc Vượng, Dinh Xuân Lâm. Về nguồn gốc tuồng chèo Việt-nam (О происхождении классической драмы туонг и народной драмы тео во Вьетнаме) // Tạp chí văn học. 1966. № 4.
- Việt sử lược 1960 — Việt sử lược (Краткие исторические записи о земле Вьет). Hà-nội, 1960.
- Vũ Quỳnh 1960 — Vũ Quỳnh. Tựa «Lĩnh Nam chích quái» (Предисловие к «Дивным повествованиям земли Линьнам») // Vũ Quỳnh, Kiều Phú. Lĩnh Nam chích quái. Hà-nội, 1960.

Н.Е.Геронина

ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ И ЗАРОЖДЕНИЕ НОВОЙ ВЬЕТНАМСКОЙ ПРОЗЫ

I

Появление и развитие периодической печати во Вьетнаме, сыгравшей важнейшую роль в становлении новой вьетнамской литературы, особенно новой прозы, определялись как внутренними изменениями во вьетнамском обществе (постепенным формированием с конца XIX в. колониального полуфеодалного общества), так и серьезным изменением положения Вьетнама в мире. Французским колониальным вторжением был положен конец политике самоизоляции страны — политике «накрепко запертых пограничных застав и закрытых гаваней», проводившейся династией Нгуенов (1802–1945) с 3-го десятилетия XIX в. Действуя, разумеется, в своих интересах, французские колониальные власти сделали так, чтобы «Вьетнам соприкоснулся с миром, особенно со странами Дальнего Востока и Европы, стал частью общей жизни современного мира» [Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng 1988: 9]. Все это имело важнейшие последствия для формирования новой вьетнамской культуры и литературы.

«Вьетнамская литература сравнительно поздно втягивалась в орбиту мировых литературных связей, — справедливо отмечал Н.И.Никулин. — Наиболее интенсивно процесс становления современной жанровой системы и литературно-художественных направлений во Вьетнаме происходил уже в новейшее время» [Никулин 1977: 304]. Следует сказать, что это было частью общего процесса обновления вьетнамской художественной культуры. Исследователи отмечают, что в 20-е годы XX столетия наступила современная эпоха в развитии вьетнамской художественной культуры, включая живопись, театр (появляется современная «разговорная», в отличие от традиционной

музыкальной, драма); первые шаги делает национальная кинематография; вьетнамская литература, пользуясь выражением Н.И.Конрада, как бы торопится, догоняет другие литературы, ушедшие вперед в своей эволюции, опираясь на опыт литератур, которые к тому времени более других продвинулись вперед [Конрад 1966: 370], прежде всего литератур европейских, особенно французской: «Имена великих писателей и поэтов постепенно доходили до вьетнамских читателей, в их руках появлялись произведения мировой литературы в оригинале или в переводе на французский язык. Только в XX веке вьетнамцы прочитали то, что было написано еще в семнадцатом и восемнадцатом столетиях на Западе, но одновременно знакомились и с новейшими произведениями. До вьетнамцев все это доходило медленно, они одновременно узнали Сервантеса, Мольера, Корнеля, Виктора Гюго, Рембо, Додэ, Андре Жида вместе с Бальзаком, Барбюсом и Горьким» [Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng 1988: 35].

Известный вьетнамский ученый Чан Динь Хиеу считал период 1900–1930 гг. переходным в истории вьетнамской литературы [Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng 1988]. Действительно, в это время сосуществуют, дополняя друг друга, старое и новое, старые отжившие традиции и смелое новаторство, в рамках жанров старой литературы новое содержание уже не укладывалось. Отмирает жанр *чуета*, повествовательной поэмы, служивший прежде как бы эквивалентом большого и среднего повествовательных жанров. Иными стали задачи литературы: на передний план выдвигаются эстетические и развлекательные функции. Дидактический тон литературы, характерный еще для 20-х гг. XX в., постепенно слабеет. «Из всех видов периодических изданий наиболее ходовыми являются те, в которых публикуются произведения художественной прозы», — свидетельствовал в середине 30-х гг. литератор Ле Чанг Кьеу (Цит. по [Никулин 1971: 164]). Меняется и читательская аудитория, у которой появляются новые подходы к литературе. «В городе становится все более иных людей, непохожих на прежних, с совершенно другими, чем прежде, запросами и подходами к литературе. В городе служащие, отсидев восемь часов в присутственном месте и вернувшись домой, теперь интересовались газетами, углублялись в чтение художественной прозы, отправлялись в театр. Предприниматели ощущали потребность в новостях и развлечениях» [Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng 1988: 26].

Поэтому вьетнамская печать очень быстро проходит определенную эволюцию. По воле колонизаторов она берет на себя роль рупора, доносящего до обитателей колонии постановления, объявления,

официальные сообщения и новости. Первой такой газетой стала «Задинь бао» («Газета Задинь»), выходившая с 1865 г. Она заслуживает упоминания еще и потому, что ее главным редактором с 1868 г. стал католик Чыонг Винь Ки (1837–1898), ученый, публицист и знаменитый полиглот, знавший кроме многих языков Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока также латынь, французский, английский, испанский и некоторые другие европейские языки. Им был написан ряд путевых очерков.

Редакции газет и журналов становились центрами новой культуры. Именно из среды журналистов, работавших в редакциях, появились литераторы, начавшие писать по-новому очерки, рассказы, пьесы современной драмы.

Происходит процесс эволюции от чисто официозных периодических изданий к многопрофильным, в которых публиковались статьи на научные (скорее научно-популярные), политические, экономические темы, а также литературные произведения, в том числе — переводные. Появляются, чего раньше совсем не было, журналисты, для которых основным источником существования становится гонорар, а затем — и литераторы, живущие литературным трудом.

Решительный поворот периодической печати к литературе произошел в 1913 г., когда появился еженедельник «Донгзыонг тапти» («Журнал Индокитая»), по существу еженедельная газета, направляемая Нгуен Ван Винем (1882–1936). Журналист, переводчик литературных произведений, энергичный предприниматель и общественный деятель — таким сегодня предстает перед нами Нгуен Ван Винь. Но его резкая полемика с известным революционером Фан Бой Тяу (1867–1940), разъяснение и популяризация на страницах «Донгзыонг тапти» политики французских колониальных властей до сих пор вызывают негативную оценку у его исследователей. «С “Донгзыонг тапти” сформировались новый образ жизни, новый стиль мышления и восприятия, — писал вьетнамский филолог Тхань Ланг, — но во всем этом еще чувствовались нерешительность, колебания» [Thanh Lãng 1967: 191]. Вдобавок ко всему, главный редактор Нгуен Ван Винь надел европейский костюм, отринув традиционную одежду, в которой ходили ученые-конфуцианцы, обрел новую — смелую и свободную манеру держаться и говорить, любил развезжать на мотоцикле, и т.п. Но самое главное: «Донгзыонг тапти» «повернулся лицом» к французской литературе. На его страницах публиковались произведения французской литературы в переводе на вьетнамский язык, обсуждалось творчество французских авторов. Все это свиде-

тельствовало о первом серьезном знакомстве Вьетнама с одной из высокоразвитых европейских литератур Нового времени.

В «Донгзыонг тапти» появились новые специальные разделы и рубрики, свидетельствующие о просветительской направленности издания и о стремлении к европеизации быта, нравов, культуры Вьетнама. Например, в разделе «Наши пороки» подвергались критике суеверия, коррупция в среде сельской администрации, выставлялся на посмешище обычный для тогдашнего Вьетнама тип ученого-конфуцианца, закосневшего в схоластике и не желающего заняться чем-либо общественно полезным.

Следует, однако, заметить, что еженедельник «Донгзыонг тапти» проявлял также заметный интерес к позитивным, на его взгляд, сторонам и явлениям вьетнамской традиционной культуры.

Нгуен Ван Винь ратовал за широкое распространение вьетнамской латиницы — *куокнгы*, поскольку в иероглифике он видел «преграду, отделяющую нас (т.е. вьетнамцев. — Н.Г.) от цивилизации» [Phạm Thế Ngũ 1965: 117]. А средством европеизации считал просветительскую работу среди молодежи, поскольку перевоспитание пожилых сельских старост, закосневших в невежестве помещиков и других представителей деревенской верхушки представлялось ему делом бесплодным. Просветительскую же работу он не мыслил без вьетнамской латиницы (*куокнгы*): «Тот, кто озабочен приобщением Страны Юга (Вьетнама. — Н.Г.) к цивилизации, — писал Нгуен Ван Винь, — должен, по моему мнению, прежде всего обратить свой взгляд к молодым. И при этом более всего следует ценить *куокнгы*» (Цит. по [Phạm Thế Ngũ 1965: 117]). Действительно, на переводах Нгуен Ван Виня воспитывалось новое поколение литераторов. Писатель Тхай Фи вспоминал: «Я помню так, как будто это было только вчера: по вечерам я и мои сверстники, старшему из которых не стукнуло и двенадцати, собирались, склонившись с увлечением над баснями (Лафонтена. — Н.Г.), “Историей Жиль Бласа из Сантьяны” (Лесажа. — Н.Г.), комедией “Мещанин во дворянстве” (Мольера. — Н.Г.)» [Phạm Thế Ngũ 1965: 124]. Впоследствии литературовед Ле Тхань говорил о том, что целое поколение вьетнамских писателей прошло школу, основателем которой был Нгуен Ван Винь.

Из школы Нгуен Ван Виня вышел известный журналист, издатель, переводчик, эрудит Фам Куинь (1892–1945). Он представляется важной фигурой рассматриваемого переходного периода в истории вьетнамской литературы. Его литературные псевдонимы — Тхыонг Ти, Хонг Нян, Хоа Вьонг. Родился он в 1892 г., а в 1908 г. шестнадцати-

летним юношей окончил созданное французами Училище Протектората, и был принят на службу во Французскую школу Дальнего Востока — крупнейшее научное учреждение по исследованию истории и культуры народов Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, основанное в 1899 г. и находившееся в Ханое. Эта служба предоставляла широкие возможности для углубления, расширения и совершенствования знаний, коими Фам Куинь в полной мере и воспользовался. Когда в 1913 г. Нгуен Ван Винь пригласил Фам Куиня в «Донгзыонг тапти», тот охотно откликнулся и быстро сделался одним из главных сотрудников издания, хотя вплоть до 1917 г. он оставался также на службе во Французской школе Дальнего Востока. В 1917 г. он стал главным редактором журнала «Нам фаунг». В 1919 г. участвовал в создании авторитетной культурно-просветительской организации «Просвещение умов и совершенствование добродетели», став затем ее генеральным секретарем. В 1922 г. он ездил на Колониальную выставку в Париж, где выступал в качестве гида и докладчика. Пришедшее к Фам Куиню широкое общественное признание как деятеля культуры и литературы Вьетнама выразилось в его избрании председателем и членом ряда обществ.

Однако весьма неожиданно эта бурная деятельность Фам Куиня прекратилась. В 1932 г. молодой двадцатилетний император Бао Дай вернулся после учебы из Франции и пригласил Фам Куиня к участию в своем (по существу марионеточном) правительстве в старинной столице Хюэ. Это был резкий поворот не только в судьбе Фам Куиня, занявшего сначала пост министра — начальника императорской канцелярии, а затем, с 1933 г. — министра просвещения, но также в отношении к нему общественности. Осыпанный милостями императорского двора и колониальных властей, Фам Куинь утратил свой прежний авторитет. Его превращение в высокопоставленного консервативного чиновника было воспринято как измена прежним вольнолюбивым взглядам. Многие из его бывших почитателей заговорили о Фам Куине как о предателе.

Ложный шаг, совершенный Фам Куинем, члены его семьи впоследствии объясняли стремлением провести в жизнь свои идеи, что оказалось невозможным, а обратного пути для него уже не было.

Однако «хождению Фам Куиня во власть» может быть дано и другое объяснение. Этот деятель вьетнамской литературы переходного периода ее истории, завершившегося в конце 20-х гг., далее уже не мог удерживаться на гребне волны общественного внимания и популярности, поэтому он стал искать для себя иных путей и выбрал,

вероятно, самый из них неудачный. Эта ошибка привела Фам Куиня к трагедии: вскоре после Августовской революции 1945 г. он был арестован и расстрелян. Через несколько дней после этого недалеко от Хюэ была взята в плен группа французских парашютистов, которые признались, что направлялись на связь с Фам Куинем [Vũ Đình Liên 1957: 201].

Этот трагический финал, как и участие в марионеточном правительстве Бао Дая, оказывали и продолжают оказывать серьезное влияние на оценки личности и результатов деятельности Фам Куиня. Например, проф. Данг Тхай Май охарактеризовал его следующим образом: «В глазах части читателей того времени (10–20-х годов XX в. — Н.Г.) Фам Куинь был интеллектуалом, да к тому же крупным... Он писал обо всем: о политике, литературе, истории, философии, педагогике, писал о китайской культуре, о французской культуре, о вьетнамской народной песне казао, об идеологии, о старине и современности, о Востоке и Западе... Кроме того, он переводил. Переводил китайскую литературу, западную литературу, писал в журналы на куокнгы и по-французски. Люди тогда еще не замечали, что все материалы, публиковавшиеся Фам Куинем в журнале “Нам фаунг”, не имели ни системы, ни глубины» [Đặng Thai Mai 1961: 95]. Тенденциозность этой оценки деятельности вьетнамского просветителя, который, по его выражению, трудился ради «умственного развития» своих соотечественников, — очевидна. Роль Фам Куиня в истории вьетнамской культуры и литературы определяется в первую очередь как раз тем авторитетом, который он снискал, неутомимо работая в качестве руководителя и важнейшего автора ежемесячного журнала «Нам фаунг» («Южный ветер»), основанного в 1917 г. по инициативе влиятельного французского колониального чиновника Луи Марти. По-видимому, правы те исследователи, которые считают, что колониальные власти рассматривали «Нам фаунг», как и ранее «Донгзыонг тапти», прежде всего в качестве инструмента своего политического воздействия на читающие слои населения колонии. Политика колонизаторов была направлена на усиленное офранцуживание верхних слоев вьетнамского общества, замену даже в быту вьетнамского языка, который в средней школе был на положении иностранного, французским. Но эти усилия принесли эффект, неожиданный для инициаторов такой политики: вьетнамцы, приобщаясь к французской литературе, а через нее — ко всемирной, не только не отказались от родной литературы, но и осознанно ставили задачу развивать родную литературу (quốc văn) в новых условиях.

И в период 1917–1934 гг., т.е. вплоть до своего закрытия, «Нам фаунг» стал важнейшим фактором именно такого литературного развития во Вьетнаме. В программном объявлении журнала значилось: «Журнал “Нам фаунг” уделяет особое внимание тому, чтобы выковать литературу на национальном письме (qủc ngũ), превратив ее в национальную аннамскую (вьетнамскую. — Н.Г.) литературу» (Цит. по [Vũ Đình Liên 1957: 190]). Одновременно редакция стремилась, по ее словам, «распространять идеологию великого Запада». Некоторые исследователи видят резкое противоречие между этим стремлением и декларируемым желанием «сохранить национальный дух» [Vũ Đình Liên 1957: 190–192]. Скорее, здесь следует говорить о сочетании своего и заимствуемого: глубже осмысливая свою культуру, вьетнамцы более основательно усваивали и западную, прежде всего, французскую. Противоречие, таким образом, было чисто условным и внешним, как и, например, обычное в разных работах вьетнамских исследователей разделение авторов «Нам фаунга» на исповедующих «западное учение» (*Tây học*) и приверженцев конфуцианского учения (*nho học*). Дело в том, что приверженцы «западного учения» (тот же Фам Куинь, например) были неплохо подготовлены в науках, определявших китайскую ученость, а «конфуцианец» Нгуен Чаунг Тхуат (1883–1940), когда писал свой роман «Арбуз» (1925) на старинный вьетнамский сюжет (робинзонада опального вельможи Ан Тиема на заброшенном острове), имел довольно ясное представление о европейском романе вообще, и в частности, о «Робинзоне Крузо» Даниэля Дефо. Заимствование сюжетов на раннем этапе становления новой прозы было явлением обычным: автор первых новелл в новой литературе «Живы будут или умрут — все равно» (1918) и «Шо Кхань» (1919) Фам Зюи Тон (1883–1924) заимствовал сюжеты соответственно из «Партии на бильярде» Ги де Мопассана и «Приданого» Альфонса Додэ (см. подробнее [Никулин 1971: 165–168]). Следует отметить, что среди авторов «Нам фаунга» был и драматург, создавший (несомненно, под влиянием достаточно известной тогда во Вьетнаме драматургии Мольера) первую пьесу современной вьетнамской драмы «Чаша яда» (1921) Ву Динь Лонг (1896–1960).

Вероятно, важно отметить, что как приверженцы «западного учения», так и «конфуцианцы» более или менее осознанно стремились к западно-восточному культурному синтезу и трудились ради этого. Важнейшей задачей, которую они хотели реализовать, было формирование современного литературного вьетнамского языка.

Все вьетнамские исследователи отмечают роль авторов журнала

«Нам фаунг» в формировании нового языка науки, политики, экономики, художественной прозы. «Нам фаунг» выковал у нашего языка способность адекватно выражать понятия политические, философские, научные. Язык художественной прозы и публицистики родился вместе с «Донгзыонг тапти». Но он оставался неуклюжим и тяжелым, а прошел процесс совершенствования именно в журнале «Нам фаунг»» [Vũ Đình Liên 1957: 192].

Важную роль в выявлении возможностей вьетнамского языка сыграла переводческая деятельность: как с французского, так и с китайского языка. Более того, некоторые исследователи даже выдвигают спорную мысль о том, что «на первых порах формирования национальной литературы наши авторы, можно сказать, еще не умели творить» [Vũ Đình Liên 1957: 193]. Эта мысль означает только одно: все журнальное пространство, отведенное для художественной прозы и очерков, в «Донгзыонг тапти» заполнялось переводами почти полностью, а в «Нам фаунг» — преимущественно. Позднее у переводчиков возникало желание попробовать свои силы уже и на самостоятельном писательском поприще. Так, на основе западно-восточного синтеза зарождалась и формировалась новая вьетнамская проза. О той роли, которую должен был сыграть в этом процессе журнал «Нам фаунг», свидетельствует редакционная статья Фам Куиня, опубликованная в первую годовщину создания журнала (№ 13, 1918), перевод которой мы предлагаем вниманию читателя как образец теоретической мысли на этапе формирования новой национальной литературы, опирающейся на общемировой опыт.

Фам Куинь

«Газета или журнал?»¹

Со дня создания журнала исполнилась первая годовщина, и с этого номера мы шагнули уже во второй год². По традиции в журналистике принято отмечать год со «дня рождения»: уже можно вспомнить о мучительном периоде «рождения», увидеть результаты проделанной работы, получить определенные отклики читателей в наш адрес и вообще в адрес наших журналистов, одним словом, обозреть будущие горизонты и возвратиться взором в прошлый год, равный обороту земли вокруг солнца, и на душе становится как-то и радостно, и тревожно:

радостно, потому что мы все же просуществовали год, а тревожно, потому что мы понимаем, какие трудности еще ждут нас впереди.

Когда мы стали готовить первый номер журнала уже в новом году, нас охватили те же чувства. Но мы не хотим следовать традиции журналистов и отмечать юбилейный год как итог проделанной за 360 дней работы, т.е. за 12 месяцев Будды. Мы думаем, как бы мы ни работали, хорошо или плохо, судить об этом другим. И хвалить себя, и критиковать себя — дело гиблое. Хвала и хула — это право других, а у нас, людей страны Юга³, этим правом принято пользоваться безоглядно: хвалить — так хвалить, ругать — так ругать; да и самим наводить на себя критику не стоит.

Поэтому в этой «юбилейной» статье мы ничем не хвастаемся, не говорим о работе, проделанной за год: пусть нас оценивает общественность. Однако надо признаться, что замечания в адрес нашего журнала уже есть и они обозначены в самом названии этой статьи⁴.

У нас обычно путают два слова: «журнал» и «газета». Так что же такое журнал и что такое газета?

* * *

Жажда знаний присуща людям нашего времени. У наших предков интересы не выходили за рамки собственного быта, места, где они родились, своей профессии. А нынешний человек все время заглядывает в будущее, его обуревают безумная жажда познаний. Он стоит на вершине одной горы, а взор его уже направлен к другой, за горизонт, душа полна страстей и жажда знаний безгранична; он хочет познать весь мир, но мир превратился в арену соперничества, жизнь побуждает людей состязаться между собой, стремясь к богатству и высокому положению. Чтобы удовлетворить страсть к познанию, общество превратилось в кафедру для широкого вещания: один вещает устно, другой сочиняет, делает книги и журналы достоянием широкого круга людей, благодаря чему книжное и газетно-издательское дело получает в наше время самое широкое распространение. Но мы сейчас говорим не о книжно-издательском деле, а только о периодической печати.

Интересы людей бесконечно разнообразны, поэтому типов газет и журналов должно быть множество: есть периодика

ежедневная, есть издания, выходящие 2–3 раза в день, или раз в 2–3 дня, есть издания еженедельные, ежемесячные, или выходящие раз в 2–3 месяца; есть литературные журналы и газеты, есть журналы философские, политические, экономические, агрономические, коммерческие, учебные, журналы по авиации, по кораблестроению, подводным лодкам, мореплаванию и т.д. Но о какой бы печатной форме периодики ни говорилось, все равно есть два вида: «газета» и «журнал».

Газета (journal) выходит или каждый день, или раз в 2–3 дня, самое редкое — раз в неделю; главный редактор подбирает для читателя ежедневные новости о важных и не столь важных событиях, происходящих в обществе, сведения как полезные, так и способные развлечь читателя. Все это отличает газету от другой печатной продукции. Итак, газета является как бы первоисточником ежедневной информации. Любая информация находит место на страницах газеты, и чем она подробней, доскональней, точней, тем ценнее. Бывает, что в газете помещается публицистический материал, как правило, освещающий внешнюю сторону дела, а не дающий анализ его глубинных причин, не ставя задачей извлечь серьезные выводы. Газета — это как бы аппарат, фотографирующий явления, происходящие ежедневно, ежечасно и повсюду; фотографии, представленные на ее страницах, — чем ярче, тем эффектней, тем ценней.

Другое дело — журналы (revues). Они выходят самое частое один раз в неделю, один или два раза в месяц, или раз в два-три месяца. Они одновременно и книги, и периодика; журналы, как газеты, имеют периодичность и тоже освещают текущие проблемы. Журналы похожи больше на книги, статьи в них, как правило, солидней по объему, чем в газетах, и освещают обычно какую-либо одну проблему актуального характера. Относясь к периодике, журнальные статьи более глубоки по содержанию, более детальны и фундаментальны, но не столь оперативны, как в газетах. Журналы похожи в чем-то на газеты, но солиднее, смахивают больше на книги, но меньше по объему страниц: это нечто среднее между газетой на четырех полосах и двухсотстраничной книгой. Цель журнала — широко осветить высокие политические, научно-познавательные, литературные проблемы, дискуссии на различные темы в различных областях знаний, не так, как в газетах, а для более узкого круга читате-

лей. Поэтому у газет больше читателей, чем у журналов. Журнал уступает газете по массовости охвата населения, но превосходит по основательности. Правда, публицистические и исследовательские статьи в журналах не столь капитальны, как в книгах, но их легче читать, они более доступны простому читателю. Поэтому различие между журналом и книгой такое же, как между газетой и журналом. Однако очерки (по-французски *essai*, а те, кто пишет их, называются *essayiste*), помещенные в журналах, могут по ценности ничем не уступать книге, да и увлекательность их бывает выше. Многие мировые величины во Франции получили известность благодаря своим эссе в журналах. Бывает достаточно только одного интересного очерка, напечатанного в журнале, чтобы стать известным <...>.

Итак, журналу свойственны глубина, основательность, гибкость. Его приятно читать, он не столь серьезен, как книга, но и не столь беспорядочен, как газета. Если его умело вести, он может стать органом широкой пропаганды знаний, равного которому нет. Особенно это касается тех стран, которые только что вступили в период эволюции, цивилизованного развития и не имеют никакого опыта использования печати, отражающей новую идеологию. Газета тоже нужна, она играет немаловажную роль в деле пропаганды знаний, но ее задача состоит в том, чтобы подавать информацию, оперативно освещать события в стране и за рубежом, но не изучать и анализировать их. Новости могут быть интересные и скучные, важные и незначительные по содержанию. Их так много, что редактор не успевает следить за достоверностью публикуемой информации. Книга же воплощает учебно-познавательную функцию. Однако наука, как говорится, — бескрайнее море; ей посвящены тысячи фолиантов, десятки тысяч томов, в которых разобраться не может никто, кроме специалистов, а обыкновенному человеку, интересующемуся чем-либо только для умственного развития, от одного их вида становится дурно, и нет у него такого запаса упорства и терпения, чтобы все это одолеть. Вот для тех самых людей, взыскующих знаний, [многопрофильный] журнал — самое подходящее, поскольку его форма изложения более всего соответствует целям самообразования.

В странах Европы и Америки газет и журналов — море. Об этом и говорить нечего. Возьмем, например, Японию, страну,

только что вступившую на путь цивилизованного развития. Там насчитывается сейчас более тысячи журналов, оказывающих мощное и глубокое воздействие на людей. Из этого можно заключить, насколько большое значение японцы придают учебе и умственному развитию. За прошедшие полвека эта страна быстро пошла в гору именно благодаря огромной тяге общества к учебе и знаниям. По подсчетам газеты «Кёкуто симбун» («Газета Дальнего Востока»), только в одном крупном книжном магазине в Токио продается 525 различных журналов: 56 из них на политические и общие темы, 12 — по юриспруденции, 30 — по экономике и торговле, 36 — по ремеслам и промышленности, 35 — по сельскому хозяйству, 29 — по искусству, 32 — по религии и философии, 31 — по образованию и учебе, 31 — по различным наукам (астрономии, географии и другим естественным наукам, истории и т.д.), 30 — для женщин и домашнего чтения, 39 — специально для детей, 26 — для изучения иностранных языков, 22 — по медицине и гигиене, 46 — по спорту, по театральному искусству и играм, 9 — по военному делу и т.д.

Вот что значит журнал и какова его роль в процветающих странах мира.

К таким журналам как раз и относится журнал «Нам фаунг», это — не газета.

Вступив во второй год со дня своего основания, наш журнал с полным правом может называться именно журналом, и спутать его с чем-то другим нельзя; вот этим важным утверждением мы и хотим отметить его годовщину.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья опубликована в журнале «Нам фаунг». 1918. № 13.

² Журнал «Нам фаунг» выходил с 1917 г. Хотя статья, подготовленная к первой годовщине с момента его создания, не подписана и, очевидно, опубликована в качестве редакционной, не приходится сомневаться, что ее автором является Фам Куинь, возглавлявший редакцию.

³ Страна Юга — широко используемое в стране название Вьетнама.

⁴ Фам Куинь целенаправленно стремился создать не издание типа еженедельной газеты (очевидно, он намекает на «Донгзыонг тапти»), а многопрофильный литературный и общественно-политический журнал, в котором различные проблемы смогли рассматриваться более углубленно, чем на газетных страницах.

II

Поскольку новая вьетнамская проза зародилась сравнительно поздно, в истории ее становления были этапы опережения, когда то или иное явление под влиянием западных литератур вырывалось из «литературного ряда» (в тыняновском понимании). На одном таком интересном, на наш взгляд, эпизоде мы остановимся подробнее.

Необычайный конкурс начинающих романистов, объявленный в 1906 г., когда во Вьетнаме еще не сформировалась новая проза, следует рассматривать не только как курьез, но и как интересное своеобразное явление переходного периода во вьетнамской литературе и культуре. Несомненна связь этого конкурса с историей печати во Вьетнаме на раннем этапе ее развития, а также с подъемом национального самосознания в этой стране.

В истории периодической печати на вьетнамской латинице газета «Задинь бао», основанная в 1865 г., была первой газетой, издававшейся французской колониальной администрацией, а газета «Нонг ко мин дам» считается первой частной газетой во Вьетнаме. Обе они издавались в Сайгоне. Название «Нонг ко мин дам» означает: «Беседы за чашкой чая о земледелии и торговле» (под вьетнамским названием давался его вольный перевод на французский — «L'Agriculture et la Commerce» — «Земледелие и торговля»).

В начале века, согласно суровым законам колониального режима, право издавать частные газеты давалось лишь лицам европейского происхождения. Хозяином газеты «Нонг ко мин дам» был некто Канаважио, числившийся членом Административного совета Намки (Южного Вьетнама), который, уйдя на пенсию и оставив службу в администрации, занялся коммерцией.

Для предпринимателя и хозяина газеты главное, разумеется, состояло в том, чтобы издание приносило доход, поэтому Канаважио тщательно изучал профессиональные приемы, применяемые частными газетами в Европе. Газета «Нонг ко мин дам» издавалась обычно на восьми полосах, две из которых отводились рекламе, которая и поддерживала газету экономически. В частности, на седьмой странице газеты часто помещалась реклама, предлагавшая услуги по строительству хранилищ риса, а также реклама, связанная с монополией на продажу соли. Канаважио, известный в качестве издателя газеты, кроме бухгалтерских дел и подсчета прибыли, приобрел славу человека, обладающего «некоторой склонностью к литературе»: на одной из страниц газеты в течение нескольких лет подряд печатается пе-

ревод романа китайского средневекового автора Ло Гуань-чжуна «Троецарствие», что, несомненно, способствовало успеху и популярности издания.

В отличие от «Задинь бао», газета «Нонг ко мин дам» обладала более богатым содержанием и выходила за рамки сухого официального правительственного вестника. Кроме двух страниц, отведенных рекламе, шесть остальных страниц посвящались, в основном, двум темам — земледелию и современным научным знаниям: актуальность приобщения вьетнамского читателя к европейской науке была для просветителей самоочевидной. Первый номер газеты «Нонг ко мин дам» вышел 14 февраля 1901 г., и с тех пор газета просуществовала около четверти века. За это время общество в стране, особенно на Юге Вьетнама, было свидетелем появления новой социальной прослойки — класса местной национальной буржуазии. И газету «Нонг ко мин дам» того времени можно считать рупором тех слоев населения Вьетнама, которые первыми вступили на путь капиталистического развития.

За четверть века существования в газете «Нонг ко мин дам» сменилось много главных редакторов, но нужно сказать, что самым ярким периодом в ее истории были 1906–1907 гг., когда ею руководил Чан Тянь Тьеу.

Будучи богатым крупным землевладельцем, получившим почетный чиновничий ранг начальника уезда, Чан Тянь Тьеу принял французское гражданство и изменил свое имя на Жильбера Тьеу. Он к тому же являлся видной фигурой в движении *зюи тан* («обновление»), распространившемся на Юге Вьетнама в начале XX века, а также внес активный вклад в движение *Донгзу* («Путешествий на Восток», т.е. в Японию, с целью учебы). Как и другие сторонники движения *зюи тан*, Жильбер Тьеу постоянно вел на страницах своей газеты в материалах под рубрикой «Беседы о торговле» агитацию, призывая промышленников работать на благо народа с целью создания независимого процветающего Вьетнама.

Уделяя особое внимание разделу научных знаний, газета «Нонг ко мин дам», в те времена, когда ее главным редактором был Жильбер Тьеу, собрала вокруг себя многих известных в то время журналистов и литераторов; в их числе были Данг Тхук Лиенг, Нгуен Тхиен Ке, Нгуен Зы Хоай, Нгуен Тхань Хиен. И что особенно примечательно, именно в этой газете Жильбер Тьеу организовал первый в истории Вьетнама конкурс романистов.

Впрочем, речь шла, собственно, если говорить о строгом соот-

ветствии категории жанра, не столько о романах, сколько о прозе вообще: само слово *tiểu thuyết* (кит. *сяошуо*) имело тогда значение *проза*, а для жанра романа нередко употреблялся французский термин (*roman*): т.е. сосуществовали китайский и французский термины, тогда как в Китае предпочитали свой [Семанов 1964]. Дело в том, что вьетнамская литература в начале XX в. стояла на пороге процесса формирования новой прозы. Во вьетнамском обществе ощущался литературный «голод», и нарастание интереса к художественной прозе удовлетворялось в том числе с помощью переводов с китайского.

Но, очевидно, заинтересованность в развитии родной литературы подтолкнула Жильбера Тьеу к попытке сделать следующий шаг: форсированно, в короткий срок если не создать оригинальную вьетнамскую прозу, то, по крайней мере, способствовать ее формированию. Осознавал ли организатор первого в истории Вьетнама конкурса романистов явную авантюренность столь дерзкого предприятия? Вначале, по-видимому, не сознавал. Создание в короткие сроки новой вьетнамской прозы представлялось ему тогда вполне вероятным, так же как тогдашним вьетнамским просветителям (в число которых можно включить и самого Жильбера Тьеу) — быстрое превращение отсталого колониального Вьетнама в современное развитое процветающее государство по примеру петровской России, в которой вьетнамские просветители видели для себя яркий и явно идеализированный образец. В анонимной вьетнамской поэме «Разговор о пяти континентах», написанной вскоре после русско-японской войны 1904 г., неизвестный автор изображал Петра Первого (государя Бидака¹) в образе идеального государя-просветителя:

Какая страна больше России?
Родился государь Бидак,
Поехал в Англию, Голландию,
Научился корабельному делу,
Вернулся, своих людей обучил:
Юноши все узнали,
Храбрецы все освоили.
Во времена цивилизации и прогресса
Каждый обновляется.

(Цит. по [Đặng Thai Mai 1961: 275–276])

Логика Жильбера Тьеу была до наивности проста: если можно быстро научиться корабельному делу, как это происходило в России

в петровские времена, то можно столь же быстро освоить и законы современной художественной прозы, стать умело владеющим пером мастером-романистом. Конечно, Жильбер Тьеу делал ставку на молодежь; причем не только юношам, но и «уважаемым девушкам» не возбранялось поучаствовать в форсированном создании новой вьетнамской прозы².

Вполне можно предположить, что конкурс романистов был одной из важных программных идей Жильбера Тьеу в качестве главного редактора газеты: заняв этот пост с двести пятьдесят восьмого номера, вышедшего 25 сентября 1906 года, он уже в двести шестидесятом номере (от 9 октября 1906 года) опубликовал статью, озаглавленную «Переложения и сочинительство», подписанную словами «главный редактор». Под *переложениями* понимался художественный перевод. В этой статье Жильбер Тьеу констатировал печальное состояние литературы прежде всего в южных провинциях Вьетнама. Он отмечал, что многие ученые-конфуцианцы переводят китайские книги и издают на вьетнамской латинице, предназначая их массовому читателю. Но одновременно с сожалением подчеркивал полное отсутствие современных оригинальных сочинений на вьетнамском языке.

Эта статья была, по-видимому, предварительным шагом к объявлению конкурса романистов в газете «Нонг ко мин дам» от 23 октября 1906 г. (№ 262). Эта публикация затрагивала, естественно, ряд вопросов, касающихся организации конкурса. Его потенциальным участникам надо было объяснить массу малопонятных тогда вещей, начиная с отправки в издательский дом заявки и рукописи по почте (без личной явки) и кончая созданием жюри конкурса из числа местных литературных и журналистских знаменитостей, которые, отметим между прочим, опыта создания сочинений оригинальной художественной прозы не имели, а соприкасались с художественной прозой только в качестве переводчиков, а также знатоков переводных (с китайского) романов или произведений китайских писателей в оригинале или переводов на китайский язык с европейских языков (среди этих переводов могла быть и пушкинская «Капитанская дочка»). В состав жюри, возможно, были включены и те, кто читал сочинения на французском языке. Уже в самом составе жюри, которое мог собрать в тех условиях Жильбер Тьеу, таилось некое противоречие, которое в конечном итоге привело конкурс романистов к неудаче.

Тем не менее в объявлении о конкурсе были сформулированы и

затронуты некоторые вопросы, существенные для развития будущей вьетнамской художественной прозы. Так, на основе опыта французской литературы было сформулировано само понятие жанра романа — даже сам термин был привлечен французский: «Французы именуют это *roman*, т.е. повествование придумывается из головы в согласии с тем, каковы в данной стране люди и обычаи, как будто речь идет о подлинном». Очевидно, что в этой формулировке подчеркивается роль художественного вымысла (по контрасту с историческими сочинениями в традиционной литературе) и вместе с тем утверждается, пусть и несколько наивно, реалистический принцип подлинности и правдивости изображаемого в произведении. Интересно также осознание в этой формулировке этнической соотнесенности литературы («в согласии с тем, каковы в данной стране люди и обычаи»). Объем рукописи, определявшийся в пятьдесят страниц большого формата, был продиктован не столько мировой практикой романистов, сколько возможностями начинающих прозаиков, а также самой газеты, которая обязалась опубликовать сочинения призеров.

По-видимому, Жильбер Тьеу сознательно ориентировался на национальную традицию, начиная такое дело, как формирование новой художественной прозы с помощью конкурса романистов. Поэтому интересно, что он рекомендовал его участникам. «Большинство рекомендаций Жильбера Тьеу ориентировало начинающих вьетнамских романистов, — пишет Н.И.Никулин, — на привычные для старой литературы принципы композиции, сюжетосложения и на традиционные идеалы. Он советовал строить композицию романа следующим образом:

“Часть первая: вступление, причины [приключений], происхождение [персонажей], завязка и т.п.

Часть вторая: выражение признательности (за благодеяние. — Н.Г.) или, наоборот, несправедливость, несчастье, приключения, жизненные испытания, дорога и т.п.

Часть третья: отец и дети, жена и муж возвращаются к жизни в согласии, за добро воздается добром, за зло — злом и т.п.”» [Никулин 1980: 216].

Вероятно, у Жильбера Тьеу не было широкого эстетического горизонта, знания современной французской и других европейских литератур, но возможно, что он и осознанно стремился опереться на опыт национальной литературы, на ее традиции. «Нетрудно догадаться, — пишет Н.И.Никулин, — что эта схема, столь близкая сюжетным схемам античного и рыцарского романов в европейских

литературах (встреча — разлука — поиск — обретение), составлена на основе опыта *чуена* — вьетнамской повествовательной поэмы XVIII — середины XIX в. Не забыто даже вступление философского характера (обычно краткое), которым открывались в большинстве своем эти поэмы, а также столь неперемный для них традиционно счастливый конец. Автор одной из первых современных книг по истории вьетнамской литературы Зыонг Куанг Хам давал такое категорическое определение: «чуен — это роман в стихах». И был недалек от истины, поскольку *чуен*, вероятно, можно рассматривать как роман периода кризиса феодального общества во Вьетнаме» [Никулин 1980: 216].

Действительно, рассмотрение чуенов на фоне дидактических поэм, созданных в период, начиная с 20-х гг. XIX в., подтверждает этот вывод [Никулин 1980]. Но волшеббно-фантастические элементы, свойственные чуенам, Жильбер Тьеу решительно не приемлет, поскольку он спешил предостеречь будущих писателей, которые, конечно, догадались, какая именно традиция имеется в виду, от увлечения этими элементами, так как они были явно не ко двору в эпоху просветительских тенденций и высокого авторитета европейской науки.

Безусловно, никак не мог быть обойден и вопрос о языке, на котором должны были сочинять свои произведения начинающие романисты, тем более, что конкурс так и назывался: «соревнование в сочинительстве на родном языке». Безусловно, не могло быть и речи о том, чтобы писать представляемые на конкурс произведения по-французски: «Нонг ко мин дам» выходила на вьетнамском языке. Литературный язык Средневековья ханван (вьетнамизированный вариант *вэньня*), бывший еще в ходу в среде людей, образованных на старинный лад, Жильбер Тьеу также решительно отвергал.

Высказанная рекомендация «писать надо обычным языком, изящно и понятно, как сочиняют чуены» затрагивает важнейшую проблему создания художественной прозы на вьетнамском народно-разговорном языке. Требование писать «изящно» определенно означало придание эстетических функций разговорному языку, звучавшему в повседневном быту. При этом в качестве образца Жильбер Тьеу предлагал основываться на богатом опыте «простонародных» повествовательных поэм, ориентируя участников конкурса на национальную традицию, что, несомненно, противостояло политике «офранцуживания» и «европеизации», которую последовательно проводили французские колонизаторы.

Очевидно, что конкурсу главный редактор газеты «Нонг ко мин

дам» придавал существенное значение, так как объявление о нем было повторно опубликовано еще в двух номерах газеты: в двести шестьдесят третьем и двести шестьдесят четвертом. По-видимому, Жильбер Тьеу далеко не сразу осознал, что потерпел со своей затеей неудачу, и пытался исправить неблагоприятно складывающуюся ситуацию, поскольку конкурс никак не мог приобрести хоть сколько-нибудь массовый размах. Наконец, в номере от 1 декабря 1906 г. газета радостно сообщила, что три человека уже подали заявки на участие в конкурсе. Этот оптимизм оказался неоправданным. К концу намеченного срока рукопись представил лишь один автор. Но и это можно считать определенным достижением рискованного предприятия Жильбера Тьеу, которое следует рассматривать в рамках просветительского движения во Вьетнаме начала XX в.

В двести восьмидесятом номере от 5 марта 1907 г. о результатах конкурса сообщалось следующее:

«Когда заседание жюри открылось, то обнаружилось, что только три человека подали заявки на участие в конкурсе. Однако в положенный срок была представлена лишь одна рукопись, автором которой был М.Пьер Эжен — Нгуен Кхань Ньонг, проживающий в округе Тхудык, провинции Задинь. Его роман назывался “Льонг Хоа чуен” (“Повествование о Льонге и Хоа”), стиль его удовлетворительный, легко воспринимается на слух, не высокий и не низкий. Но члены жюри оказались в затруднительном положении в определении степени вознаграждения, так как на конкурс была прислана только одна рукопись. Поэтому они решили все же наградить автора сочинения поощрительным призом в 25 серебряных (т.е. 25 донгов) и годовой подпиской на газету...».

С 5 марта 1907 г. «Повествование о Льонге и Хоа» стало печататься на третьей странице каждого номера газеты.

Попытаемся привести хотя бы кратко содержание произведения. Друзья — Хюи и Бон обещали друг другу скрепить дружеские узы родственным браком, пережив своих детей. Бон, благодаря помощи Хюи, выдержал экзамены и стал кыняном (вторая ученая степень в старом Вьетнаме). У него родилась дочь Хоа. Хюи по семейным обстоятельствам учиться не мог. У него родился сын Льонг. Когда французы оккупировали южную часть Вьетнама, дом Хюи подвергся ограблению. Хюи умер, а его жена с ребенком вынуждены были скитаться и испытывать большие лишения. Потом мать и сын потеряли

друг друга. Лыонг пришел в дом к дяде, в надежде получить от него помощь и поддержку. Помня слова отца, Лыонг отыскиал дом Бона с тем, чтобы попросить разрешения жениться на Хоа, но, приехав туда, узнал, что Бон умер. Потом Лыонг успешно сдал экзамен и работал телеграфистом в Пномпене, не оставляя надежду разыскать Хоа.

К сожалению, дальнейших номеров газеты этого времени найти пока не удалось, и о дальнейшей судьбе героев нам ничего не известно.

Как видно, автор «Повествования о Лыонге и Хоа» поместил своих героев в близкое историческое время — период захвата юга Вьетнама Францией и укрепления колониального режима, тем самым отказавшись от существенной особенности повествовательных поэм. Дело в том, что значительное число чуенов было создано на сюжеты, заимствованные из китайской литературы. Исследователи подчеркивают, что заимствование сюжета определяло и такой важный фактор, как избрание местом действия Китая (в единичных случаях Кореи — в анонимной поэме «Куан Ам Тхи Кинь»). Обычно действие происходило в отдаленную эпоху; все это приводило, в силу временной и пространственной дистанции, к исторической и, условно выражаясь, этногеографической идеализации: герои оказывались в некоей «возвышенной» сфере, отличной от обычной. Таким образом, «Повествование о Лыонге и Хоа» нарушало принцип «этногеографической» идеализации, и автор реализовал совет Жильбера Тьеу о необходимости соотносить изображаемое с социоэтнической реальностью Юга Вьетнама.

Несмотря на то, что конкурс, именовавшийся «Соревнование в родном языке», прошел неудачно (единственный роман, присланный на конкурс, был небогат по содержанию и не совсем соответствовал статусу жанра романа), тем не менее он положил начало дальнейшим поискам путей развития и становления национальной романистики в современном Вьетнаме. Примечательно, что вьетнамский юг (Сайгон, провинция Задиянь) опережал здесь север (Ханой), чутко отзываясь на веяния из-за рубежа.

Для освещения ранней стадии формирования вьетнамской прозы нам кажется целесообразной публикация перевода объявления о первом посвященном ей конкурсе в газете «Нонг ко мин дам» 23 октября 1906 г.

Жильбер Тьеу

Соревнование в сочинительстве на родном языке

В Шести провинциях³ народ постепенно отказался от конфуцианской письменности⁴ и повсеместно пользуется письмом куокнгы. Так как письменность раньше была китайская, то в большинстве своем люди говорили с ошибками. Поэтому, чтобы те из простого народа, кто был облагодетельствован знаниями иероглифики благодаря своим учителям, но ныне привык к латинизированной письменности, усовершенствовались, сотрудники газеты «Нонг ко мин дам», не жалея сил и средств, на службе и вне ее, способствуют обучению народа, дабы он следовал хорошим обычаям.

Потому наш издательский дом объявляет этот конкурс и выделяет для награждения призеров 150 донгов, которые распределяются следующим образом:

Первый приз — премия в 100 донгов.

Второй приз — премия в 30 донгов.

Третий приз — бесплатная подписка на газету в течение 1 года.

Последующие призеры будут награждаться грамотами. Книгу, получившую первый приз, издательский дом будет печатать в данной газете или опубликует отдельным изданием, а деньги, вырученные за нее, использует для устройства следующего конкурса. На обложке книги, готовой для продажи, будет помещено имя автора, а не чье-нибудь другое.

Итак, издательский дом объявляет литературное состязание на тему⁵:

Благой источник ведет к успеху (о любви)

Французы называют это готан, т.е. повествование выдумывается из головы в согласии с тем, каковы в данной стране люди и обычаи, будто речь идет о подлинных событиях.

Содержание должно уложиться примерно на пятидесяти листах большого формата.

Рукопись должна состоять из трех частей:

Часть первая: вступление, причины [приключений], происхождение [персонажей] и т.п.

Часть вторая: выражение признательности [за благодеяние] или, наоборот, несправедливость, несчастье, приключения, жизненные испытания, дорога и т.п.

Третья: отец и дети, жена и муж возвращаются к жизни в согласии, за добро воздается добром, за зло — злом и т.п.

Нужно все время держать нить событий в голове, чтобы не сбиваться.

Писать надо обычным языком, изящно и понятно, как сочиняют чуены.

Из жизни нужно брать все: дела чиновничьего присутствия, замужество и женитьбу, похороны и ритуалы, лекарей, буддийских монахов, знахарей и т.п. За хорошее хвалить, за плохое хулить. Нужно, чтобы были «основы» и «нормы»⁶, т.е. мораль и этика, причина и карма, добро и зло.

Не нужно прибегать к суевериям. Чтобы оживить того или иного из персонажей, надо принять эффективное лекарство или прибегнуть к помощи искусного врача, а не говорить о разной чертовщине; чтобы наказать какого-либо персонажа, надо иметь в виду болезни или молнию, пушку, гильотину и т.п.

Подача заявки

Лица, желающие участвовать в конкурсе, должны подать заявку в издательской дом не позднее 15 ноября 1906 г.

В случае опоздания, заявка не принимается. Подавшие заявки должны в срок до 15 февраля 1907 г. представить рукопись.

Подача рукописи

Упаковать рукопись следует аккуратно. На конверте сверху должно быть написано название романа, дальше — адрес:

«Ежедневная газета “Нонг ко мин дам”. № 199, улица Бурдэ, Сайгон».

Посылать надо по почте и при этом получить квитанцию.

Затем следует взять карточку, четко написать имя, фамилию и адрес [автора] и опустить ее в конверт.

На конверте нужно написать то же самое, что и на рукописи и послать. Когда истечет срок конкурса, издательский дом пригласит господ знаменитостей со всего Намки для оценки работ. Только после того, как будут определены баллы, будут

вскрыты письма и станет известно имя победителя и тех, кто не прошел по конкурсу. Таковы условия для справедливой оценки работ.

Итак, издательский дом советует господам конфуцианцам Шести провинций признать свой закат и помочь внедрять нововведения, что приведет к обоюдному удовлетворению устремлений.

Рукописи, присланные на конкурс (как призеров, так и лиц, не получивших приза), издательский дом авторам не возвращает. Что касается девиц, то и уважаемым девушкам не возбраняется участвовать в конкурсе.

С почтением

Жильбер Тьеу

ПРИМЕЧАНИЯ

Перевод выполнен по тексту публикации в журнале «Тапти ванхок». 1978. № 3.

¹ Имя русского царя Петра I вьетнамцы впервые узнали от китайцев и прочитали китайские иероглифы на свой манер, из-за чего весьма искаженное в китайской транскрипции, оно стало уже совсем неузнаваемым во вьетнамской.

² Это свидетельствовало о решительном повороте во взглядах на положение женщины во вьетнамском обществе — ранее ей была уготовлена роль затворницы. Об образовании для девочек в старом Вьетнаме заботились мало, школ для них не было. Даже начальное обучение девочка могла пройти только дома, в семье; основу ее поведения определяло послушание — сначала родителям, потом в семье мужа. Обращение Жильбера Тьеу к «уважаемым девушкам» свидетельствовало о серьезном сдвиге во взглядах общества на положение в нем девушек. Впрочем, конфуцианские принципы Тьеу отнюдь не ниспровергал, а лишь подправлял и осовременивал — в иных сферах весьма существенно.

³ Шесть провинций (Люкитинь) — это провинции на юге Вьетнама, входившие в состав той части страны, которую в период французского колониального господства именовали Кохинхиной или Намки.

⁴ Конфуцианская письменность — под этим подразумевается китайская иероглифика, которая распространялась во Вьетнаме вместе с конфуцианским учением. Преподавая конфуцианскую премудрость, учителя обучали детей также началам грамоты.

⁵ В Средние века было принято объявлять тему сочинения при уст-ройстве литературных соревнований, т.е., как тогда говорили, «Объявлять заглавие».

⁶ Под «основами» и «нормами» подразумеваются конфуцианские этические принципы подчинения жены — мужу, сына — отцу, подданного — государю.

ЛИТЕРАТУРА

- Конрад 1966 — Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1966.
Никулин 1971 — Никулин Н.И. Вьетнамская литература. Краткий очерк. М., 1971.
Никулин 1977 — Никулин Н.И. Вьетнамская литература. От Средних веков к Новому времени. X–XIX вв. М., 1977.
Никулин 1980 — Никулин Н.И. Вьетнамская повествовательная поэма XVIII — середины XIX в. и современный роман // Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980.
Семанов 1964 — Семанов В.И. Теория прозы в Китае на рубеже XIX–XX веков // Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.

На вьетнамском языке

- Dặng Thai Mai 1961 — Dặng Thai Mai. Văn thơ cách mạng Việt-nam đầu thế kỷ XX (Революционная вьетнамская литература XX век»). Hà-nội, 1961.
Niculin 2000 — Niculin N.I. Văn học Việt Nam và giao lưu quốc tế (Литературные связи Вьетнама). Hà-nội, 2000.
Phạm Thế Ngũ 1965 — Phạm Thế Ngũ. Việt Nam văn học sử giản ước tân biên. Văn học hiện đại. 1862–1945 (Новый очерк истории вьетнамской литературы. Современная литература. 1862–1945). Saigon, 1965.
Phan Bội Châu 1967 — Phan Bội Châu. Văn thơ chọn lọc (Избранные произведения). Hà-nội, 1967.
Quốc Anh 1978 — Quốc Anh. «Nông cổ minh đàm» và cuộc thi tiểu thuyết đầu tiên («Нонг ко мин дам» и первый конкурс романистов) // Tạp chí văn học. 1978. № 3.
Thanh Lăng 1967 — Thanh Lăng. Bảng lược đồ văn học Việt Nam. Quyển hạ. Ba thế hệ của nền văn học mới (1962–1945) (Обзор вьетнамской литературы. Том второй. Три поколения новой литературы. 1962–1945). Saigon, 1967.
Trần Đình Hựu, Lê Chí Dũng 1988 — Trần Đình Hựu, Lê Chí Dũng. Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời. 1900–1930 (Вьетнамская литература переходного периода. 1900–1930). Hà-nội, 1988.
Vũ Đình Liên 1957 — Vũ Đình Liên và các tác giả khác. Lược thảo lịch sử văn học Việt-nam. T. III. Từ giữa thế kỷ XIX đến 1945 (Краткий очерк истории вьетнамской литературы. Т. III. С середины XIX века до 1945 года). Hà-nội, 1957.

А.Р.Садокова

**У ИСТОКОВ ЯПОНСКОГО РЕАЛИЗМА:
«ОБЩАЯ ТЕОРИЯ РОМАНА» ФТАБАТЭЯ СИМЭЯ**

Весной 1886 года в литературной жизни Японии — и без того бурной и насыщенной острой полемикой — произошло знаменательное событие: в апрельском номере «Центрального литературного журнала» («Тюо бунгэй дзасси») была опубликована статья начинающего литератора, делающего лишь первые шаги в овладении писательским ремеслом и мастерством художественного перевода, 23-летнего юноши по имени Фтабатэй Симэй. Тогда еще мало кто мог предположить, что эта публикация станет началом стремительного взлета Фтабатэя на литературный Олимп послемэйдзинской Японии и ознаменует собой подлинный манифест реалистического направления в японской литературе на новом этапе его развития. Весной 1886 г. всех занимало другое: статья Фтабатэя Симэя «Общая теория романа» («Сёсэцу сорон»), написанная на высоком накале эмоций, представляла собой жесткую критику недавно вышедшего романа признанного авторитета в области литературоведения 80-х гг. XIX в. писателя Цубоути Сёё, учителя и наставника самого Фтабатэя Симэя. Сложившаяся таким образом щекотливая ситуация дала повод дотошным исследователям и критикам рассуждать о непростых взаимоотношениях Цубоути Сёё и Фтабатэя Симэя. Для нас же ясно одно: появление самой статьи, а также все, что ей предшествовало, и за ней последовало, свидетельствует лишь о сложном, полном исканий, заблуждений и открытий пути становления реализма в новой японской литературе. Очевидно и другое: время показало, что и Цубоути Сёё (1859–1935), и Фтабатэй Симэй (1864–1909) заслужили славу классиков и оба воспринимаются сегодня как знаковые фигуры в истории японской литературы. Каждый из них внес свою лепту в область японской литературы, каждый имеет на этом попри-

ще немалые заслуги, важнейшей из которых явилась их роль основоположников реализма в новой японской литературе.

Впрочем, путь к реализму был долг и сложен, а в середине 80-х годов XIX в. и Цубоути Сёё, и Фтабатэй Симэй были еще очень молоды: Фтабатэю исполнилось 23 года, Цубоути опережал его всего на пять лет. Однако время формирования их творчества совпало, быть может, с наиболее стремительным временем развития Японии. Меньше 20 лет прошло с начала революционных преобразований Мэйдзи (1868), открывших Японии мир, а миру — Японию. Закончилась изоляция, состояние «закрытой страны», продолжавшееся почти два с половиной столетия. Япония перестала быть «запертым ларцом с потерянным ключом», как назвал ее И.А.Гончаров в своем знаменитом «Фрегате “Паллада”», посетив Японию в 1853 г. [Гончаров 1953: 8]. Словно пытаясь догнать ушедшее время, японцы стремились к самому активному освоению достижений мировой культуры, современной техники. Небывалый размах приняло просветительное движение, затем последовал бум журналистики: спустя 10 лет после революции Мэйдзи в Японии выходило более 700 газет и журналов, хотя еще недавно японской культуре не было известно даже само понятие отечественной журналистики. Родилось и такое явление как переводная литература. И хотя здесь и не обошлось без казусов (так, например, фантастические события, происходящие в романах Жюль Верна, японцы поначалу принимали за истинные достижения мировой цивилизации), европейская культура быстро входила в быт японского общества.

На пути усвоения новой культуры возникали объективные трудности: многие отрасли знаний, в том числе и новое литературоведение, не имели того понятийного аппарата, который соответствовал бы духу времени, новым веяниям европейской культуры. Опираясь лишь традиционной терминологией, достаточной для изучения древней и средневековой японской литературы, мэйдзинские писатели и критики не могли адекватно описать те процессы, которые происходили в зарубежной литературе, и тем более в литературоведении: им предстояло не только освоить новый понятийный аппарат, но и создать его. Однако каждое десятилетие послемэйдзинской истории в развитии японской культуры и общественной мысли, поистине, соответствовало столетию в истории многих других государств, и спустя всего 20 лет после революции Мэйдзи японская литература была уже готова к созданию романа европейского типа — *сёсэцу*. Правда, *сёсэцу* больше походили на политические манифесты, но само явле-

ние «политического романа» (*сэйдзи сёсэцу*) — предвестника японской романистики, если не в художественном плане, то хотя бы в историко-литературном, заслуживает самого пристального внимания.

Поскольку литературная жизнь Японии кипела и бурлила, к середине 80-х годов XIX в. назрела насущная необходимость теоретического осмысления происходящего; наступило время развития литературной критики. Как реализация этой необходимости и было воспринято в литературных кругах Японии появление статьи Цубоути Сёё «Сущность романа» («Сёсэцу синдзуй», 1885).

Почему же именно Цубоути Сёё из всей многочисленной плеяды тогдашних литераторов оказался способным взять на себя труд написания первой статьи по теории романа? Конечно, он был человек талантливый, высокообразованный. Но дело не только в этом. Кроме всего прочего, Цубоути был ярким представителем «новой» мэйджинской интеллигенции, обладал широтой взглядов и глубокими знаниями в области как японской, так и европейской культуры. Он оказался именно тем литератором, который, благодаря общему кругозору, безусловному уму и одаренности, смог выйти за рамки традиционного мировосприятия и подняться на уровень широких обобщений, отвечающих требованиям нового времени.

В русском литературоведении имя Цубоути Сёё упоминают обычно в связи с двумя фактами: знакомством с его статьей «Сущность романа», по сути проложившей путь японскому реализму, и с написанным им затем не слишком удачным романом «Нравы студентов нашего времени» («Тосэй сёсэй катаги», 1885–1886), побудившим Фтабатэя Симэя написать критическую статью «Общая теория романа». Однако следует заметить, что в творческой жизни Цубоути Сёё этот роман не имел принципиальной значимости. В историю японской культуры Цубоути вошел прежде всего как блестящий драматург, реформатор японского театра, переводчик произведений Шекспира, крупный общественно-литературный деятель, прозаик, литературный критик.

Уже в октябре 1883 г., сразу по окончании университета в «Журнале общества Мэйдзи» («Мэйдзи кёкай дзасси») Цубоути печатает свою первую литературоведческую статью «Стилистика романа» («Сёсэцу бунтай») [Симидзу 1971: 451]. Написанию статьи предшествовали первые публикации (1880–1881) переводов английской литературы, выполненные Цубоути. Поэтому и появление в «Центральном литературном журнале» статьи «Сущность романа»

(она печаталась с сентября 1885 по апрель 1886 г.) явилось закономерным и естественным событием.

Статья «Сущность романа» («Сёсэцу синдзуй») стала не только важным этапом в развитии новой японской литературы, но и ее манифестом. Именно с момента публикации статьи начинается свой временной отсчет история становления и развития реализма в японской литературе. Весьма драматичным в связи с этим кажется факт, что первым писателем-реалистом в японской литературе признан не Цубоути Сёё, а Фатабатэй Симэй, написавший позднее свой известный, этапный в развитии японской литературы роман «Плывущее облако» («Укигумо», 1887–1889). Ведь именно благодаря Цубоути, впервые провозгласившему необходимость реалистического изображения жизни и отвергавшему вымысел и дидактичность, столь свойственные литературе предшествующего Мэйдзи токугавского периода, проблемы теории романа, ориентированного на мировой опыт, стали темой обсуждения в литературных кругах Японии конца XIX в. В статье Цубоути все связанные с этим вопросы были поставлены впервые. Впервые японская, прежде всего классическая, литература рассматривалась сквозь призму развития мирового литературного процесса, определялось место литературы в жизни японцев, ставились проблемы соотношения литературы с другими видами искусства. Впервые в истории японской литературы столь подробно разбирались все аспекты романа как жанра и делалась попытка теоретически осмыслить само понятие романа. Достаточно перечислить названия глав этой внушительной статьи, чтобы убедиться в широте проблем, которые поднимал и пытался решить Цубоути Сёё: «Общая теория романа», «Перемены, происходящие с романом», «Цель написания романа», «Необходимость романа», «Общая теория законов романа», «Теория художественного стиля», «Законы сюжета», «Фабула исторических романов», «Создание главных героев романа», «Законы повествования» [Цубоути 1971: 182–235].

Акад. Н.И. Конрад об этой работе выносил взвешенное заключение: он видел в ней прежде всего труд просветительский, призванный донести до японцев азы европейского понимания литературы, ее теории: «Все, что он (Цубоути. — А.С.) тогда дал, было не более, чем сколок различных, главным образом, английских, писаний по теории литературы. Однако всякое явление получает свое значение в конкретной обстановке, а тогда, в те годы, каждое слово Цубоути было откровением, показывало новые пути. Книга Цубоути — это первая попытка привить японскому писателю и читателю новые представле-

ния о литературе, объяснить ему научно, какая литература существует вообще, что такое литературный жанр, что такое прием и каким все это может быть. Иначе говоря — преподавать основные понятия европейской литературной теории, отчасти и истории» [Конрад 1973: 315].

Писатель Симадзаки Тосон (1872–1943) образно сравнил статью Цубоути с пением петуха в предрассветном тумане, предвещающем грядущее наступление дня.

Новым было уже то, что Цубоути на первое место выдвигал прозу, а не поэзию, как это предписывалось конфуцианской эстетикой, поскольку проза «более отвечает потребности изображения всего многообразия современного мира» [Рехо 1987: 60]. Вопреки традиционным для Японии конфуцианским воззрениям на литературу, подчеркивавшим дидактическую ее направленность и насаждавшим нравоучительность, Цубоути Сёё уходил от этих установок, утверждая необходимость отображения в литературе многообразия личных переживаний: «Роман должен вскрывать тайное в человеческих чувствах, показывать законы сердца, то есть то, что упускает в своих объяснениях психология... Пусть это будут люди и нами вымышленные; поскольку они выступают в произведении, постольку следует смотреть на них как на людей действительного мира и, изображая их чувства, не определять по своему разумению, что это — хорошо, а то — плохо, это — правильно, то — ложно. Нужно стоять рядом с ними и, наблюдая как бы со стороны, описывать так, как оно есть» [цит. по: Конрад 1973: 315]. Н.И.Конрад считал, что суть идей, высказанных Цубоути, сводится к двум положениям. Во-первых, если ранее литература, по конфуцианским представлениям, была встроена в модель миропорядка и была призвана передавать небесное *дао* (пружина мировой истории и жизни вообще), то теперь она рассматривалась как «явление самостоятельное, занимающее собственное место в культуре, равноценное с другими областями и преследующее свои собственные задачи; и второе — литература должна изображать действительность» [Конрад 1973: 315].

В этой связи Цубоути выдвигал принцип *мося* (копирования): писатель, с точки зрения Цубоути, ставит перед собой задачу, по его словам, «копировать предмет, отражать его так, как он есть на самом деле, как бы безучастно наблюдая его со стороны» [цит. по: Рехо 1987: 60].

Цубоути Сёё смело поставил вопрос о новом подходе к литературе, о новом творческом методе. «Этот новый метод Сёё назвал

сядзицусюги, что означает “отражать как есть”. Упор делался на точность, даже фотографичность изображения. Произведение, в котором “герои выдуманы самим писателем, нельзя назвать романом. Писатель должен изображать все так, как есть, как бы наблюдая со стороны”» [Григорьева, Логунова 1964: 102]. Тем самым отвергалась обобщающая сила реалистического искусства, а также и авторский вымысел, способствующий художественному обобщению и типизации.

К.Рехо указывает, что «объективистская в своей основе “теория копирования” Цубоути была подвергнута острой критике с двух сторон — в работах Мори Огая, приверженца идеалистической эстетики Гартмана, и Фтабатэя, находившегося под влиянием русской реалистической эстетики» [Рехо 1987: 60]. Сам Цубоути Сёё, много лет спустя очень трезво и весьма критически оценивая «Сущность романа», приоткрыл свою «творческую лабораторию»: «Я прочитывал литературные отделы приходящих ко мне новых иностранных журналов, и также книги по истории английской литературы; читал то, что попадало под руку, и — в отрывках — переводил, поскольку хватало понимания. Большая часть этого материала впоследствии вошла в “Сущность романа”, была тогда собрана и кое-как обработана. Происхождение этих материалов самое различное, что и дало мне повод впоследствии на критические замечания Фтабатэя ответить, что эта книга ничего не стоит, настолько эта теория романа построена на шатких основах» [Цит. по: Конрад 1973: 314–315].

Тем не менее в определенной степени статья Цубоути Сёё все же претендовала и на роль своего рода учебного пособия (для его времени) — в ней давались практические рекомендации, как писать роман. И, следуя своим же рекомендациям, Цубоути написал роман «Нравы студентов нашего времени» («Тосэй сёсэй катаги»). Он был написан и впервые опубликован в «Центральном литературном журнале» с июня 1885 г. по январь 1886 г. Поставив перед собой новую для японской литературы того времени задачу — показать судьбы и настроения молодежи, вступающей в жизнь в новой Японии, Цубоути Сёё, однако, не смог написать не только значимого, но и просто увлекательного произведения. В центре повествования история десяти студентов, приехавших из г. Нагоя в г. Токио по специальному отбору. Провозглашая в своей статье необходимость глубокого изучения и понимания реальности, на практике Цубоути Сёё не смог воплотить это в жизнь, и оттого, изображая в романе быт и нравы молодежи, он не проник в глубь характеров своих героев. Роман ока-

зался неудачным. Получалось так, что желая дать образец экспериментального новаторского произведения, Цубоути написал, как ни парадоксально, нечто традиционное. «В целом роман мало чем отличался от старой юмористической литературы *коккэйбои*», — делала вывод Т.П.Григорьева [Григорьева, Логунова 1964: 103]. И в последующие десятилетия его даже редко включали в сборники произведений Цубоути Сёё. А сегодня обнаружить полный текст романа можно лишь в самом полном собрании сочинений писателя или таких всеохватывающих изданиях, как, например, «Полное собрание литературы периода Мэйдзи» в 200-х томах, изданном в Токио в 1965–1980 гг. Создавалось (и не без основания) впечатление, что роман не выстрадан писательской душой, а написан по заданному плану с целью уложиться в рамки созданной самим же автором теории. Именно об этом напишет Фтабатэй Симэй в своей статье «Общая теория романа»: «Это лишь преклонение перед заданной теорией! Это лишь проповедь, напоминающая роман! Лишь так называемое правдивое, истинное произведение!» [Фтабатэй 1971: 371]. Подчеркнем, однако, важное значение статьи Цубоути для литературного процесса в Японии. Т.П.Григорьева отмечает: «Тем не менее провозглашенный Цубоути Сёё лозунг “воспроизводить реальную жизнь и внутренний мир человека” во многом предопределил дальнейший ход развития японской литературы» [Григорьева, Логунова 1964: 103].

Учитывая это, можно понять, почему появление столь слабого романа, как «Нравы студентов нашего времени», тем более после публикации теоретической статьи Цубоути, вызвало легкое разочарование в литературных кругах Японии и дало повод молодому Фтабатэю Симэю написать свою статью — «Общая теория романа». Удивительно, но будучи всего на пять лет моложе Цубоути, Фтабатэй принадлежал уже к другому, новому поколению японских литераторов. Его понимание реализма было принципиально иным и основывалось на более глубоком и всестороннем знании мировой культуры и цивилизации. Различие представлений о реализме Цубоути и Фтабатэя — еще одно свидетельство стремительности, с которой развивалась японская общественная мысль, культура и литература Японии в послемэйдзинскую эпоху.

Реализм Цубоути Сёё возник как отказ от поисков идеала; он принимал окружающую действительность такой, какой она была в то непростое в истории страны время и хотел лишь упорядочить ее, придать ей разумный характер. В некоторых работах японских авторов реализм Цубоути Сёё называли даже «соглашательским» [Исто-

рия японской литературы 1961: 45]. Реализм Фтабатэя Симэя был принципиально иным уже хотя бы потому, что будучи русистом по образованию, Фтабатэй был хорошо знаком с критическими статьями Белинского, Добролюбова, Чернышевского, переводил лучшие произведения русского критического реализма XIX в. (подробнее о Фтабатэе-русисте см. [Карлина 1950; Карлина 1959; Конрад 1973; Григорьева, Логунова 1964; Рехо 1987]). Он видел основную задачу литературы в том, чтобы через изображение явлений, скрытых в «случайных оболочках», опосредованно, показать скрыто, но верно сущность действительности. Особое значение он придавал вопросам художественной формы и стиля, а также их соотношения с содержанием произведения. «Общая теория романа» Фтабатэя давала «иную трактовку реалистического метода, близкую к пониманию реализма Белинским» [Григорьева, Логунова 1964: 104]. Считается даже, что дальнейшее развитие выдвинутых в статье «Общая теория романа» основных положений привело бы Фтабатэя к «проблемам изображения типичных характеров в типичных обстоятельствах» [История японской литературы 1961: 51]. Эстетика японского реализма складывалась на этом этапе в процессе литературно-критической деятельности Фтабатэя Симэя в качестве отклика на задачи, которые ставила эволюция литературного процесса в Японии.

В историю японской литературы Фтабатэй Симэй вошел как создатель первого произведения японской реалистической литературы, а также как переводчик и пропагандист русской литературы XIX — начала XX в. и как крупный теоретик и литературный критик.

Фтабатэй Симэй (настоящее имя Хасэгава Тацуноскэ) в 1881 г. поступил на русское отделение Токийского института иностранных языков, стремясь к карьере дипломата. Однако литература, особенно русская, увлекала его гораздо больше, чем другие предметы, и к самому началу 1886 г. у него созрело твердое намерение посвятить себя литературе. Именно в это время Институт иностранных языков слили с Коммерческим училищем, и тогда Фтабатэй покинул стены института и обратился к Цубоути Сёё с просьбой помочь ему в овладении писательским мастерством.

Русская литература, которой увлекся Фтабатэй, существенно повлияла в то время на становление новой японской литературы: «Мы знаем, что русские классики сыграли немалую роль, — отмечал акад. Н.И. Конрад, — в оформлении целых литературных направлений, и притом важнейших в истории этой литературы» [Конрад 1974: 452]. Сам Фтабатэй подчеркивал свой интерес к русской литературе как к

художественному исследованию жизни: «У меня возник глубокий интерес к изучению и анализу <...> тех проблем, которыми занимаются русские писатели, другими словами, интерес к изучению социальных явлений с литературных позиций — к тому, чего совершенно нет в литературе Востока» [Цит. по: Григорьева 1983: 15].

Уже давно трудами русских и японских исследователей выявлено, что литературно-эстетические воззрения Фтабатэя формировались под серьезным влиянием русской литературно-критической мысли [Карлина 1950; Карлина 1959; Рехо 1987]. «Еще будучи студентом Токийского института иностранных языков, — отмечал К.Рехо, — он знакомится с основными работами Белинского, Чернышевского, Добролюбова и Герцена. Его особое внимание привлекала эстетика Белинского» [Рехо 1987: 61]. Именно на Белинского ссылается Фтабатэй в самом начале своей статьи «Общая теория романа»: «Белинский, русский критик, полагает»... Известно одно интересное воспоминание однокурсника Фтабатэя, которое, хоть и грешит, как и многие мемуары, неточностями, передает, тем не менее, основное впечатление о Фтабатэе адекватно: «Фтабатэй был ярко одаренной личностью, — писал Отагуро Дзюгоро. — В библиотеке института находилась “Эстетика Белинского”. Это была довольно толстая книга. Фтабатэй прочел ее от корки до корки. Однажды состоялась дискуссия по проблемам эстетики. Он не пересказывал, не цитировал Белинского, а просто делился с присутствующими своими оригинальными суждениями по [его] эстетике» [Цит. по: Рехо 1987: 61]. Эстетические взгляды Белинского, заметим, в интерпретации Фтабатэя, воспринимались тогда очень свежо.

К.Рехо попытался выяснить, что за странная «Эстетика» Белинского хранилась в библиотеке Токийского института иностранных языков. Для этого он обратился к эпистолярному наследию Фтабатэя — к письму, адресованному Утида Роану и датированному 9 июля 1890 г.: «Года четыре или пять назад я зачитывался сочинениями Белинского. Важнейшие статьи, кажется, вошли в двенадцатый том. Как раз этот том я дал почитать приятелю и сейчас его нет (у меня. — А.С.) под рукой» [Цит. по: Рехо 1987: 61]. К.Рехо делает предположение о том, что в личной библиотеке Фтабатэя Симэя находилось Собрание сочинений Белинского в 12-ти томах (изд. К.Солдатенкова и Н.Щепкина. М., 1859; 2-е изд. 1861–1875 гг.). «В двенадцатый том этого собрания сочинений входили “Разделение поэзии на роды и виды”, “Идея искусства”, “Мысли и заметки о русской литературе” и другие работы. Утида Роан обратился к Фтабатэю как раз с вопро-

сом о различии поэзии и новеллы по Белинскому. Важно отметить и другое: изучение эстетики Белинского носило у Фтабатэя, несомненно, систематический характер, японский писатель щедро делился своими знаниями в области русской эстетики с коллегами» [Рехо 1987: 62]. Фтабатэй напряженно стремился проникнуть в мысли Белинского и постичь суть русской литературы. «Нужно было суметь увидеть в поэтических картинах русских художников истину далекой и непонятной России, чтобы приобщиться к мыслям великого критика», — писала о Фтабатэе Т.П.Григорьева [Григорьева, Логунова 1964: 104].

Известно, что переведенная Фтабатэем статья Белинского «Идея искусства» хранилась в личном архиве Цубоути Сёё. «По-видимому, — предполагает К.Рехо, — Фтабатэй перевел ее не для печати, а специально для Цубоути, чтобы ознакомить его с эстетическими воззрениями русского критика, которые не согласуются с теоретическими положениями статьи “Сущность прозы”» [Рехо 1987: 62].

Опубликован перевод Фтабатэя «Идеи искусства» был только в 1928 г., войдя в двадцатичетырехтомную книжную серию «Культура эпохи Мэйдзи» как один из красноречивых документов, характеризующих важный этап истории литературы и литературной мысли.

«Конечно, — справедливо указывает К.Рехо, — дело не только в заимствовании идей, сколько в том, что, опираясь на эстетику Белинского, Фтабатэй поднял на новую ступень теорию реализма в японской критике. В теории “сясэй” (“рисование с натуры”) Цубоути Сёё делает акцент на “соответствии”, на умении верно писать с натуры. Но, как отмечал уже Белинский, “не умея верно писать с натуры, нельзя быть поэтом, но и одного этого умения мало, чтобы быть поэтом, по крайней мере замечательным”. Вслед за Белинским Фтабатэй выступает против натуралистического копирования, он ратует за искусство, творящее образ, в котором наиболее ярко проявляется сущность жизненных явлений» [Рехо 1987: 65].

Ключевое определение, которым открывается «Идея искусства» Белинского: «Искусство... есть мышление в образах» [Белинский 1948: 67], — было прочувствовано и понято Фтабатэем.

Несомненно, благодаря В.Г.Белинскому у Фтабатэя появляется само слово «образ», которое получило определенность в системах, основывающихся на эстетике Гегеля. И, что самое главное, Фтабатэй вслед за Гегелем и Белинским формулирует идею о двух различных формах познания реальности: «Человек в силу своих природных особенностей познает единство в различии. Говоря о способах познания,

можно выделить два. Первый способ — это научное познание, приводящее к пониманию сущности путем логических заключений, при помощи разума. Второй — познание эстетическое, через искусство, основанное на ощущениях, при помощи чувств». Т.е. искусство, литература, таким образом, осознается Фтабатэем в качестве особой формы познания реальности, противопоставленной научному и вообще понятийному мышлению (например, дидактике, этике, юриспруденции). Напомним, для сравнения, известную гегелевскую формулу: «Мы можем обозначить поэтическое представление как образное, поскольку оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность» [Гегель 1958: 194]. «Так родилось классическое определение искусства как “мышления в образах”. В России заслуга его введения в искусствоведческий оборот принадлежит главным образом В.Г.Белинскому» [Роднянская, Кожинов 1968: 364]. У Фтабатэя, правда, заметна тенденция к упрощающей схеме: познание через разум противопоставляется познанию через чувства, живое творчество, но такой подход (оппозиция: разум — чувство) характерен для эстетических учений дальневосточного культурного ареала, причем под чувством подразумевается не только эмоция; это слово корреспондирует с человеколюбием и с творческим отношением к действительности.

Р.Г.Карлина подчеркивала принцип верности жизни в литературном творчестве, которого придерживался Фтабатэй: «Для Фтабатэя самое важное [в литературе] — это воспроизведение действительности. Писатель не должен выдумывать то, чего не бывает. Содержание творчества — жизнь, и литература должна изображать только то, что ей дано в самой жизни. Однако писатель не копирует действительность, механически повторяя то, что видит вокруг себя, но творчески воспроизводит ее при помощи своей фантазии» [Карлина 1950: 507].

В дальнейшем, уже в 1907 г., Фтабатэй вновь обращается к этой мысли, особо отмечая в своем определении реализма роль воображения писателя: «Реализм не есть точное изображение действительности. Если точно изображать — получится фотография. Это есть верное изображение правды <...> действительности или, точнее говоря, есть верное воспроизведение правды действительности, переработанное в воображении <...> писателя» [Карлина 1950: 511].

Свои наблюдения над литературно-эстетическими работами Фтабатэя Симэя Р.Г.Карлина суммировала в ряде следующих положений:

«Литература изображает бесконечные и многообразные явления жизни.

Главная задача литературы — правдиво воспроизводить явления жизни.

Правдивое воспроизведение жизни не означает механического копирования окружающего.

Писатель перерабатывает полученные впечатления с помощью своей фантазии и закрепляет их в творчески созданных образах.

При этом писатель раскрывает сущность, скрытую в случайных оболочках, в которых явления встречаются в жизни. В этом цель художественного произведения.

Сущность явления, раскрытая в художественном произведении, становится понятной и доступной другим лицам. Таким образом, искусство объясняет действительность и раскрывает идеи, возникающие в общественной жизни.

Наряду с наукой (но только используя иные средства) литература вместе с другими видами искусства является одним из путей к познанию жизни.

Писатель не должен отступать от действительности, искажать ее, переделывать согласно своим идеалам, но в то же время, описывая те или иные стороны жизни, он не может не иметь о них собственных суждений, вольно или невольно высказывает их в своем произведении, воздействуя тем самым на сознание читателей.

Дидактические романы — пустые поучения. Они не нужны и вредны уже по одному тому, что добро [в них] всегда торжествует, а зло всегда наказывается, чего в реальной жизни не бывает.

Автор должен суметь правдиво изобразить своих героев так, чтобы их поступки естественно вытекали из их характеров и условий, в которых разворачивается их жизнь в романе» [Карлина 1959: 29–30].

В 1886 г. Фтабатэй одновременно начал работу над романом «Плывущее облако» и опубликовал статью «Общая теория романа», содержащую критику романа Цубоути Сёё. Как отмечают все биографы и исследователи жизни и творчества Цубоути Сёё, статья Фтабатэя произвела на него сильное впечатление. И — надо отдать должное мудрости Цубоути, — тяжело переживая критику, он признал новаторство и правоту многих положений статьи своего ученика [Накамура Мицуо 1965: 26].

Сегодня, когда прошло уже почти сто двадцать лет со времени написания статьи Фтабатэя, многие ее утверждения не воспринимаются как откровение — их справедливость очевидна, однако в конце

XIX столетия все написанное Фтабатэем воспринималось как новаторское и смелое. При этом, несмотря на четкость и логичность изложения и безусловное понимание новаторства, Фтабатэй, открывая японцам теоретические основы европейской и, прежде всего, русской эстетики и литературоведения, оставался одновременно верен традициям японского литературоведения.

Он прибегал в ряде случаев к понятийному аппарату традиционной японской эстетики, которые, разумеется, был более доступен тогдашнему читателю. К арсеналу традиционных средств он обращается иногда и при характеристике далеких от японской традиции явлений русской литературы. Так, например, прибегая к образно-экспрессивному стилю, столь свойственному японской традиции, он характеризовал «поэтическую идею» писателя-реалиста И.С.Тургенева: «Возьмем для примера Тургенева: его поэтическая идея не напоминает ни зиму, ни осень. Это весна. Но это не ранняя весна и не середина весны. Это конец весны, когда вишни в полном буйном расцвете и уже чуть-чуть начинают осыпаться. Как будто идешь по узкой тропинке, среди вишен, лунным вечером, когда призрачная, прекрасная весенняя луна сияет в далеком, подернутом туманной дымкой небе.

Иначе говоря, то, что в этой красоте сквозит какая-то грусть, вот это и есть поэтическая идея Тургенева. И поскольку все его романы проникнуты этим же духом, этим же настроением, то вполне естественно, что и переводя тургеневские произведения, нужно сохранять это настроение; если же оно утрачивается, то невозможно писать, как бы перевоплощаясь в самого писателя, а тогда в переводе зачастую пропадает мелодика, ритм произведения» (перевод Р.Г.Карлиной) [Цит. по: Григорьева, Логунова 1964: 106–107].

Отметим также те примеры, которые Фтабатэй приводит, чтобы проиллюстрировать некоторые свои утверждения. Опираясь такими понятиями как «сказы киёмото», «баллады токивадзу», «картины Канаока», он обращается к самым глубинам японской культуры, пожалуй, уже малоизвестным многим современным молодым японцам. Да и написана статья в лучших традициях японских классических поэтических трактатов: та же возвышенность чувств и эмоций, тот же, по известной японской метафоре, «соловей на цветущей ветке сливы»!

Еще одним подтверждением неразрывной связи Фтабатэя с традицией явился и сам тот факт, что «вослед» своей статье Фтабатэй опубликовал роман «Плывущее облако». В определенной степени он

повторил путь учителя: как и Цубоути Сёё, написал роман, который конкретизировал бы теоретические постулаты, изложенные в статье. Причем, Фтабатэй внес важный вклад в сближение литературного языка с разговорным, что подчеркивала Т.П. Григорьева: «Автор сумел полностью отказаться от устаревших традиций, от классического стиля с его беспрестанными намеками и реминисценциями и показал преимущества, а главное, соответствие новому времени ясного, сдержанного, простого языка реалистической прозы. Фтабатэй писал так, как говорили современники. Он был одним из вдохновителей движения “за слияние языка письменного с разговорным”» [Григорьева, Логунова 1964: 107]. Как считала Р.Г. Карлина, «его (Фтабатэя. — А.С.) работа по созданию нового литературного языка и стиля носит отчетливые следы влияния русских классиков» [Карлина 1950: 503].

Однако современники не оценили достоинств романа: Фтабатэй слишком забежал вперед, и они оказались не в состоянии поспеть за ним: «Фтабатэю удалось осуществить свой замысел — “показать обратную сторону мэйдзийской цивилизации”, — пишет Т.П. Григорьева. — Но читатель не был еще подготовлен к восприятию обличительного реалистического романа, и по содержанию и по форме не имевшего в Японии прецедента. Роман остался незамеченным» [Григорьева, Логунова 1964: 105]. Читатель увлекался авантюрной прозой и, не видя в стиле Фтабатэя традиционной цветистости, находил его скучным. Герой романа Уцуми Бундзо — молодой, ищущий человек. Ему хочется прожить праведную, честную жизнь, но общество, в которое он попадает, настолько чуждо ему, что Бундзо, не желающий поступиться своими принципами, оказывается выброшенным за борт: его увольняют со службы, любимая девушка уходит к другому. Бундзо вступает в борьбу с обществом и попадает в жизненный тупик: оторванный от жизни, он обречен на одиночество, полное страданий и сомнений [Фтабатэй 1964: 3–157]. Можно сказать, что, следуя традициям русской литературы, Фтабатэй по-своему пришел к созданию образа «лишнего» человека. Исходя из японской действительности, Фтабатэй не видел выхода для своего героя: интеллигент-одиночка, оторванный от жизни, оказывается в глухом тупике. Об этом нечасто вспоминают, но роман «Плывущее облако» так и остался незавершенным, поскольку, доведя развитие сюжета до полного одиночества Бундзо, Фтабатэй бросил перо. Принято считать, что роман остался незавершенным потому, что сама идея романа потерпела крах, однако, кто знает, может быть, и это было данью

традиции — оставить читателя наедине с героем, чтобы читатель сам смог домыслить дальнейшую судьбу Бундзо. А может быть, в этом проявилось твердое стремление Фтабатэя следовать правдивому изображению действительности — людям, подобным герою «Плывущего облака», трудно было (а, скорее всего, и невозможно) найти свое место в столь непростую послемэйдзинскую эпоху. «Фтабатэй не раз говорил, что как писатель он учился у русских авторов; своими учителями он называл Тургенева и Гончарова и открыто заявлял, что тема его первого большого романа “Плывущее облако” навеяна романом Гончарова “Обрыв”» [Карлина 1950: 503].

Разумеется, необходимо признать высокую художественную ценность романа «Плывущее облако» — первого произведения японского реализма, а также ценность литературно-эстетических воззрений Фтабатэя Симэя, основные постулаты которого были впервые изложены в статье «Общая теория романа». Фтабатэя закономерно рассматривают как писателя и мыслителя, который далеко опередил свое время: «Я был одинок в своей борьбе, но продолжал трудиться», — вспоминал писатель [Цит. по: Григорьева, Логунова 1964: 107]. Его труд не пропал даром.

Фтабатэй Симэй

Общая теория романа

Моя задача — не в определении того, что хорошо или плохо в человеческой натуре вообще. Оценка добра и зла в романе, — вот что для меня главное. А раз это так, то, остановив свой выбор на критике «Нравов нашего времени»¹, мне следует рассматривать основной замысел романа, прежде всего, сквозь призму его главных героев. Но когда содержание и персонажи романа становятся неинтересны, читателем овладевает скука; в нем растет раздражение по отношению к главным героям; ему кажется, что повествование совершенно бессвязно. А если все-таки какие-то эпизоды и подчиняются логике и даже связаны между собой, обнаружить это непросто. Концовка, в силу своей искусственности, теряется, и надо обладать большим терпением, чтобы дочитать роман до конца.

Если есть форма, она наполнена содержанием. Очевидно, что содержание зависит от формы, а форма — от содержания. Но когда речь идет о конкретном предмете, ничто не является

более важным, ничто не перетягивает — ни форма, наполненная содержанием, ни содержание, облаченное в данную форму, пусть раньше и считалось, что содержание важнее и что, если в произведении есть содержание, форма уже не имеет значения. Однако, что касается формы, то ни одно ее проявление, не наполненное смыслом, содержанием, просто не может существовать. Если исходить из того, что содержание существует само по себе и свойственно произведению большой формы, то можно говорить о «содержательной форме». Белинский, русский критик, полагает, что даже если какое-то представление о чем-нибудь считается людьми единственно верным, то и оно имеет право на «свободное прочтение».

Благодаря форме создается произведение. Но еще не рождается его «двигатель». Героев, появляющихся в повествовании, можно назвать мотимаэ, т.е. буквально наделенными «врожденными свойствами», «данными им этим произведением». Качество произведения в его гармонии. И все компоненты содержательной части любого произведения должны отвечать принципу мотимаэ. «Врожденные свойства» (мотимаэ) содержательной части становятся основой для появления таких же «врожденных свойств» и у формы данного произведения. Так, за формой «огонь» стоит содержание «тепло», а за формой «вода» — содержание «прохлада». То есть, видя огонь, мы думаем о тепле, а видя воду, думаем о прохладе. Когда же мы слышим трели соловья, поющего на ветке сливы, на нас снисходит умиротворение и спокойствие, а когда раздаются голоса насекомых в осенней листве, мы погружаемся в печаль. Это характерно не только для наших чувств и эмоций, то же касается и содержания; в мире нет ничего, не имеющего содержания (смысла).

Если исходить из такого понимания, то глубинный смысл разных вещей и явлений, существующих в реальности, невозможно постичь полностью. Совершенно очевидно, что в некоторых произведениях с самобытной формой используются приемы, с помощью которых скрывается истинный смысл. Есть такая поговорка о заурядном и обыкновенном — «тёсан-риси» («[ничего особенного], — как в Китае людей по фамилии Чжан и Ли»). Но ведь все равно, если существуют два человека, между ними непременно должна быть разница. И увидя их воочию, мы обязательно ощутим ее. Если же говорить о них как

о персонажах, то, конечно, глядя на Чжана, можно сказать, что он такой же, как Ли. А глядя на Ли, можно утверждать, что он точно такой же, как и Чжан. При этом очевидно и другое: и Чжан, и Ли вместе отличаются от других людей. Они как бы другой «разновидности», они не реальные люди, они — персонажи. Они как бы вторичны и «не дотягивают» до уровня реальных людей. «Душа» персонажа, его содержание должны найти отклик в нашем сердце, но при этом люди не должны быть узнаваемы как реальные. Это связано с тем, что в действительности каждый персонаж опирается на присущую ему в реальности форму — своего рода модель, существующую в природе, а содержание, которым наполняется образ данного героя, входит в противоречие с формой, и, в конце концов, при восприятии образа возникают определенные трудности. При этом форма может меняться под воздействием случайных факторов, и содержание, опирающееся на законы естественного развития, не может оставаться неизменным. Динамичные, меняющиеся персонажи способствуют гармонии произведения, а пассивные, «простые» гармонии не способствуют.

Человек в силу своих природных особенностей познает необходимое в случайном, ищет единство в различии. Говоря о способах познания, можно из них выделить два. Первый — это научное познание, приводящее к пониманию сущности путем логических заключений, при помощи разума. Второй — познание эстетическое, [обретаемое] через искусство, основанное на ощущениях, с помощью чувств. Разум — это видоизменение, другая форма того, что раньше было чувствами и эмоциями; проще говоря: то, что принято называть чувством и разумом, можно обозначить как чувство первичное и чувство вторичное. А ведь на этот счет существуют теории, до сих пор сеющие семена сомнения! Вообще, если говорить об употреблении слов «чувство» и «разум» в том значении, о котором здесь идет речь, то, конечно, люди во всем мире во главу угла теперь ставят разум и совсем забывают о чувствах. Согласен, что в двадцати случаях против четырех речь и должна идти о разуме, но что касается искусства, там дело обстоит иначе: к примеру, сказы *киёмото*² или баллады *токивадзу*³ без чувств не постичь. Если взглянуть с позиции разума, то и *киёмото*, и *токивадзу*, да и вообще все песенные жанры, являются произведениями, исполненными человеческим голосом в определенной тональ-

ности; и когда люди, обладающие этой голосовой способностью, становятся исполнителями *токивадзу*, которые отличаются повышенной эмоциональностью, или исполнителями *киёмото*, они просто доносят до нас эту способность посредством своего искусства. Однако, что и говорить, излияния речи, — пусть хоть разумом человека руководимые, хоть чувством, — но произносимые с красноречием Пурны⁴, да еще 360 дней в году, никто выдержать не в силах, реакция на это всегда будет негативной. И все же, в отличие от пустого словоизлияния нынешних господ Болтунов, *киёмото* и *токивадзу*, даже состряпанные на скорую руку, все же можно воспринимать и усваивать. Их почитатели, люди не обделенные слухом, аплодируют этому искусству. Ведь, в конце концов, и *киёмото*, и *токивадзу* непосредственно воздействуют на чувства слушателей, пробуждают определенные эмоции. Таким образом, человек должен сам, без чьей-либо помощи, попытаться прочувствовать происходящее, попытаться постичь его суть. А если в момент постижения искусства он будет вслушиваться в пояснения какого-нибудь ученого мужа, разве сможет он разглядеть в доселе хорошо известном глубинное и сокрытое?

Однако, если уж речь зашла о чувствах и разуме, то ведь человеческие чувства едины во всем мире; они везде, а не только лишь в чьих-то песнях. Хотя ведь и эти собственные песни основываются на «мировых», единых (для всех. — А.С.) чувствах; к ним просто присоединяется голос исполнителя, и, в конце концов, создается некое единое целое. При этом, не постигнув глубинный смысл песен, невозможно почувствовать многообразие чувств, которым наделено все сущее в нашем изменчивом мире, все многообразие, препятствующее появлению случайных, никчемных форм, вносящих всеобщую смысловую сумятицу. Таким образом, из впечатления рождается новое, некое еще бесформенное чувство, трудно порой объяснимое; но когда это самое чувство облекается в песенную форму так, чтобы и другие люди могли испытать те же эмоции, что и автор, вот тогда-то и рождается произведение искусства. Искусство раскрывает глубинный смысл благодаря чувствам.

Если говорить о двух составляющих романа — действительности и ее отражении, то именно отражение, воспроизведение действительности и есть истинное лицо произведения; в этом смысле невежественные опусы теперешних писателей яв-

ляют собой нечто принципиально иное, чем произведения писателей прошлого, в которых чувствовалось свободное, легкое изложение своих мыслей; можно подумать, что не роман теперь пишут, а геморрой лечат — абы как, спустя рукава, и еще к тому же по живому; пусть, (читая это. — А.С.), некоторые ученые мужи скрежещут зубами, [но] тысячи и тысячи людей думают точно так же, как и я! То же самое получается, когда рождаются и вводятся в роман надуманные персонажи. Такого рода роман хоть и пытается раскрыть природную сущность вещей и даже рассказать об этом читателям, сделать это просто не в силах! Он не в силах сделать это с должным мастерством. И тогда простое копирование жизни становится истинным лицом романа. Какова же сущность такого романа? Такой роман пытается отразить действительность, презирая реализм, опираясь на дуализм, наугад провозглашая победу добра над злом. Но это лишь расшаркивание перед заданной теорией⁵! Это всего лишь проповедь, напоминающая роман! Лишь так называемое правдивое, истинное произведение! И это не все: раз он лишь копия жизни, то и заключение его выглядит весьма подозрительным! Попытаюсь сформулировать кратко: воспроизвести действительность — это значит в реальных образах воплотить существующие в мире явления. Как уже говорилось раньше, в каждом явлении реального мира обязательно содержится идея природы; она нам не ясна, поскольку скрыта в случайной оболочке явления. Конечно, явления, описываемые, воспроизводимые в романе, тоже носят случайный характер. Но цель романа, воспроизводящего действительность, как раз в том и заключается, чтобы при помощи слов, в художественной форме ясно запечатлеть идею природы, скрытую в этой случайной оболочке. В этом и есть жизненность литературного произведения! Если же литературное произведение, пусть даже содержащее идею, не будет жизненным, его идея не может быть выражена отчетливо. Художественная форма должна соответствовать идее. Но хотя идея воплощается в образах реального мира и развивается согласно законам природы, в образах, созданных в данном романе, она не подчиняется логике и самим законам развития. Так, например, понятно, что разбитые чувства часто губят людей, и в романе, основанном на чувствах, мужчина и женщина, в силу сложности своих отношений и изменчивости чувств, становятся предметом при-

стального внимания автора. Но при этом мелькающие на заднем плане повествования сосны, горы и волны — неестественны, они совершенно лживы, — это забава на час. И пусть даже в конце романа появляются какие-то важные обстоятельства, поднимающие уровень произведения: герои (по сюжету — лишь из-за несогласия родителей), взявшись за руки, бросаются в бездну вод — в этом видится какая-то злая шутка, откровенный каламбур; логика происходящего совершенно неясна; развязка, как бы диктуемая развитием чувств, на самом деле наступает при полном отсутствии логики и обоснована лишь самым чувством, а результат этого всегда плох. Это все равно, что «выпить чашу до дна», т.е. из теоретически допустимого плохого получить все плохое сполна.

Короче говоря, отражение действительности — дело нелегкое! Пишущие нынче псевдописатели идут против правды жизни и уловить чувств не могут — то же самое происходит и с картинами Канаока⁶: грошовые художники копируют их, а передать дух картин не в состоянии. А ведь и при создании романа так получается. Трудно создать образ мира, не говоря уж о передаче чувств! То литературное произведение, которое отражает лишь внешние формы жизни, но не отражает ее идею, — неудачное произведение. Если же форма и идея отражены как единое целое — это произведение мастера. А вот когда в произведении во всей полноте отражены и идеи, и форма, да еще к тому же и жизненность ситуации, — оно становится творением таланта. Задача критики заключается в том, чтобы исследовать, содержит ли роман идею, удачно ли показано ее развитие, подчиняется ли она логике, соответствует ли действительности и на этом основании определить достоинство романа.

19-й год Мэйдзи⁷

четвертый [лунный] месяц

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду роман Цубоути Сёё, опубликованный в 1885–86 гг. в «Центральном литературном журнале». В отечественном японоведении известно мало биографических сведений о Цубоути Сёё, а между тем его жизнь — тип развития разносторонней творческой личности — включает явления весьма характерные для Японии после революции Мэйдзи.

Цубоути Сёэ родился в деревне Отамура (совр. преф. Гифу) 22 мая 1859 г. и получил при рождении имя Юдзо (Сёэ со временем стало его литературным псевдонимом). Его отец был близок к самурайскому роду Овари, а мать происходила из третьего сословия — ее отец, дед Цубоути Сёэ, был известным в г. Нагая виноделом. Родителям, прежде всего матери, Цубоути Сёэ был обязан своим необычайно глубоким и всесторонним образованием. Несмотря на занятость (Юдзо был десятым ребенком в семье), мать посвящала много времени эстетическому воспитанию детей. Сама она была страстной поклонницей театра и литературы; ее особенно увлекали *кусадзо-си* — нравоописательные прозаические произведения городской массовой литературы того времени. Будучи почитательницей театра, мать впервые повела Юдзо на представление театра Кабуки, когда тому едва исполнилось 11 лет. Это произошло в 1869 г., когда семья переехала в г. Нагая [Симидзу 1971: 451]. Сложное, полное перипетий театральное действие так потрясло мальчика, что он практически уже тогда решил посвятить себя театру. К 14-и годам Юдзо прослыл страстным поклонником Кабуки и пронес любовь к театру через всю жизнь, немало сделав для развития нового японского театрального искусства. Достаточно вспомнить, что в 1909 г. вместе с писателем Симамура Хогэцу и артисткой Мацуи Сумако Цубоути Сёэ возглавил вновь созданную Ассоциацию литературы и искусства («Бунгэй кёкай»), вокруг которой сложился новаторский талантливый театральный коллектив, поставивший «Гамлета» Шекспира и «Кукольный дом» Ибсена. Цубоути стал одним из реформаторов и современного японского театра *сингэки* и даже написал для него пьесу «Пилигрим», получившую сценическое воплощение в 1926 г. [Рехо 1978: 604]. Хорошо известны и его статьи по теории театрального искусства: «История японского театра» («Вагахо-но сигэки», 1893–1894), «Теория новой музыкальной драмы» («Сингакугэки рон», 1905) и другие.

Через всю жизнь пронес Цубоути Сёэ и профессиональный интерес к английской литературе и английскому языку. Родители Юдзо понимали, что хорошее образование в поселемэйдзинской Японии включало и требовало владения иностранными языками. В 1872 г. Юдзо вместе со старшим братом были определены в школу европейского типа в г. Нагая. Английский язык прочно вошел в жизнь мальчика. Успехи же его были столь велики, что через два года он по итогам префектурного отбора был среди лучших учеников зачислен в школу иностранных языков в Аити, где, кстати, впервые прослушал полный курс лекций о творчестве Шекспира. Кто знает, о чем думал тогда 17-летний юноша и предполагал ли, что станет первым переводчиком всех произведений Шекспира на японский язык? При этом давнюю мечту создать полное собрание переводов Шекспира Цубоути Сёэ осуществит лишь на самом закате жизни: взявшись за работу в 1926 г., он подготовил к публикации «Полное собрание произведений Шекспира» («Сяо дзэн сю») уже в 1928 г. Публикация собрания продолжалась несколько лет, и закончилось незадолго до того, как в мае 1935 года самого Цубоути Сёэ не стало [Накамура 1994: 228].

Университетское образование будущий литератор получил по специаль-

ности «политика и экономика». Цубоути окончил Токийский университет в 1883 г., и сразу получил место преподавателя в одном из самых известных ныне и престижных университетов Японии — Васэда дайгаку, который тогда именовался Токийской Специализированной школой (Токё сэммон гакко). В период с 1882 г. по 1884 г. Цубоути написал ряд статей на экономические и политические темы, наиболее известные из которых — «Железнодорожные поезда» («Тэцудо басы») в журнале «Положение дел с политическими партиями в Японии и за рубежом» («Найгай сэйто дзидзё», 01.1883), «Партийная политика» («Сэйто сэйдзи») в «Токитайской иллюстрированной газете» («Токё эири симбун», 02.1883) и др.

² Один из трех музыкальных жанров XVIII — начала XX вв., произведения которых исполнялись под аккомпанемент струнного музыкального инструмента *сямисэна*. Другие два — *токиваду* и *томимото*. Появление всех трех жанров датируется серединой периода Эдо (XVII в. — середина XVIII в.). *Киёмото* первоначально не существовал как самостоятельный жанр, в нем ощущалось сильное влияние *томимото* с его незатейливыми, легкими и не слишком содержательными текстами. Однако благодаря Киёмото Эндзюдаю (1777–1825) *киёмото буси* обрели черты самостоятельного жанра, соединив старые и новые традиции: опираясь на стилистику народных песен, они использовали также тексты и мелодию модных городских песенок того времени. Считается одним из самых популярных песенных жанров периода Эдо (1603–1868); был широко известен еще в 20-х годах XX в.

³ Один из жанров музыкального сопровождения в кукольном театре Дзёрури. Зарождение жанра датируется первой половиной XVIII в. Основоположник — Токивадзу Могитаю (1809–1881). *Токивадзу буси* представляли собой «длинные» песни (*нагаута*), исполнявшиеся речитативом под аккомпанемент *сямисэна*. С середины XVIII в. баллады токивадзу стали широко исполняться в театре живых актеров Кабуки в г. Эдо (совр. Токио).

⁴ Пурна (санскр. *pūrṇa*; яп. Фуруна) — один из десяти учеников Будды, отличавшийся красноречием.

⁵ Фтабатэй Симэй имеет в виду статью Цубоути Сёё «Сущность романа» и, впервые давая оценку невысокому художественному уровню романа «Нравы студентов нашего времени», подчеркивает, что Цубоути стремился написать роман, строго соблюдая свои же собственные теоретические рекомендации.

⁶ Имеется в виду направление японской живописи IX–XV вв., известное как *косэха*. Считается предвестником формирования школы японской традиционной живописи *нихонга*, существующей до сих пор. Родоначальник направления *косэха* — Косэ-но Канаока (вторая половина IX в.). Будучи первоначально исключительно аристократическим искусством эпохи Хэйан (IX–XI вв.), живопись школы *косэха* оказала в дальнейшем большое влияние на развитие живописи *ямато-э* и бытовой живописи. Со временем имя основоположника школы *косэха* — Косэ-но Канаока стало нарицательным — так стали называть талантливых художников. Широко известна пьеса «Канаока» в репертуаре женской труппы Идзумиру, исполняющей фарсы-*кёэн*. Это

история о лишившемся рассудка талантливом художнике, написавшем картину на лице своей жены [Дайнихон 1968–1970, т. 4, 531; т. 7, 449].

⁷ Соответствует 1886 г.

ЛИТЕРАТУРА

- Белинский 1948 — Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2. М., 1948.
- Гегель 1958 — Гегель Г. Лекции по эстетике // Гегель Г. Сочинения Т. 14. М., 1958.
- Гончаров 1953 — Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. М., 1953.
- Григорьева 1959 — Григорьева Т.П. К вопросу о развитии теории реализма в японской литературе // Японская литература. Исследования и материалы. М., 1959.
- Григорьева 1983 — Григорьева Т.П. Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности. М., 1983.
- Григорьева, Логунова 1964 — Григорьева Т., Логунова В. Японская литература. Краткий очерк. М., 1964.
- История японской литературы 1961 — История современной японской литературы / Пер. с японского Р.Г.Карлиной и В.Н.Марковой. Редакция, предисловие и комментарии Н.И.Конрада. М., 1961.
- Карлина 1950 — Карлина Р. Белинский и японская литература // Литературное наследство. Т. 56. М., 1950.
- Карлина 1959 — Карлина Р.Г. Творческие связи Хасэгава Фтабатэя с русской литературой // Японская литература. Исследования и материалы. М., 1959.
- Конрад 1964 — Конрад Н.И. Проблема реализма и литературы Востока // Проблемы становления реализма в литературах Востока. М., 1964.
- Конрад 1973 — Конрад Н.И. Очерки японской литературы. М., 1973.
- Конрад 1974 — Конрад Н.И. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми. М., 1974.
- Рехо 1978 — Рехо К. Цубоути Сёё // Большая советская энциклопедия. М., 1978. Т. 28.
- Рехо 1987 — Рехо К. Русская классика и японская литература. М., 1987.
- Роднянская, Кожин 1968 — Роднянская И.Б., Кожин В.В. Образ художественный // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968.

На японском языке

- Дайнихон 1968–1970 — Дайнихон хякка дзитэн (Большой японский энциклопедический словарь) (Encyclopedia Japonica): В 18 т. Токио, 1968–1970.
- Накамура Мицуо 1965 — Накамура Мицуо. Бунгаку-но сисо (Литературные концепции) // Гэндай нихон сисо тайкэй (Серия книг по современной

японской идеологии). Т. 13 / Сост., вступ. ст. Накамура Мицуо. Токио, 1965.

Накамура 1994 — Накамура К. Цубоути Сёё // Нихон гэндзай бунгаку дайджитэн (Большой словарь современной японской литературы). Токио, 1994.

Симидзу 1971 — Симидзу Сигэру. Цубоути Сёё нэмпу (Хронологическая биография Цубоути Сёё) // Гэндай нихон бунгаку тайкэй (Серия книг по современной японской литературе): В 97 т. Токио, 1971–77. Т. 1. Сэйдзи сёсэцу. Цубоути Сёё Фтабатэй Симэй сю (Политический роман. Собрание произведений Цубоути Сёё и Фтабатэя Симэя). Токио, 1971.

Фтабатэй 1964 — Фтабатэй Симэй. Укигумо (Плывущее облако) // Фтабатэй Симэй дзэнсю (Полное собрание сочинений Фтабатэя Симэя): В 9 т. Т. 1. Токио, 1964.

Фтабатэй 1971 — Фтабатэй Симэй. Сёсэцу сорон (Общая теория романа) // Гэндай нихон бунгаку тайкэй (Серия книг по современной японской литературе): В 97 т. Т. 1. Токио, 1971.

Цубоути 1971 — Цубоути Сёё. Сёсэцу синдзуй (Сущность романа) // Гэндай нихон бунгаку тайкэй (Серия книг по современной японской литературе): В 97 т. Т. 1. Токио, 1971.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. <i>П. А. Гринцер</i>	3
<i>И. А. Боронина</i> История развития литературно-эстетической мысли в Японии в древности и в Средние века	12
<i>П. А. Гринцер</i> Теория драматического сюжета в санскритской поэтике. «Дашарупа» Дхананджаи.....	70
<i>А. Б. Куделин</i> Понятие «столп поэзии» в средневековой арабской критике (Комментарий ал-Марзуки к «Дивану доблести» Абу Таммама)	128
<i>Н. Ю. Чалисова</i> Персидская классическая поэтика о конвенциях описания феноменов красоты. Трактат «Собеседник влюбленных» Шараф ад-Дина Рами	165
<i>М. Л. Рейснер</i> Мотивы авторского самосознания в персидской газели XI — начала XVIII века	250
<i>Б. Л. Рифтин</i> Теория китайского романа. «Правила чтения “Троецарствия”» Мао Цзун-гана	335
<i>Н. И. Никулин</i> Музыкальная культура, эпиграфика и фольклор Вьетнама по средневековым источникам.....	383
<i>Н. Е. Геронина</i> Периодическая печать и зарождение новой вьетнамской прозы	415
<i>А. Р. Садокова</i> У истоков японского реализма: «Общая теория романа» Фтабатэя Симэя	439

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

**ПАМЯТНИКИ
ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ
ВОСТОКА**

Редактор *З.А.Намитокова*

Технический редактор *Т.А.Заика*

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 12.09.2004.
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 29.00. Тираж 1000 экз.

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел.: (095) 202-21-23; 291-23-01.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография “Наука”».
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6.
Заказ № 10870

